

Эпическая драма в русской литературе XX века

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

В.Е. Головчинер

**ЭПИЧЕСКАЯ ДРАМА
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XX ВЕКА**

*Издание 2-е,
дополненное и исправленное*

ТОМСК 2007

Г 61 Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века: Монография. 2-е издание, дополненное и исправленное. Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2007. – 320 с.

ISBN 5-89428-073-7

ISBN 978-5-89428-279-4

Монография представляет эпическую драму в русской литературе XX века как закономерное, выросшее на почве отечественной культуры многосоставное и продуктивное направление развития драматического рода: выявлен генезис и система отличительных признаков, описаны наиболее показательные авторские формы, в новых аспектах осмыслены пьесы «На дне» М. Горького, «Рычи, Китай!» С. Третьякова, «Любовь Яровая» К. Тренёва, «Багровый остров» М. Булгакова, мистерии В. Маяковского, «сказки для взрослых» Е. Шварца, «протокольная драматургия» А. Гельмана, «комические фантазии» Г. Горина, «сценические фантазии» И. Бродского, В. Аксёнова, В. Максимова и др.

ББК 83.3(2Рус)6+83.3(2Рус)6-46

Рецензенты: доктор филологических наук,
профессор *Ю.В. Бабичева*,
доктор филологических наук,
профессор *А.С. Чирков*.

ISBN 5-89428-073-7

ISBN 978-5-89428-279-4

© Головчинер В.Е., 2007

© ТГПУ, 2007

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие ко второму изданию	5
Предисловие к первому изданию	7
Введение	11
Глава 1.	
Эпическая драма в системе драматического рода	21
Глава 2.	
У истоков эпической драмы XX века	55
«На дне» М. Горького как философская разновидность эпической драмы	55
Глава 3.	
Двадцатые–тридцатые годы	73
Опыт «монтажа атракционов»:	
«Рычи, Китай!» С. Третьякова	77
Мотив истинного правителя в пьесах о гражданской войне («Любовь Яровая», «Шторм»)	98
«Балаганные» пьесы Н. Эрдмана в контексте мотива «договора с дьяволом»	135
Мистериальная драматургия В. Маяковского	153
«Багровый остров» М. Булгакова: в споре с В. Маяковским, в русле его исканий	175
Сказки для взрослых Е. Шварца («Голый король», «Тень», «Дракон»)	194
Глава 4.	
Семидесятые-восьмидесятые годы	221
Эпическая природа «протокольных» пьес А. Гельмана	223
«Комические фантазии» Г. Горина	249
«Сценические фантазии» в литературе «третьей волны» русской эмиграции («Цапля» В. Аксёнова, «Демократия» И. Бродского, «Кто боится Рэя Брэдбери?» В. Максимова)	271
Заключение	301
Примечания	303

Предисловие ко второму изданию

За прошедшее после выхода первого издания монографии (2001) время обнаружилось новые аргументы в пользу представленной концепции эпической драмы, новые нюансы в понимании значимости отдельных, характеризующих её параметров, возникла необходимость откорректировать, уточнить в самом общем виде центральное понятие.

Подчас, по инерции, в русле широко распространенной практики, в первом издании монографии я допускала оговорки: эпическую драму, в поисках синонимов понятия, в каких-то случаях называла жанром, что сегодня кажется мне не верным и требует исправления. Вслед за А.С. Чирковым (1988), – который шёл, в свою очередь, за Э. Пискатором (1931), считавшим, что «со времен греков <...> существуют эпические драмы», – я понимала и понимаю под эпической драмой одно из направлений развития драмы как рода литературы. По моему представлению, в процессе его «самозарождения» в XX в., в соответствии с индивидуальностью разных авторов и их задачами в пределах этого направления возникали разнообразные формы, способы организации целого и возможности создания определённого впечатления. В эпической драме оно определяется не столько «сочувствием» героям в перипетиях их судеб (по Аристотелю), сколько осмыслением состояния представленного положения вещей – сопоставлением разных составляющих целого, выявлением разных соотношений реально происходящего в действии и всем известными сюжетными ситуациями, героями, мотивами и их коннотациями из культурного опыта разных времен и народов.

Новые нюансы в представлении о значимости одного из характеризующих эпическую драму параметров касаются прежде всего вольной или невольной ориентации её авторов на разнообразные традиции «большого времени культуры» (М.М. Бахтин), сюжеты и образы давнего и недавнего прошлого. Это проявилось, например, в актуализации в эпической драме 1920-х гг. мотивов *истинного правителя* и *договора человека с дьяволом*. Использование их в новом контексте авторами эпической драмы существенно расширило объём художественной

информации соответствующих произведений, обеспечило их интеллектуальный потенциал, определило природу восприятия и успеха у публики.

В качестве одного из аргументов в пользу концепции формирования широкого спектра возможностей эпической драмы в отечественной литературе 1920-х гг. в монографию введен раздел о драматургии Н. Эрмана. Эпическая природа его «балаганных» (Ю. Щеглов) пьес «Мандат» и «Самоубийца» обнаруживается в активности героя-среды, усложнении, «многофабульности» действия, восприятие которого своеобразно корректируется в контексте трансформации мотива *договора человека с дьяволом*.

Изучение эпической драмы в русской литературе только начинается. Будет что-то уточняться в её теории, будет пополняться ряд конкретных воплощений в авторских моделях, будут исследоваться их соотношения с аналогичными явлениями в зарубежной литературе, логика развития. Предлагаемая работа – приглашение к размышлению.

1 августа 2007 г.

Предисловие к первому изданию

Эта работа начиналась в середине 1960-х гг. с размышлений о своеобразии драматургии сказок Евгения Шварца, изданных через четверть века после их создания – в пору недолгой хрущевской «оттепели». Со времени первых моих студенческих докладов об этих сказках в специальном семинаре под руководством профессора Николая Никитича Киселёва до защиты кандидатской диссертации в 1975 г. (это была первая диссертация по творчеству Е. Шварца на его родине) многое изменилось. Драматурга снова перестали издавать или издавали в урезанном виде, его сказки для взрослых опять оказались «нежелательны» для постановки на сцене; нужно было следить за информацией о том, кто из критиков, учёных оказался в эмиграции: таких нельзя было называть, цитировать. Я, занятая делами семейными, погруженная в работу, поощряемая в каких-то её результатах научным руководителем Н.Н. Киселёвым и кафедральным куратором Е.А. Сафроновой, практически не замечала всего этого. Не замечала ещё и благодаря свободному духу, атмосфере высокой культуры историко-филологического факультета Томского университета, где мне посчастливилось учиться в студенческие и аспирантские годы, где я начинала работать. Сегодня кажется почти невероятным, что Николай Никитич ни в чём не ограничивал меня, хотя сам в печально известном 1969 г. пережил «арест» своей статьи о тогда ещё «запрещённой» пьесе Н. Эрдмана «Самоубийца». А он «не заметил» в тексте моей работы большой цитаты о творчестве Е. Шварца из лучшей до сих пор статьи «Превращение сказки» В. Соловьёва – критика, тогда уже оказавшегося в эмиграции; он позволил обойтись в диссертации и автореферате без ссылок не только на классиков марксизма-ленинизма, но и на бывшего в то время генеральным секретарем ЦК КПСС Л.И. Брежнева, без чего в 70-е гг. не обходились работы подобного жанра даже у теоретиков в естественных науках. Так что на вопрос, который мне задал едва ступивший на томскую землю прилетевший на защиту из г. Фрунзе мой «первый» оппонент – профессор Е.К. Озмитель, «кто Вам разрешил заниматься Шварцем», – я могла только развести руками, мне он не приходил в голову. Я, ещё студенткой, предложила тему, Н.Н. Киселёв

принял её, кафедра советской литературы – это были замечательные люди и настоящие учёные – утвердила, оставалось работать. Успешная защита диссертации в совете Томского государственного университета побуждала к продолжению поисков.

По крупицам – в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ныне – РГАЛИ), в архивах театров и библиотек, театральных журналах, специальных изданиях 20–30-х гг., в мемуарах – собирая материал, прямо или косвенно помогающий понять уникальную художественную природу шварцевской драматургии, я искала и ещё что-то, сопутствующее, близкое ей в искусстве той эпохи, объясняющее её истоки. Так я вышла к массовому театру первых лет революции и по-разному связанным с ним экспериментам В. Маяковского–Вс. Мейерхольда, С. Третьякова–С. Эйзенштейна, Э. Пискатора, Б. Брехта... Их всех как «людей одного костра» по-своему связывала фигура С. Третьякова – заметного в 20-е гг. деятеля «левого» искусства, драматурга, к которому обращались интереснейшие режиссёры страны, первого переводчика и инициатора издания первого сборника пьес Б. Брехта в Союзе, автора первой в России аналитической статьи о его драматургии. Потрясенный арестом С. Третьякова Б. Брехт посвящённое ему стихотворение начал словами – «Мой учитель...».

В моем сознании всё это и многое другое неожиданно объединилось, указывая на важность поисков русских истоков интересующего меня явления. Требовались усилия для осмысления проблемы и по линии теории драмы, и по линии собственно брехтоведения – я забрасывала вопросами немецкую коллегу по изучению творчества Е. Шварца Эльке Виганд, прося объяснить, присылать новые, современные материалы о Брехте... А главное, надо было искать пути анализа необычных форм драмы в самых разных их авторских модификациях. Так, в ряду философско-аналитических трудов «от Аристотеля до Брехта» появились и многое в русле интересующей меня проблемы разъяснили размышления о драме и театре А. Пушкина, Н. Гоголя, В. Белинского, Ин. Анненского, В. Маяковского, участников дискуссий 1920-х гг. Анализ поэтики эпической драмы позволил обнаружить совершенно неожиданные смысловые ракурсы и акценты в пьесах, неоднократно попадавших в поле зрения исследователей («На дне» М. Горького, «Клоп» и «Баня»

В. Маяковского, «Шторм» В. Биля-Белоцерковского, «Любовь Яровая» К. Тренёва, «Протокол одного заседания» А. Гельмана), произведения, по сути, неосвоенные отечественной наукой («комические фантазии» Г. Горина, «сценические фантазии» писателей третьей волны русской эмиграции – В. Аксёнова, И. Бродского, В. Максимова), выявить в этом, на первый взгляд, совершенно разнородном, материале свои закономерности, тенденции, традиции.

Я не смогла бы этого сделать, если бы меня на разных этапах работы не поддержали, кроме уже названных мной Н.Н. Киселёва, Е.А. Сафроновой, Е.К. Озмителя, Э.В. Блиновой, ещё и Р.В. Комина из Перми, Б.С. Бутров, В.Е. Хализев, Л.Ф. Киселёва, А.П. Свободин, Н.Д. Тмарченко, С.В. Стахорский из Москвы, Ю.В. Бабичева и В.В. Гура из Вологды, Б.С. Чирков из Житомира, А.М. Корокотина из Тюмени, Н.И. Великая из Владивостока, В.П. Скобелев из Самары, Ю.В. Шатин из Новосибирска, если бы мне не помогли сначала мои педагоги и старшие коллеги на историко-филологическом факультете Томского государственного университета, а потом – коллеги и руководство Томского государственного педагогического университета. Я также должна поблагодарить за внимание и готовность поделиться информацией коллегу из Германии Эльке Виганд, дочь С.М. Третьякова – Т.С. Гомолицкую-Третьякову, а также «моих» авторов – писателей В.П. Аксёнова и, к огромному сожалению, уже ушедшего от нас Г.И. Горина, с которыми мне довелось встретиться, обсудить некоторые интересующие меня моменты.

ВВЕДЕНИЕ

Возвращение в отечественную литературу произведений и имён, запрещённых в пору сталинского правления, хотя и осуществлялось в годы «оттепели» малыми дозами, уже требовало пересмотра устоявшихся представлений о литературном процессе, его ведущих тенденциях, авторах, жанрах. Эта задача ещё больше актуализировалась с конца 80-х гг. Выход к читателю и исследователю всего, что было сделано в русском искусстве XX в., определило в нашем литературоведении совершенно новую ситуацию: целый ряд произведений, созданных в атмосфере сложнейших философских и эстетических исканий начала нового столетия, а также произведений, развивающих их традиции, не вписывался в представление о литературе, сложившееся в советскую эпоху, – эти произведения не поддавались изучению с помощью апробированного инструментария, наработанных методик.

В решении глобальных задач современного литературоведения – создание полной картины развития русской литературы XX в., своеобразного «банка данных» о возможных путях анализа её текстов разного типа – можно продвинуться, в том числе и наблюдая конкретные, частные явления. Предметом внимания в настоящей работе стали «новые» явления драмы XX в. в их родовой специфике. Прежде всего, это пьесы «трудной судьбы»: не публиковавшиеся, не ставившиеся в момент создания или поставленные сразу и надолго запрещённые, а также недавно обнародованные и в силу этого малоизученные; как правило, это произведения яркой и своеобразной формы – театральная публицистика С. Третьякова, «Багровый остров» М. Булгакова, сказки для взрослых Е. Шварца, «комические фантазии» Г. Горина, «сценические фантазии» писателей «третьей волны» русской эмиграции: И. Бродского, В. Аксёнова, В. Максимова.

Анализ жанрового своеобразия этого литературного материала в контексте творческих исканий предшественников и современников обнаружил необходимость обратиться как к предмету специального изучения к произведениям, которые имели богатую

сценическую историю, которые в обобщающих и частных исследованиях определялись как советская драматургическая классика, но рассматривались главным образом в чертах, общих с другими родами литературы, – с точки зрения метода (социалистического реализма), проблематики, героя. Основную заслугу М. Горького в пьесе «На дне», В. Маяковского в трех его «мистериях», В. Билля-Белоцерковского в «Шторме», К. Тренёва в «Любови Яровой», А. Гельмана в «Протоколе одного заседания» видели главным образом в разработке актуальной общественной проблематики, темы народа, революции, образов коммунистов, представителей рабочего класса, героев активной жизненной позиции. В соответствии с этим в качестве жанрового определения служили чаще всего пафос, тема, обозначение воплощаемой действительности: героическая, историко-революционная, производственная, народная, политическая драма. В контексте размышлений исследователей они оказывались скорее оценочными, чем категориальными. Возникавшее подчас определение «эпическая» употреблялось то как синонимическое в ряду приведенных выше, то в одном ряду со словами «монументальная», «значительная» и не прояснялось в полном своём объёме, то связывалось с особенностями композиции – дробной, эпизодической, с широтой изображаемого материала, множеством действующих лиц [1, с. 138] и т.д., но не соотносилось с понятием «эпическая драма», которое широко используется в искусствознании, театроведении, теории и истории драмы XX в.

И отчасти понятно, почему: как литературоведческое понятие «эпическая драма» всё ещё не обладает достаточной степенью ясности. Закреплённое в современном сознании Б. Брехтом, оно в его статьях и трактатах описано прежде всего как феномен его собственного театра: он пытался понять его сам, разъяснял режиссёрам, художникам, актёрам, как воспроизвести на сцене необычный для них драматический материал. На это указывает ученица Брехта К. Рюлик-Вайлер, в статье «К построению фабул в драматургии Брехта» она пишет: «Он исследовал свою драматургию главным образом относительно способа игры» [2, с. 1]. Этот же момент констатирует и такой авторитетный исследователь творчества Брехта, как В. Миттенцвай: «Брехтовская теория эпического театра была по сути наставлением к реализации его пьес на сцене» [3, с. 37].

Брехт спровоцировал и исследователей его творчества. Осваивая теоретическое наследие реформатора немецкого театра, они часто оказываются во власти его логики, соскальзывают к размышлениям, касающимся области, сопряженной с драмой как явлением литературы, но всё-таки иной области – области театрального искусства: говорят как о главном в эпической драме – о достижении эффекта отчуждения с помощью музыки, кино, световых, сценографических приёмов [4]. Остаются открытыми как в работах самого Брехта, так и его исследователей вопросы о границах и объёме понятия: определяет оно качества собственно брехтовской драматургии или может быть отнесено к другим авторам, эпохам. Эти вопросы начинают решаться в работах последних лет, но решаться в совершенно определённом направлении – речь идёт о впечатлении, которое произвели гастроли «Берлинского ансамбля» на европейскую публику, и о том, что следствием его стало развитие брехтовской традиции в английской, французской драме 60–70-х гг. [5].

Учитывая написанное Б. Брехтом и исследования по его творчеству, автор настоящей работы считает возможным размышлять об эпической драме в России как о явлении, формирующемся независимо от немецкого драматурга, задолго до него, на основе собственной литературной традиции и своего культурно-исторического опыта.

Среди исследователей эпической драмы близок такому пониманию проблемы А.С. Чирков. В его монографии «Эпическая драма. Проблемы теории и поэтики» значительно расширен ряд художников, работавших в соответствующем направлении, существенно углублено, развёрнуто его теоретическое осмысление. В ней рассматриваются черты и свойства эпической драматургии не только Брехта, но и Стейвиса, Хинга, Вишневского, Маяковского, Макаенка, Штейна, Шварца, Коломийца, Тоболкина, Володина. Опираясь на обширный опыт осмысления драмы от Аристотеля до Л. Украинки и Л. Курбаса, развивая мысль предшественника Б. Брехта в направлении его театральных исканий – Э. Пискатора 1931 г. о том, что «со времен греков, У. Шекспира и И. Гёте существуют эпические драмы, пишутся они и сейчас... например, «Рычи, Китай» Третьякова, «Первая Конная» Вишневского» [6], А.С. Чирков совершенно справедливо утверждает, что «начиная с древнейших и до наших времен

существовали и продолжают существовать две типологически значимые тенденции в драматическом искусстве – аристотелевская и неаристотелевская драма» [7, с. 9].

Теоретико-философское обоснование этого положения можно найти в фундаментальной работе о драме как роде литературы В.Е. Хализева. Гегелевская теория коллизии и конфликта, определявшая понимание драмы в отечественном искусствознании и литературоведении «оттепельной» поры, в каком-то смысле восходящая к Аристотелю и утверждающая описанный им тип драмы в качестве «должного», в исследовании В. Хализева теряет свой абсолютный характер. В масштабе и ракурсе рассмотренного им материала обнаружилось, что эта теория обобщает и выражает опыт не всех без исключения драматических произведений, а лишь тех, что созданы в пределах определённого типа сознания – представления «о реальности как о гармоничной в её существе», понимания противоречий бытия как «казусов», ситуаций, «локальных и преходящих, замкнутых в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимых индивидуальной волей людей» [8, с. 133].

Наряду с ними существуют, отмечает учёный, и другие художественные коллизии, «отмеченные противоречиями состояния жизни», «конфликтами субстанциальными» [8, с. 147], в них «воспроизводится ориентировка человека в противоречивом миропорядке, “вечный бой” за право быть личностью»: «личность здесь не столько противоборствует с другой личностью (антагонистом как реальностью), сколько противостоит злу “внеличному”, непсонифицированному, рассредоточенному в окружающей реальности», предстаёт в процессе идейно-нравственного самоопределения [8, с. 150]. Устойчивые жизненные конфликты, совершенно справедливо пишет В.Е. Хализев, и тем самым как бы обосновывает возрождение эпической драмы в XX в., «закономерно возобладали в эпоху, когда судьба личности стала активно соотноситься с широким потоком истории, когда вопрос о человеке, борющемся только за “место под солнцем”, отошёл на второй план и на очередь встала проблема личности, ответственной за судьбу и участь окружающих» [8, с. 158].

Но этот авторитетнейший теоретик драмы, так же как и многие его предшественники, считает, что «так называемую “эпическую драму”, поборником которой был Б. Брехт, в полной мере драмой

считать нельзя... Эта художественная форма... выходит за рамки драматического рода литературы и оказывается межродовой» [8, с. 46]. К близкому выводу пришла в очерке о теории драмы М.С. Кургинян. Анализируя горьковскую драматургию, она в качестве рабочего определения использовала выражение из письма драматургу режиссёра В.И. Немировича-Данченко «драма «больше пьесы» («большая драма») и писала о ней как о синтетической, межродовой форме [9, с. 351]. А. Карягин высказался по этому поводу ещё резче: «Эстетическая природа “эпической”, то есть формально, казалось бы, наиболее близкой литературе, драмы, является почти неразрешимой проблемой для теории, остающейся в рамках литературоведения» [10, с. 11].

Думается, это не совсем так, думается, что и в литературоведческом аспекте проблему можно решить, если исходить из принципиально важного для нас тезиса М. Кургинян о том, что «большую драму XX в. характеризуют открытия, которые происходят не в области драмы как жанра, а в области драмы как рода» [9, с. 351].

Общеизвестно, что драма пишется для театра, что в удачном сценическом воплощении она наиболее полно реализует свой художественный потенциал, но это не отменяет того, что лучшие её образцы и в литературной форме представляют интерес для читателя, исследователя. В этом нас укрепляют размышления теоретиков, театральных деятелей разных эпох, приверженцев разных эстетических систем. Уже Аристотель полагал, что драма и вне театра «исполняет свою обязанность, ...обладает жизненностью при чтении» [11, с. 137], более того, при чтении «трагедия достигает своей цели лучше, чем эпопея» [11, с. 138]. Ему по-своему вторил крупнейший театральный реформатор XX в. Вс. Мейерхольд: «Где-то читал, что сцена *создает литературу*. Это не так, – писал он в 1906 г. – Если и есть у сцены влияние на литературу, то только одно: она несколько задерживает её развитие. *Новый театр* вырастает из *литературы*. В ломке драматических форм всегда брала на себя инициативу литература. <...> Литература подсказывает театр» [12, с. 123]. В свете этих высказываний становится очевидной не только возможность, но и необходимость изучения новых форм драмы как явлений литературы.

По отношению к драме XX в. это имеет особую значимость. Долгие века этот род литературы был в центре внимания философов, теоретиков, на основе его достижений, прежде всего осмысливались те или иные стороны художественного творчества вообще («Поэтика» Аристотеля, «Поэтическое искусство» Буало и т.д.). В XX веке драма находится либо на периферии интересов исследователей, либо рассматривается с точки зрения тех особенностей, которые она разделяет с прозой. Возможность такого типа анализа заметил когда-то Аристотель, но он указал и на другой, более предпочтительный для него: «В одном отношении Софокл мог быть отождествлён с Гомером, оба они воспроизводят людей достойных, а в другом – с Аристофаном, ибо оба они представляют людей действующими и притом драматически действующими» [11, с. 46].

«Другой» тип анализа, в соответствии с родовыми доминантами реализуемый в русле концепций исторической поэтики, оказывается определяющим в настоящей работе. Драма в русле этих концепций предстаёт как продуктивная, подвижная, «становящаяся» система литературного рода, и это подтверждает появление в числе достаточно устойчивых, издревле известных форм (комедия и трагедия) таких «молодых» явлений, как формирующаяся в XVIII в. собственно драма, «драматическая драма» (Г. Гегель), как «самозарождение» и активное развитие в XX в. эпической драмы.

Эпическая драма рассматривается нами не как разновидность жанра драмы, а как самостоятельное, актуализирующееся в определённых историко-литературных условиях на основе драматического рода направление, тенденция развития. Слово «драма» в его определении, с нашей точки зрения, главное, оно означает родовую природу литературного произведения, предопределяет необходимость его исследования прежде всего в аспекте доминантной для драматического рода категории действия [13].

Входящее в название слово «эпическая» понимается здесь как обозначение не другого – эпического рода, его видов (жанров), возможностей, а некоего качества, свойства драмы, определяемого вольной или невольной ориентацией художника на культурные традиции долитературной поры, апелляцией к хранящемуся в глубинах сознания современного человека коллективному, выверенному издревле опыту эпическим отношением к миру.

Семантика понятия «эпическая» в этом аспекте соотносится, во-первых, с мироощущением человека, не выделяющего себя из общего – космического, природного, социального бытия; во-вторых, с синкретической природой дошедших до нас древних памятников культуры, принципиальной неразделенностью в них праэлементов того, что позже выделилось в широко разветвлённые системы научного, практического, художественного (в разных видах искусства) освоения мира, в различные жанровые формы.

В целом ряде общих и частных работ философов, эстетиков, культурологов, фольклористов, медиэвистов и т.д. с определением «эпическая» связывается эта интегрирующая семантика. У Гегеля находим выражения: «эпический тон», «эпический стиль», «эпическое состояние мира», «эпическая почва целостного мирозерцания» [14, с. 425, 431, 541]; У Ф.И. Буслаева – «первоначальный эпический быт самого народа», «эпический период жизни» [15, с. 414]. М.М. Бахтин пишет о «едином событии» всего и всех, о «сплошном единстве», об «эпическом времени в его целом» [16, с. 360, 358, 367]. Один из авторитетнейших фольклористов Б. Путилов, размышляя о сказительстве, опирается на понятия «эпическое сознание», «эпическая память», «эпическая традиция», «эпическая среда», «эпическая культура» [17] и т.д. Отчетливо определившиеся в древности особенности эпического бытия и мышления, эпические принципы освоения мира и эпическая природа художественной культуры оказались предметом изучения во второй половине XIX–XX вв.

Всё более углублявшийся в середине XIX в. интерес большинства художников к личности, индивидуальным, частным обстоятельствам её проявления в условиях геополитических потрясений, мировых войн, революций XX в. отесняется и подчас отступает перед необходимостью разобраться в закономерностях общего бытия, в проявлении массовой психологии, социального поведения многих. Эпическая основа творчества, связанная с представлением о мире как о «со-бытии», как о принципиальном равноправии (тождестве) составляющих его фактов и явлений, подчинении их единым и вечным, «коренным» (Г. Гачев), «субстанциональным» (Г. Гегель), универсальным законам, – эта эпическая основа в XX в. трансформируется, по-разному проявляется в разных видах искусства, родах и жанрах литературы и связывает возникающие на его основе

явления не с закрепившимися в академическом искусстве, в литературе нового времени традициями, а с традиционной культурой, с народным творчеством как субстратом, почвой, на которой в определённых исторических условиях возникают «новые», часто авангардные формы в искусстве.

Переломные исторические эпохи, эпохи интенсивных поисков в области художественного сознания часто сопровождаются категорическим отрицанием непосредственно предшествующего опыта и поисками новых источников эстетического в устоявшейся сфере народного творчества и формах, ритуалах становящейся, новой действительности. Эти тенденции весьма ощутимы в европейском искусстве рубежа XVIII–XIX вв., они многое определили в исканиях художников первой трети XX в. с их тяготением к наивным, примитивным формам, обретающим в современном искусстве особую выразительность и смысловую емкость. В условиях патриархально-фольклорного сознания преобладающего большинства неграмотного населения России, призванного к историческому творчеству, на фоне интереса русской философской мысли к идеям «соборности», «общего дела» актуализация эпических тенденций в искусстве представляется закономерной и по-особому значимой. Интенсивное развитие возможностей эпической драмы в том числе свидетельствует об этом.

Поиск фактов эпической драмы в русской литературе XX в., анализ разнообразных её форм и в связи с этим осмысление новых возможностей художественного освоения мира определили логику и композицию книги: глава, посвящённая выяснению места эпической драмы в системе драматического рода, предваряет главы, содержание и объём которых зависят от наличия соответствующих явлений в литературе. Под рубрикой «В начале века» рассматривается одно произведение – пьеса Горького «На дне». В главе «Двадцатые–тридцатые годы» анализируется более обширный и разнообразный материал: во-первых, это пьесы, воспроизводящие формы самой становящейся жизни, на основе метонимии, – «Рычи, Китай!», «Мандат», «Самоубийца», «Любовь Яровая», «Шторм»; во-вторых, это произведения условно-метафорической формы, синтезирующее начало которых связано с использованием возможностей, мотивов, образов, известных с древности – «мистерии» В. Маяковского, «генеральная

репетиция» («Багровый остров») М. Булгакова, сказки для взрослых Е. Шварца. Глава «Семидесятые-восьмидесятые», демонстрирует развитие двух основных разновидностей эпической драмы на материале драматургии А. Гельмана и Г. Горина пьес писателей «третьей волны» эмиграции (И. Бродского, В. Аксёнова, В. Максимова).

При этом мы отчётливо осознаём, что рассмотренные пьесы отнюдь не исчерпывают тот ряд произведений, который реально может и должен представлять историю отечественной эпической драмы во всей полноте. Отбор материала определялся первенством и принципиальной новизной художественных решений для каждого этапа развития явления. При этом достижения эпической драмы, особенно во второй половине века, в нашем представлении, не отменяют возможностей других типов и жанров драмы, как новых, так и старых, развивающихся в русле аристотелевского направления. Мы сосредоточили внимание на эпической драме как на малоизученном в собственно драматическом аспекте явлении драмы – явлении, серьёзно, заявляющем о себе в русской литературе на протяжении всего XX столетия.



ГЛАВА 1.

ЭПИЧЕСКАЯ ДРАМА

В СИСТЕМЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО РОДА

Наиболее распространенное сегодня представление о системе драматического рода и его жанров через «Эстетику» Гегеля восходит к «Поэтике» Аристотеля. Целый ряд положений последней представляет ценный материал и с точки зрения интересующей нас темы.

Среди многих общих и частных вопросов художественного творчества, обсуждаемых в дошедшей до нас части «Поэтики», особое место занимает драма как род литературы, а в ней – трагедия, причем трагедия совершенно определённого типа, как пишет Аристотель, – «лучшая трагедия». По пафосу, активности её утверждения автор «Поэтики», в нашем восприятии, предстаёт не столько как теоретик в современном понимании, равно внимательный ко всем явлениям, составляющим предмет его исследования, сколько как историк литературы, критик, разъясняющий современникам, что в искусстве, на его взгляд, наиболее продуктивно, перспективно. Об этом «лучшем» роде трагедии он рассказывает подробно, освещая с разных сторон. Говорит о предмете изображения (подражания), фабуле, героях, о её построении, о характере воздействия (катарсисе). При этом он часто прибегает к категориям долженствования: «Фабула, служащая подражанию действию, должна быть подражанием одного и притом цельного действия...» [1, с. 66], «состав лучшей трагедии должен быть...» [1, с. 78], «необходимо, чтобы хорошо составленная фабула была скорее простой, чем двойной...» [1, 79], «должно составлять фабулы и обрабатывать их...» [1, 94] и т.д. В результате учение Аристотеля представляется сегодня не столько анализом современного ему состояния драмы, сколько назиданием будущим поколениям авторов. До них оно дошло и, действительно, имело, особенно в отдельные эпохи, сильнейшее воздействие. Ученый древности угадал, предопределил одно

из важнейших направлений развития драматического рода – «драматическую драму» (Г. Гегель). Но Аристотель утверждал это направление не просто как «должное», а как единственно достойное и возможное. Вероятно, поэтому описанный им тип драмы получил в трактатах Брехта название «аристотелевского».

В четвертом разделе «Поэтики» читаем: «Здесь не место рассматривать, достигла ли уже трагедия во (всех) своих видах достаточного развития. Возникши с самого начала путем импровизации, и сама она, и комедия... разрослись понемногу путем постепенного развития того, что составляет их особенность. Испытав много перемен, трагедия остановилась, приобретя достодолжную и вполне присущую ей форму» [1, с. 51]. Таким образом, отметив наличие многих, «всех» видов трагедии, Аристотель выбирает один и сосредоточивает свое внимание на нем. При этом он вынужден оговорить свою позицию, отчётливо осознавая, что она не совпадает с другими, и пытается воздействовать на сознание этих других. «А второй род трагедии, – замечает он в тринадцатой главе, – называемый некоторыми первым, есть тот, который имеет двойной состав, подобно «Одиссее»... Кажется же она первой по слабости театральной публики: ведь поэты приноравливаются к зрителям, поступая им в угоду» [1, с. 81]. Аристотель таким образом свидетельствует, что, кроме того типа трагедии, который им описывается по преимуществу, существует другой; более того, он пользуется любовью какой-то, видимо, значительной части зрителей, имеет своих авторов, и вопрос о том, какой из видов трагедии – «первый», какой – «второй», до конца не решён. Во всяком случае, «некоторые» считают «первым» совсем не тот, который утверждал, как главный, всеми силами Аристотель.

Стремясь не столько убедить, сколько внушить свою концепцию, Аристотель прибегает к жестким оценкам. Например, размышляя о логике развития действия, он пишет: «Из простых фабул и действий самые худшие – эпизодические, а эпизодической я называю такую, в которой эпизодии следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости. Подобные трагедии сочиняются плохими поэтами вследствие их бездарности, а хорошими – ради актёров» [1, с. 69].

Аристотель последователен: он утверждает кажущийся ему «лучшим» тип трагедии и осуждает другой по всем параметрам. В девятом разделе он противопоставляет «простую» – «хорошую» фабулу «двойной» – «плохой», в восемнадцатом, говоря о композиции, даёт наставление в том же духе: «Надлежит помнить и то, о чем неоднократно было сказано, и не сочинять трагедии с эпическим составом» [1, с. 99]. И ниже в качестве аргумента указывает на театральную практику, победы и поражения поэтов на состязаниях: «Все, которые из «Разрушения Иллиона» сделали одну трагедию, а не обработали часть (этого материала), подобно Еврипиду <...> – все они терпят полную неудачу и уступают на состязании другим: и Агафон потерпел неудачу только из-за этого: напротив, в перипетиях и простых происшествиях он отлично достигает желаемого» [1, с. 99].

В приведенных выше фрагментах можно увидеть достаточно отчетливые основания деления трагедий на «лучшую» и «худшую». Аристотель не принимает «двойного» или «эпического состава», многофабульности, он не видит достоинств в эпизодических фабулах, следующих друг за другом «без всякого вероятия и необходимости», и приветствует изображение «простых» происшествий, целеустремленно развивающих фабулу через перипетии и узнавания частной судьбы героя, требует, «чтобы судьба изменялась... из счастья в несчастье» [1, с. 79–80]. И если в связи с отрицаемым типом трагедии возникает имя Агафона (Агатона), то автором лучших трагедий признается Еврипид: «Ошибаются порицающие Еврипида (значит, они были. – В.Г.). Еврипид, если даже в прочем и не хорошо распоряжается (своим материалом), оказывается всё-таки трагичнейшим из поэтов» [1, с. 80].

Аристотель стремится поднять в общем мнении трагедию, на его взгляд, наиболее соответствующую драматическому роду – трагедию собственно драматическую, – собирающую, концентрирующую материал в связи с судьбой «лучшего» человека [1, с. 89], последовательно и целеустремленно развивающую одну, «простую» фабулу, построенную на перипетиях счастья-несчастья центрального героя, накапливающую энергию действия от завязки к развязке, обращённую к чувствам человека, «возбуждающую человеколюбие, сострадание, страх» [1, с. 79]. Другой, не менее важной задачей его «Поэтики» оказывается дискредитация трагедий с «эпическим составом», «эпической фабулой» – трагедий,

«изображающих многие события, происходящие одновременно» [1, с. 122], «всего, что случилось... со многими и имеет между собою только случайные отношения» [1, с. 119]; он порицает сочинение «эпизодических фабул, в которых эпизодии следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости» [1, с. 69]. В связи с описанием этого «второго», неприемлемого для Аристотеля типа драмы, представляются точными определения, использованные Б. Брехтом для той формы драматургии, которую он разрабатывал в XX в., – «эпическая», «неаристотелевская». Уточняющие друг друга они, по сути, предстают синонимическими.

Используя материал «Поэтики» Аристотеля, можно говорить о том, что эпическая драма (трагедия) сформировалась раньше собственно драматической её формы. Она, судя по ряду высказываний Аристотеля, была широко распространена и в его эпоху, и даже в восприятии какой-то части публики и авторов считалась «первой». Философ указывал на близость её к эпосу и относил как менее совершенную, «дурную», форму к эпосу: «Но, впрочем, сперва (выделено мной. – В.Г.) в трагедиях поступали точно так же, как и в эпических поэмах...» [1, с. 54–55].

Следует отметить, что некоторые из процитированных выше фрагментов труда Аристотеля стали отправными в концепции эпической драмы А. Чиркова, автора первого на русском языке теоретического исследования этого сложного явления. Отталкиваясь от высказываний древнегреческого учёного, современный исследователь сделал принципиально важный вывод о том, что в «Поэтике» Аристотеля описана не только ведущая и определяющая тенденция в развитии античной драмы – её драматическая форма, но и находящаяся на периферии её художественной практики – эпизированная [2, с. 2]. Первая из названных тенденций, поясняет А. Чирков, стремясь к преодолению синкретизма древних форм, рассчитана на усиление роли действия, на перевоплощение актёров, на вживание зрителей в происходящее, на «очищение» последних через сострадание и страх. Вторая, неаристотелевская драма, справедливо отмечает Чирков, напротив, стремится к сохранению и развитию элементов художественного синкретизма, к широкому использованию эпического элемента в драматических произведениях. Этот процесс он называет эпизацией драмы. Результатом

его, по мнению учёного, является возникновение ещё в античные времена эпизированной драмы, широко использующей опыт эпоса и некоторые формы художественного отображения мира, ему свойственных [2, с. 9]. Отличие эпической драмы как самостоятельного направления в драматургии XX в. от эпизированной А. Чирков видит в том, что действие эпизированной драмы связано с конфликтом индивидов, а в основе эпической лежит «столкновение идей, носителями которых являются представители определённых классов и направлений» [2, с. 10].

Высоко оценивая и принимая в целом изложенную концепцию, отдельные её детали хотелось бы обсудить дополнительно. В частности, трудно согласиться с А. Чирковым в его утверждении того, что Аристотель обобщает путь, пройденный «лучшей трагедией» на фоне периферийных – эпизированных – явлений драмы, и того, что эти явления отличаются иерархически. Целый ряд высказываний и оговорок античного философа позволяет полагать, что он не столько подводит итоги развития «лучшей драматической» трагедии, сколько описывает её как утверждающийся тип драмы – желаемый, приоритетный, предпочтительный для будущего. А трагедия «эпического» типа предшествовала «драматической» и ещё сохраняла во времена Аристотеля свой авторитет у какой-то части авторов и публики. И ещё один момент в монографии А. Чиркова требует, думается, дополнительных размышлений. Он связан с пониманием характера взаимодействия эпических и драматических начал как проявлением межродовой диффузии – «широким использованием эпического элемента в драматических произведениях», т.е. использованием «готовых» форм одного рода другим. С таким пониманием трудно согласиться.

Если мы говорим об эпической драме как особой художественной системе внутри драматического рода, то, видимо, должны полагать, что она рождается естественно, органично, как писал Аристотель, «путем постепенного развития того, что составляет её особенность» [1, с. 51]. В тех случаях, когда драматург осмысливает явления, традиционно дающие основу эпического изображения, – явления общенародного бытия, воссоздает их широко – во «многих фабулах» и в ракурсе не частных судеб, а проявления самых общих закономерностей, вечных, универсальных общечеловеческих ценностей, то в процессе

воплощения такого замысла рождается особая форма, со своими, в условиях драматического рода образующимися выразительными возможностями. И если они чем-то напоминают те, что используются в эпических произведениях, то это ещё не означает, что они пришли из эпоса: есть масса средств, приёмов, форм категорий (герой, сюжет, конфликт и др.), которые исправно «служат» во всех родах литературы, – вопрос в том, как они в них «прорастают», как «ведут» себя, как взаимодействуют с другими в той или иной жанрово-родовой системе.

Для нас важно, что в «Поэтике» Аристотеля о «лучшей», на его взгляд, (драматической) и «худшей» (эпической) трагедии говорится как о разных художественных системах. Ко времени создания этого труда греческая драма уже прошла определённый путь развития, и Аристотель обозначает разные его направления. Важно, что среди дошедших до нас произведений античности можно обнаружить образцы эпической драмы: таковы «Персы», «Семеро против Фив» Эсхила. В отличие от более поздних, всё более драматизирующихся трагедий Еврипида, они основаны не столько на перипетиях индивидуальных судеб героев, борьбе личностей, сколько на соотношении принципиально разных государственных, политических, нравственных позиций, относительно самостоятельно проявляющихся в одном временном потоке групп героев.

Эпическими по своей природе представляются и произведения крупнейшего комедиографа древней Греции, младшего из известных её драматических авторов – Аристофана. Его творчество развивалось в русле древнеаттической комедии, исконно связанной с самым патриархальным слоем населения – с крестьянством, хранящим живые традиции народного творчества, и с позиций этого крестьянства выражало резкую критику войны, усугубляющееся социальное неравенство, подрыв традиционных устоев афинской демократии [3, с. 299]. Отсутствие в «Поэтике» Аристотеля сколько-нибудь развёрнутых размышлений о комедии Аристофана представляется не случайным, ибо эта комедия не соответствовала представлениям философа о «лучшем» драматическом искусстве. Перипетии личных судеб героев в них отступают на второй план, на первом оказываются споры и решения разных кругов афинских граждан по актуальным вопросам государственной политики, общественной

нравственности. В действии аристофановских комедий оказываются важны не столько характеры, сколько позиции, не столько повороты судеб, сколько словесные поединки, сцены диспутов, народных собраний, судов, житейских ситуаций, проверяющих прочность тех или иных жизненных позиций. В соответствии с этим действие приобретает «эпический состав», возникает из соотнесения параллельно развивающихся линий, относительно самостоятельных эпизодов. Не случайно в названия его пьес вынесены не имена главных героев (Эдип, Антигона, Медея), а существительные множественного числа («Всадники», «Облака», «Птицы», «Лягушки», «Осы», «Ахарняне»).

Так, в «Ахарнянах» мысль о необходимости мира вытекает из сопоставления полной всяческих радостей жизни землевладельца Дикеополя, заключившего отдельный мир для себя после того, как не удалось уговорить сограждан заключить его для всех, и полной злоключений судьбы военачальника Ламаха, громче всех поносившего Дикеополя за его призывы к миру. Действие представляет собой ряд сцен, рисующих параллельные состояния и действия героев. Оба получают весть, и один накануне праздника собирается в поход, а другой на пир. Аристофан даёт поперебивку реплики – сетования на судьбу и горестные предчувствия одного и радостное предвкушение удовольствий другого. Затем так же параллельно даны их возвращения: страдающий от ран, а ещё больше – от вида подвыпившего, весёлого, сопровождаемого девицами Дикеополя, Ламах посрамлён.

Такой тип изображения может служить прекрасной иллюстрацией неприемлемой для Аристотеля эпической формы действия. Значение её, постепенно утрачивалось в трагедии от Эсхила к Еврипиду (терялась ведущая роль хора, сокращался объём повествовательной информации вестников, усиливалась индивидуализация характеров, обострялся конфликт индивидуумов), но было в полной мере восстановлено в правах в творчестве младших их современников – Аристофана и Агафона. Может быть, это в какой-то мере объясняет полемичность размышлений Аристотеля, стремящегося в своей «Поэтике» во что бы то ни стало опорочить эпический тип действия и утвердить драматическое действие, концентрирующее материал по одной, «простой», непрерывно и целеустремленно развивающейся от завязки к кульминации линии – судьбы главного героя.

Впоследствии та форма драмы, утверждению которой посвящен самый серьёзный из дошедших до нас филологический труд античности, то оттесняла другие формы, захватывала всё родовое поле, то отступала, оставляя место для опытов самого разного, в том числе и эпического характера, то сосуществовала рядом с ними, то сама на какое-то время уходила на второй план. Эпохи средневековья и классицизма являют собой в этом смысле прямую противоположность.

Средневековый театр христианской Европы, казалось, полностью порывал с верой, идеологией, языческой античности. На это, по видимости, указывает самый заметный его театральный жанр – мистерия, выполняющий функции религиозного воспитания на основе ветхо- и новозаветных преданий. Но могущая сравниться масштабностью постановок, количеством исполнителей и зрителей, может быть, только с ритуальными представлениями древнегреческих Дионисий и агитдействиями в послереволюционной России мистерия Средневековья внушала сакрализованные церковью морально-этические представления и нормы поведения, выработанные в веках народным самосознанием. Многогеройная, многоэпизодная, прослоенная интермедиями, исполненными грубоватого, простонародного юмора, созданная, по сути, на фольклорной основе мистерия развивала в новых исторических условиях эпические тенденции драмы. Своеобразный синкретизм её формы, представление принципиального равенства всех явлений мирового целого были своеобразным выражением демократического мироощущения населения городов, набирающих силу в противостоянии абсолютной власти.

В драматургии эпохи Возрождения можно найти попытки восстановить оба типа драмы: начинал осваиваться опыт учёной античности и в то же время сохранялось влияние стихии народного творчества средневековья. Эпическое начало было особенно заметно в творчестве драматургов, начинавших работать в системе площадного, народного театра, оно проявилось в активном развитии комедийного жанра (Лопе де Вега, Мольер), в хрониках и отдельных трагедиях У. Шекспира, составивших своеобразные циклы.

Теория и практика классицизма, напротив, отвергая фольклорные и эпические основы театра средних веков

и драматургии У. Шекспира, усваивала эстетику античности в её аристотелевском понимании. Все поиски велись в пределах строго регламентированной, дифференцирующей теории: иным, смешанным, ориентированным на опыт народного творчества явлениям не было места.

Великая французская революция, «обозначившая новую эпоху всемирной истории» (И. Гёте), обусловила формирование нового мышления, нового сознания. На сломе эпох романтики, подводя итоги предшествующим этапам развития искусства и всматриваясь в будущее, особый интерес проявили к фольклору. В этих условиях меняли, обретали новый облик старые жанры, возникали новые, определялась современная, в основе своей дошедшая до нас подвижная, развивающаяся система жанров. Именно в эту пору начинают оформляться собственно драма как вид (жанр), эпическая драма и теоретическое представление о них. Для понимания последней романтическая рефлексия как по общим вопросам искусства, так и по драме важна не менее, чем известный трактат Аристотеля.

Гармонии, ясности, правильности и простоте «старого» искусства А. Шлегель противопоставил «тайное тяготение к хаосу» [4, с. 133], его бесконечность и широту в новом. В соответствии с новым взглядом на мир меняются и средства его воплощения. Античную трагедию этот теоретик сравнивает со скульптурной группой, романтическую драму – с большой картиной: «В ней представлено всё пёстрое зрелище жизни целиком, со всеми подробностями обстановки. Кажется, будто она изображает вещи, лишь случайно находящиеся рядом. На деле же она отвечает бессознательным потребностям фантазии, погружает нас в созерцание мира явлений с его несказанным смыслом, мира явлений, который благодаря композиционному распорядку, искусству перспективы, колориту и освещению приобрел гармонический вид» [4, с. 134–134]. В сознании романтиков вырастает значение отдельных деталей, они первыми заговорили о смысловой и организующей роли фрагментов, об их равенстве в общей композиции. «Античная поэзия проще... в законченном совершенстве отдельных созданий (вспомним требование «простой» фабулы Аристотеля); хотя романтизм и кажется фрагментарным, но он ближе к тайнам мирового целого» [4, с. 133], – замечает А. Шлегель в «Чтениях о драматическом искусстве».

В противовес Аристотелю богатые возможности именно эпизодической, фрагментарной (монтажной, сказали бы мы сегодня) формы в изображении целого жизни отмечались многими теоретиками романтизма. А. Шлегелю по-своему вторил, противопоставляя античное искусство современному, Ф. Шеллинг: «Древняя муза весь мир извлекала из четырех звуков, между тем инструмент нового времени имеет тысячи струн, он дробит гармонию универсума, чтобы её воссоздать» [5, с. 430].

Если у Аристотеля первый план размышлений занимала трагедия, то у романтиков с их идеалом свободы особый интерес вызывала комедия и – шире – комическое. Отрицая значение опыта античности для современности в целом, они очень высоко оценивали выросшее на почве фольклора творчество Аристофана. Комедия времён афинской демократии, по их мнению, была по сравнению с трагедией более гибкой, вольной, она не нуждалась в мифологическом основании, ограничивающем её определённым кругом образов, она обращалась к широким пластам «реальной» гражданской жизни. «Комедия должна сама по себе создать свою мифологию из современности и общественной жизни» [5, с. 423], – пишет Ф. Шеллинг и тут же отмечает как достоинство греческой комедии то, что она «старалась из сферы общественной и политической жизни не снижаться до домашнего быта, а как только это случилось, она и утратила мифологическую мощь» [5, с. 324]. Изменение природы комедии (как можно было бы заметить, – в сторону, соответствующую аристотелевскому требованию изображать перипетии судьбы частного человека) Ф. Шеллинг связывает с эпохой крушения демократического строя. «Менандр, глава новой комедии, остерегался касаться общественной жизни... и зародились, – сетует Ф. Шеллинг, – комедии с интригой и полностью вымышленными характерами и перипетиями, и комедия, первоначально вращавшаяся в сфере общественной свободы, спустилась в область домашних нравов и событий» [5, с. 424].

О значении комического, об обязательности его присутствия во всех жанрах современного искусства писали многие теоретики романтизма. Ф. Шеллинг прямо утверждал: «В основании новой драмы лежит как принцип *смешение противоположных начал*, т.е. прежде всего трагического и комического... В таком случае поэзия не должна была бы проявляться *ни* под видом трагической,

ни под видом комической: это была бы совсем другая категория – это была бы поэзия эпическая» [5, с. 425]. В смешении противоположных, неслиянных в классицизме начал этот теоретик видел чрезвычайно важное для понимания эпической драмы «стремление вернуться к эпосу без своего превращения в эпос» [5, с. 426].

Последнее выражение представляется нам своеобразным подтверждением нашего представления об эпическом в дефиниции эпическая драма как о качестве, свойстве мироощущения древних, определявшем культурные «продукты» их синкретической деятельности до того, как на их почве выделились виды искусства, роды, жанры (об «эпическом»... до эпического рода). Романтики первыми в искусстве Нового времени заговорили о продуктивности для современного искусства «возвращения к эпосу без превращения в эпос».

Отказывая в истине искусству классицизма, «возведенному в систему, ставшему в конце концов ложным, скудным, условным», В. Гюго утверждал, что современная поэзия скорее придет к правде, «устремив взор на события, одновременно и смешные и страшные... Она начнет действовать, как природа, сочетая в своих творениях, но не смешивая между собой мрак со светом, гротескное с возвышенным... Всё связано друг с другом. Вот начало, чуждое античности, вот новый элемент, вошедший в поэзию; так же как всякое новое явление в организме изменяет весь организм целиком, в искусстве развивается новая форма» [4, с. 448]. По способности «сплавлять в одном дыхании гротескное и возвышенное, ужасное и шутовское, трагедию и комедию» [4, с. 453] на первое место среди поэтов Гюго, так же как и Шеллинг, ставит У. Шекспира.

Целый ряд теоретических положений западноевропейских романтиков оказался близок А. Пушкину, получил своеобразное наполнение в его статьях, набросках предисловия к «Борису Годунову», письмах друзьям и издателям в связи с ним. В одном из фрагментов А. Пушкин признает «из всех родов сочинений самыми неправдоподобными сочинения драматические, а из сочинений драматических – трагедии», создание которых усилиями французских писателей стеснено множеством своенравных правил. «Не короче ли следовать школе романтической, – вопрошает поэт, – которая есть отсутствие

всяких правил, но не всякого искусства», которая предполагает «смещение родов комического и трагического» [6, с. 27–28].

Следя за жаркими спорами о романтизме, за утверждением нового искусства на месте «наскучившей правильности и совершенства классической древности» в «однообразных списках её подражателей» [6, с. 51], А. Пушкин постепенно заменяет привычные у романтиков антитезы античность-современность, классицизм-романтизм на новую: искусство придворное и народное. «Утомлённый вкус требует иных сильнейших ощущений и ищет их в мутных, но кипящих источниках новой, народной поэзии» [6, с. 51]. Драматургом, выросшим из этих источников, А. Пушкин считает У. Шекспира, и как Гюго называл У. Шекспира богом сцены, так русский поэт величает его «отцом нашим». Твердо уверенный, что «устарелые формы нашего театра требуют преобразования», он находит «приличными» для них «народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина» [6, с. 115].

«Драма родилась на площади и составляла увеселение народное», – так звучит отправной момент программной статьи А. Пушкина «О народной драме и драме «Марфа Посадница» [6, с. 147]. Изменение типа действия, способов воздействия на публику поэт связывает с изменением функций драмы, новыми взаимоотношениями между художником, театром и зрителем. «Перенесенная в чертоги по требованию образованного, избранного общества... драма оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное. Отселе важная разница между трагедией народной, Шекспировой и драмой придворной, Расиновой» [6, с. 148].

Размышляя о необходимости возрождения законов народной поэзии в современной драме, А. Пушкин, так же как и западно-европейские романтики, отмечал важность соединения в ней разных начал и особо выделял значение, ставя на первое место комическое. «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством», – пишет А. Пушкин, ставя на первое место смех, и замечает, что «высокая комедия не основана единственно на смехе... и нередко близко подходит к трагедии» [6, с. 147]. Для него самого как автора «Бориса Годунова» это было чрезвычайно важно: не случайно он называет в одном из писем «свою трагедию» «комедией».

Размышляя затем о пьесе «Марфа Посадница», А. Пушкин выделяет моменты, принципиально важные для неё как для типа драмы, отвечающие его собственным представлениям о законах, «приличных» «нашему театру». Суждения об особенностях пьесы он начинает с главного в драме – с предмета изображения, с того, что определяет развитие и характер действия, – с лиц, ведущих его. «Автор «Марфы Посадницы», – пишет А. Пушкин, – имел целью развитие важного исторического происшествия: падения Новгорода, решивши его вопрос о единодержавии России» [6, с. 150]. Эта цель – «развитие важного исторического происшествия» – была целью и самого А. Пушкина в пьесе «о настоящей беде Московскому государству».

Следующее далее объяснение, что составляет особенность главного действующего лица в пьесе «Марфа Посадница», – момент, которого поэт не касался в материалах, связанных с «Борисом Годуновым». Он особенно важен для понимания проблемы героя эпической драмы. «Два великих лица представлены ему (автору «Марфы Посадницы». – В.Г.) были историей. Первое – Иоанн, уже начертанный Н. Карамзиным, во всем его грозном и хладном величии, второе – Новгород, коего черты надлежало угадать» [6, с. 150–151]. В представлении о Новгороде – «людях минувших дней, их умах, предрассудках», – о городе как о собирательном действующем лице драмы – вот в чем А. Пушкин далеко обогнал свое время. Такого героя, как Иоанн, драма знала и не однажды изображала, его в общих чертах уже и Н. Карамзин «начертал» (как и пушкинского Бориса), а вот «угадать» «черты» Новгорода как действующего «лица» мог только гениальный поэт. На этом «лице» А. Пушкин специально останавливается в статье.

Можно сказать, что А. Пушкин говорит об эпической задаче, стоящей перед автором драмы. «Драматический поэт, беспристрастный, как судьба, должен был изобразить, столь же искренно, сколь глубоко, добросовестное исследование истины... Он не должен был хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, но люди минувших дней, их умы, их предрассудки. Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век

во всей его истине» [6, с. 151]. И далее поэт говорит о Новгороде как о герое драмы: «Новгород узнает», «Новгород отвечает в лице своих послов»...

Многое из того, что высказано А. Пушкиным как теоретиком и критиком, было уже воплощено им в собственном поэтическом творении. Он свободно соединил недопустимые прежде в одном произведении, взаимоисключающие – трагические, комические, драматические – начала. В процессе работы над «Борисом Годуновым» он называл свою пьесу в письмах к друзьям «трагедией», уточнял – «романтической трагедией» (в контексте выступлений романтиков, видимо, понимая под словом «романтическая» – «современная», написанная в нарушение правил классицизма), и всё равно ощущал условность своих определений. Это с особой ясностью проявилось в письме от 13 июля 1825 г. к П.А. Вяземскому: «Передо мной лежит моя трагедия. Не могу вытерпеть, чтоб не выписать её заглавия: *Комедия о настоящей беде Московскому государству... Каково?»* [6, 10, с. 120]. В конце концов пьеса оставлена без сопровождающего её жанрового определения – это едва ли не единственный такой случай в мировой литературе XIX в.

А. Пушкин, серьёзно размышлявший о теории и практике современной ему драмы, создал в литературе Нового времени первый замечательный образец эпической драмы, и в этом намного опередив искания своей эпохи. Одним из немногих современников, приблизившихся к разгадке пушкинского открытия, был Н. Надеждин. Он писал о пьесе: «Не Борис Годунов в своей биографической неделимости составляет предмет её, а царствование Бориса Годунова, эпоха, им наполняемая, – мир, им созданный и с ним разрушившийся, – одним словом – историческое бытие Бориса Годунова» [7, с. 261].

Сбитые с толку современники и друзья поэта, воспитанные в твердых понятиях и правилах учёной античности, классицизма, не могли постичь, что герой пьесы не какая-либо индивидуальная личность в исканиях и переменах своей судьбы или карьеры, как это было принято с аристотелевских времен, а Московское государство во всем разнообразии и сложности составляющих его сословий и лиц. А. Пушкин представил модель, структуру русского общества эпохи Смутного времени, показал как равноправных участников исторического события всех – от безымянных, ничего

не понимающих мужиков и баб в толпе на городской площади до претендентов на царский трон. Он создал композицию из самых разных по своему эмоциональному наполнению фрагментов-сцен: бытовые, комедийно-фарсовые эпизоды, философский монолог-исповедь, сцены любовного свидания и страшного убийства женщин и детей из рода Годунова – всё это вместе позволяло показать «развитие важного исторического происшествия» – общего хода жизни и «беды Московского государства».

Почти за четверть века до этого, в период работы над «Валленштейном» – драматической трилогией о жизни Европы в эпоху Тридцатилетней войны – в том же направлении – эпизации драмы искал свои пути Ф. Шиллер. Интересно, что оба поэта, и Ф. Шиллер и А. Пушкин, к новой для себя, и не только для себя, форме драмы шли уже состоявшимися художниками, завоевавшими признание современников, как создатели произведений с героями ярко выраженной индивидуальности в центре. Обратившись к истории общества как предмету изображения, оба ощутили необходимость показать сознание эпохи, разные гражданские позиции, широкий социальный фон, массовые сцены, многих героев, равно причастных к исходу событий.

Прорыв А. Пушкина за пределы утвердившейся в его время системы творчества был более решительным и результативным. Ф. Шиллер ещё во многом отдавал дань литературной эстетике своего времени; он пытался сочетать «высокую трагедию» с семейной драмой возвышенного строя [8, с. 515], дать побочную линию Макса-Теклы в идеально-возвышенном романтическом ключе [8, с. 505]. Он оказался на подступах к эпической драме, создал «эпизированную драму», но направление его поисков в области жанра весьма показательно.

Имея ко времени работы над «Валленштейном» опыт четырех трагедий, Ф. Шиллер испытывал огромные трудности. Он писал о них И. Гёте: «Это злополучное произведение представляется мне бесформенным и бесконечным... Материал, можно сказать, в высшей степени непригодный для такой цели (драмы. – В.Г.)... В сущности, это государственное действие, и с точки зрения поэтического использования оно имеет все недостатки, какие только может иметь политический сюжет – неосязаемый,

отвлеченный объект, мелкие и многочисленные детали, разбросанность действия, чересчур (для поэта) холодную, сухую целесообразность, которая остается однако незавершенной... Словом, я лишен всякой возможности подойти к этому материалу со свойственными мне приёмами» [9, с. 441–442]. И в письмах Ф. Шиллера появляются мысли о преимуществах эпических законов для избранного им материала, сопоставление их с драматическими. Как исследователь он их разделяет, пытается выявить специфику, а как художник пытается объединить в пределах одного произведения. Он не уверен до конца в точности жанрового определения. Первую часть – «Лагерь Валленштейна» – называет комедией, хотя комическое захватывает только разговорную, речевую стихию, не распространяясь на сферу действия в целом. Вторую часть – «Пикколомини» – совершенно справедливо определяет как драму, третью часть – как трагедию. Под заголовком всей трилогии Ф. Шиллер пишет – «драматическая поэма», указывая тем самым на синтез драматических и эпических принципов.

Те же муки жанрового определения, как отмечалось, испытывал А. Пушкин: трагедия, комедия... А В. Белинский нашёл обозначение – эпическая драма, и тем самым первым обозначил тип драмы, который только начинал свою историю в литературе Нового времени, которому в полную силу суждено проявить себя в XX в. Мысль об эпической природе пьесы А. Пушкина высказана В. Белинским в теоретической статье «Разделение поэзии на роды и виды». О «драмах, отличающихся эпическим характером», об «эпических драмах» он говорит, приводя в пример двух авторов: А. Пушкина с «Борисом Годуновым» и У. Шекспира с некоторыми произведениями.

Эпичность их В. Белинский связывает, во-первых, с выбором жизненного материала, с предметом изображения – «историческим содержанием, основная идея которого берётся из сферы высшей, государственной жизни» [10, I, с. 495], во-вторых, с многогеройностью, многосоставностью действия, которое делает произведение «немногим доступным», ибо большинство публики привыкло к «развитию действия простого, немногосложного, в одном моменте». Заметим, как меняются на противоположные у В. Белинского по сравнению с Аристотелем оценки одних и тех же параметров драмы – осуждаемые Аристотелем в собственно

драме, они не просто возможны, но закономерны, по В. Белинскому, в эпической. «В трагедии А. Пушкина, – замечает В. Белинский, – два героя, или, говоря собственно, нет ни одного: её герой – событие... Вот почему это великое создание А. Пушкина немногим доступно»: «понимая цену частных... не могут схватить идею целого создания, столь колоссального в своём медленном и величаво-эпическом развитии» [10, I, с. 496].

Вслед за этим отмечается ещё одно отличительное качество впервые описываемого типа драмы. «К эпическим драмам принадлежат многие драматические произведения, занимающие середину между трагедией и комедией. Таковы, например, «Буря», «Цимбелин», «Двенадцатая ночь, или Что угодно» У. Шекспира, в которых героем является сама жизнь. Возьмем, например, «Что угодно»: тут нет героя или героини; тут каждое лицо равно занимает нас собою» [10, I, с. 496].

К вопросу о специфической природе эпической драмы В. Белинский возвращается ещё раз в разделе о видах или жанрах драматического рода. Среди новых явлений драмы он выделяет два: собственно драму и эпическую драму. Первая, считает он, «ведёт начало свое от МЕЛОДРАМЫ, которая в прошлом веке делала оппозицию надутой и неестественной тогдашней трагедии» [10, I, с. 526]. Вторую, эпическую драму, он связывает с именем У. Шекспира, который всегда шёл «своею дорогой, а не по правилам нелепых пиитик, написал множество произведений, которые должны занимать середину между комедией и трагедией и которые можно называть ЭПИЧЕСКИМИ ДРАМАМИ» [10, I, 526–527]. Как бы вторя Ф. Шеллингу, размышляющему о стремлении современной драмы «вернуться к эпосу без своего превращения в эпос», В. Белинский пишет, акцентируя внимание на другой стороне процесса: «Несмотря на эпический характер драмы, она должна быть в высшей степени драматическою» [10, I, с. 527].

Но В. Белинский не удержался на взятой им теоретической высоте. Если в цитированной выше работе 1841 г. он описывает эпическую драму как явление закономерное, то в критическом разборе драматических сочинений Александра Пушкина в 1845 г. (Десятая статья) в приведенном уже им примере – в пьесе «Борис Годунов» он обнаруживает «огромные недостатки», «решительное поражение». То, что несколько лет назад теоретически принималось, теперь кажется недостатком: «Борис Годунов»

А. Пушкина – совсем не драма, а разве эпическая поэма в разговорной форме... Не видите ни страстей, ни борьбы, ни действия» [10, II, с. 502–503]. Во втором случае автор исходит не из понимания особенной природы пушкинской драмы, им самим в теоретической работе описанной, а из привычных, по Аристотелю и Г. Гегелю усвоенных представлений. «Может ли существовать драма без сильного развития индивидуальностей и личностей?» [10, II, с. 503] – вопрошает критик, и становится ясно, что такой личности в качестве ведущего начала в действии «Бориса Годунова» он у А. Пушкина не находит. А без неё, считает он, «трагедия «Борис Годунов» является чем-то неопределённым и не производит почти никакого резкого, сосредоточенного впечатления» [10, II, с. 522]. И В. Белинский, упрекая А. Пушкина за то, что тот не разгадал характера царя, сам большую часть статьи посвящает тому, чего в пьесе, по сути, нет – перипетиям судьбы загадочного московского правителя. Они важны у А. Пушкина лишь для понимания целого, но не более других сюжетных линий – «гут каждое лицо равно занимает нас собою». Вопрос о причинах изменения отношения великого критика к величайшему творению А. Пушкина, видимо, должен быть предметом специального рассмотрения.

Мы же должны отметить, что у В. Белинского-теоретика, а ещё важнее у А. Пушкина, и как драматурга, и как теоретика драмы, был союзник, единомышленник в лице Н.В. Гоголя. Если А. Пушкин шёл к осмыслению особого типа драмы со стороны трагедии, не исключающей комического, то главным предметом рефлексии Гоголя в «Театральном разезде» (1836) была общественная комедия, которая, по Гоголю, вызывая смех, «производит грустное впечатление» [11, IV, с. 244].

Так же, как и А. Пушкин в статье «О народной драме...», Гоголь сразу даёт свое, отличное от общепринятого, представление о предмете и герое драмы. В качестве первого для него выступает жизнь государственная, гражданская, в качестве второго – «круг сословий и должностей». Автор, пренебрегший правилом показывать в действии частную жизнь героя, любовную интригу, сознательно, как он сам пишет, «сделавший предметом осмеяние злоупотреблений в кругу различных сословий и должностей» [11, IV, с. 225], развивает в целом ряде высказываний свое представление

о комедии, которое оказывается близко выявляемой нами концепции эпической драмы.

Многие из участников обсуждения «Ревизора», представленные в «Театральном разезде», обвиняют автора в несообразности сюжета, в отсутствии завязки, действия. Но находятся немногие, близкие ему, понимающие, что «завязка завязке – рознь». Если принимать завязку, как её обычно принимают, то есть в смысле любовной интриги, так её точно нет. Но, кажется, уже пора перестать опираться до сих пор на эту вечную завязку. Стоит взглядеться пристальней вокруг. Всё изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить во что бы то ни стало другого. Не более ли теперь имеет электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?» [11, IV, с. 230].

Гоголь обнаруживает разные позиции по этому вопросу. Есть «люди простодушные», по школьным правилам ждущие «частной завязки», как исходной точки, перипетий судьбы центрального героя, – «ищущие в пьесе беспрестанных любовников, без женитьбы которых никак не может закончиться пьеса». И есть те, кто понимает автора, кому интересна гражданская, государственная сторона жизни общества, кто замечает «общую» завязку. Как будто предваряя размышления В. Белинского о том, что герой эпической драмы не отдельное лицо, а «сама жизнь», Второй в «Театральном разезде» полемически утверждает: «Нет, комедия должна вязаться сама собой, всей своею массой в один большой общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, коснуться того, что волнует более или менее всех действующих. Тут всякий герой; течение и ход событий производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое, не входящее в дело» [11, IV, с. 230–231].

Второй оказывается единомышленником не только автора «Ревизора», но и «Бориса Годунова» в понимании природы «общественной комедии», того, что в ней, как в машине, «одни колеса заметней и сильней движутся, – их можно только назвать главными; но правит пьесою идея, мысль. Без неё нет в ней единства». Устами Второго Гоголь говорит, что «прямое и настоящее назначение» комедии – «всеобщее», и, подобно А. Пушкину, вспоминает её далекие истоки: «Уже в самом начале

комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере такую показал её сам отец её, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же непеременимую завязку. Зато как слаба эта завязка у самых лучших комиков! как ничтожны эти театральные любовники с их картонной любовью!» [11, IV, с. 231]. Гоголь как автор «общественной комедии» осознанно отказывается от изображения индивидуального плана жизни – частной завязки, любовной интриги как главного начала, движущего действие пьесы. При этом он не только создает, по сути, новый тип эпической комедии-драмы в своём творчестве, но стремится утвердить её историческое и теоретическое основание в сознании современников.

Следует отметить как принципиально важный момент то, что русские драматурги создают особый, непривычный для восприятия образованного большинства тип драмы, в равной мере используя возможности и трагедии и комедии. И в том и в другом случае преодолевается сосредоточенность действия «на главном лице, в судьбе которого выражается основная мысль» [12, III, с. 518]. И в том и в другом случае доминирующее эстетическое качество – трагическое или комическое – дополняется, корректируется введением на разных участках действия широчайшего спектра их нюансов, нюансов драматического. Не случайно В.Белинский пишет как о принципиально новом качестве эпических драм: «занимающие середину между трагедиею и комедиею».

Это же качество, по В.Белинскому, определяет и художественную природу «собственно драмы», жанра, формирующегося почти одновременно с эпической драмой. Но реализуется это качество по-разному, и это необходимо оговорить. В эпической драме достаточно подчас самостоятельные фрагменты, фигуры, составляющие среды, эпохи, могут иметь свой, ярко выраженный характер (комически обрисованы капуцин в «Валленштейне», сцена в корчме на литовской границе у А.Пушкина; трагически – образы Макса Пикколомини и Теклы, смерть Валленштейна, убийство «щенков Борисовых»), действие же в целом, соединяя частную, бытовую, государственную, политическую сферы, имеет эпический характер, являя собой ход самой жизни – «развитие важного исторического события» – определяемого поведением множества равноправных, эмоционально «разно окрашенных» в действии лиц.

Собственно драма, «драматическая драма» (Г. Гегель), декларирующая при своём появлении соединение противоположных качеств («мещанская трагедия», «слезная комедия») в конечном счёте, стремилась к уходу от крайностей, к умеренности, некоему равновесию. Характерно, что много размышлявшие о смешении разных сторон жизни в одном произведении романтики появления «слезной комедии» как чего-то принципиально нового в искусстве не заметили. И В. Белинский уделил ей как предшественнице «собственно драмы» значительно меньше внимания, чем эпической. Может быть, потому, что этот вид драмы, утверждая себя, как пишет В. Белинский, «в оппозиции надутой и неестественной тогдашней трагедии», хорошо усвоил её опыт и в плане содержания, и в плане организации материала – он, как и трагедия, был сосредоточен на перипетиях судьбы главных героев. Новой была только их социальная принадлежность: место богов, героев, царедворцев заняли люди третьего сословия, действие же, в полном согласии с правилами Аристотеля, вели к финалу их личные истории, вызывая сочувствие и сострадание зрителей. Для восприятия собственно драмы публика оказалась вполне подготовлена предшествующим опытом придворного театра, знанием литературной формы трагедии. Эпическая драма, ломавшая стереотипы нормативного понимания, ориентированная на далекие для привилегированной публики традиции площадного, народного представления, приживалась сложнее.

В эпоху реализма собственно драма как законный наследник и восприимчик трагедии нашла наиболее полное и адекватное воплощение: драма как род в середине и второй половине XIX в. развивалась, и в России в том числе, преимущественно в русле собственно драмы. Её возможности расширялись за счёт эпизации отдельных моментов [13] – увеличения роли фона, обстоятельств, введения побочных линий, необязательных с точки зрения интриги, дополнительных эпизодов, но всё это не меняло её аристотелевской природы – судьба героя создавала напряжение действия, заставляла зрителя волноваться.

Достижения А. Пушкина и Н. Гоголя получили развитие главным образом в плане творческого метода – реализма, драматургическое же их новаторство, как и теоретическое обоснование его в их собственных работах, в статье В. Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» не было по-настоящему даже

замечено. Только сегодня наконец, мы обнаруживаем их приоритет в формулировке жанрового определения, в разработке теории и практики эпической драмы как явления литературы Нового времени.

Эпическая драма с её преимущественным интересом к сфере исторической, гражданской жизни, к жизни социума актуализируется, как правило, в преддверии и в периоды бурного, часто связанного с революциями и войнами, государственного переустройства. И в каждую новую эпоху, в соответствии с её специфической культурно-исторической ситуацией реализует свои возможности по-разному. Для интенсивного развития этого жанра в русской литературе XX в. условий было более чем достаточно.

Уже в предшествующие XX в. десятилетия, наряду с интересом к индивидуально-неповторимой сфере человеческой жизни в отечественной литературе отчётливо обозначилось внимание к социально-историческим аспектам бытия. Эта тенденция накапливала потенциал, давала о себе знать в литературе середины и второй половины XIX в.: в центре внимания целого ряда художников оказались «общие типы современной русской жизни» (Н. Щедрин). По этому признаку У. Фохт выделил целое направление в русской литературе, назвав его социологическим. Можно спорить по поводу определения, но явление, которым оно обозначено, с точки зрения формирования эпической драмы, заслуживает внимания. Своеобразие его У. Фохт видел в том, «что общественные тенденции раскрываются в этом течении через изображение практической деятельности персонажей, а не через их внутренний мир. Поэтому в произведениях писателей этого течения мы не найдем исключительного внимания к одному центральному герою. «Кому на Руси жить хорошо», «История одного города» и другие полотна писателей-социалистов населены целым рядом персонажей из одной и той же среды, индивидуально своеобразных, которые в совокупности своей и позволяют увидеть данный тип в целом во всей его характерности. Любовная интрига не играла в этой литературе сколько-нибудь существенной роли» [14, с. 10].

Здесь аналитически спокойно отмечены те особенности эпического содержания и эпической формы, которые в полемически заостренных тонах будут отстаивать в конце 20-х гг.

Вс. Вишневский и Н. Погодин как возможные и законные в драме. «Не интересна личная драма Ивана, Петра, Сидора. Интересно место Ивана, Петра, Сидора на марше, в бою, в действии» [15, с. 3], — напишет Вс. Вишневский в 1930 г. Ту же мысль, но несколько иначе, в аспекте структуры действия сформулирует он в письме к театроведу А. Гвоздеву: «Прочь психологию героев, первопланные и многоиграющие фигуры... Пусть тонет личное в потоке социально значимых событий» [16, с. 409]. Как бы вызывающе остро ни звучали эти и подобные им высказывания «новаторов» в споре с «традиционалистами» в дискуссии о путях развития драмы на рубеже 1920–1930-х годов, они были подготовлены всей предшествующей культурно-исторической ситуацией.

В обстоятельствах сменяющих друг друга войн, революций, геополитических катаклизмов начала XX в. всё возрастающий интерес к человеку как явлению общественному привёл к формированию в качестве самостоятельной науки социологии, к зарождению такой новой отрасли научного знания, как социальная психология. Показательно, что именно в России подвергаются наиболее острой критике субъективные методы исследования личности З. Фрейда и его школы, основанные исключительно на осмыслении фактов внутреннего мира, доступных самонаблюдению индивида. В противовес им В. Бехтерев обосновывает задачи объективной психологии, изучающей «соотношение организма с внешним миром, в связи с его прошлым опытом» [17, с. 20]. В 1911 г. этот учёный ставит вопрос о создании науки, исследующей «закономерности поведения «собирающей личности», границы которой могут расширяться «до целых городов, стран», включать всё цивилизованное человечество, «живущее общечеловеческими идеалами» [18, с. 149]. В. Бехтерев считал важным выяснить, «как путем взаимоотношения индивидов в общественных группах и сглаживания их индивидуальных различий достигаются социальные продукты их соотносительной деятельности» [19, с. 422]. «Соотносительная деятельность» индивидов становится важнейшей научной проблемой фундаментального труда учёного — «Коллективная рефлексология», изданного в 1921 г.

Вдохновлённый поисками «объективной психологии», но не удовлетворенный ими до конца, Л. Выготский пытается соединить

её возможности с тем, что давала старая школа, и приходит к выводу, что психика индивидуума изначально социальна: «В самом интимном, личном движении мысли и чувства и т.п. психика отдельного человека всё же социальна и социально обусловлена» [20, с. 17]. В центре внимания учёных всё чаще оказывается некая общность, группа, реальное поведение массы людей в определённой ситуации. «Психология до настоящего времени стремилась к познанию индивидуального духа, нужно открыть те законы человеческого духа, которые имеют приложение там, где совместно живут и действуют многие как некоторое единство», – развивает идеи В. Бехтерева в середине 20-х гг. Г. Шпет во «Введении в этническую психологию» [21, с. 486].

Пристальному вниманию к человеку как к равноправному участнику со-бытия в новых направлениях гуманитарных наук начала XX в. предшествовало серьёзное и глубокое изучение классиками русской филологической школы – Ф.И. Буслаевым, А.Н. Афанасьевым, А.А. Потебней, А.Н. Веселовским результатов и закономерностей коллективной творческой деятельности ранних периодов человеческой истории. Синтезируя возможности целого ряда дисциплин – философии, языкознания, фольклористики, этнографии, права, – реконструируя отдельные тексты, факты культуры и языка древних индоевропейцев в связи с их «бытом», с практической стороной деятельности, эти учёные утверждали миф (в самом широком толковании этого слова) как форму поэтического творчества. Они полагали – и это особенно важно для нас, – что «эпическая (а впоследствии и личная) поэзия возникает на основе мифологического наследия и в процессе его обработки», «в процессе диалектического взаимодействия фольклорно-мифологической традиции и индивидуальной авторско-исполнительской интенции, «применения» архетипических представлений к актуальным историческим и бытовым ситуациям» [22, с. 406–407].

Усилиями в том числе и названных русских исследователей славянской и индоевропейской древности на рубеже XIX–XX вв. определяется совершенно новая культурно-историческая ситуация: в сферу искусствоведения и эстетических переживаний начинают входить, это отмечает Ю. Лотман, «пёстрый и обширный мир неканонических, с точки зрения культурных представлений XIX в., форм народного творчества»: происходит открытие

художественной ценности русской иконы, древнерусской литературы, появляется интерес к народной живописи, лубку, народным промыслам, праздникам, формам городского фольклора, живописи. К этому, считает учёный, следует прибавить расширение этнического кругозора европейской культуры, начинающей испытывать воздействие фольклора и традиционного искусства Дальнего и Центрального Востока, Южной Азии, Африки и неевропейской Америки. Идёт напоминая эпоху романтизма расширение самого понятия искусства. Но в XX в. оно обретает особый масштаб и особое качество. «Формы народного творчества, – утверждает Ю. Лотман, – не просто допускаются на периферию искусства, но начинают активно воздействовать на каноны поэзии, театра, музыки» [23, с. 89].

Живопись, особенно близкая искусству театра, в предреволюционные годы при огромном разнообразии творческих манер поражала многофигурностью, монументальностью ряда полотен, стремлением осмыслить современность не только в частных, конкретных «приватных» ситуациях современности, но в контексте истории рода человеческого. Законы принятой со времен Ренессанса перспективы здесь оказывались непригодны. Мир не умещался «в пределах ограниченного, евклидова пространства и одномерного доэйнштейновского времени» [24, с. 162–163]. Пространство на картинах целого ряда художников от К. Петрова-Водкина до П. Филонова и М. Шагала выстраивалось «неправильно» с точки зрения предшествующего передвижнического реализма: естественное, оптическое единство дробилось, исчезало деление на фигуры первого и второго плана, детали укрупнялись, обретая самостоятельность в композиции, приближенной к плоскости холста. Границы картины подчас оказывались условными, содержание их «перетекало» друг в друга (П. Филонов), собирая, как на иконах, объединенных в иконостас, картину огромного мира, всего и всегда существующего человеческого сообщества вообще.

Знакомство европейского искусства с пришедшим с юга Северной Америки джазом открывало новые возможности в музыке. «Классическая музыка выстраивалась планами... ложившимися друг на друга. В джазе всё выведено на первый план. Нет больше аккомпанемента и голоса, подобно фигуре на фоне оркестра. Каждый инструмент ведёт свое соло, соучаствуя в целом, –

замечает С. Эйзенштейн и делает вывод, касающийся нового искусства вообще. – Важен закон. Он одинаков и в картине, и в театральной декорации, и в фильме, и в поэме...» [25, с. 205].

Новые законы, о которых, оглядываясь назад, в 1940 г. писал в статье «Вертикальный монтаж» С. Эйзенштейн, проявлялись в самых разных видах искусства в результате ориентации целого ряда профессиональных художников на традиции не столько непосредственно предшествующей эпохи, сколько других, далеких времен и народов, в том числе – на традиции «наивного», народно-поэтического творчества. Поиск нового шёл в самых разных направлениях.

Мир жил в ожидании «неслыханных перемен, невиданных мятежей» (А. Блок). Вторжение в быт, в повседневную жизнь людей событий и явлений большого исторического значения меняло масштаб существования – «личные катастрофы и неурядицы, трагические финалы жизненных судеб приобретали внеличный («надличный», «сверхличный») оттенок... Процесс формирования личности не имел (и не мог иметь) характера замкнутого, семейно-изолированного, отъединенного» [26, с. 12].

В разнообразных опытах русских драматургов начала века на первом плане оказывались то мировая сущность человеческой души в её более или менее выявленных символических аспектах, то скрытые пружины человеческих поступков, иррациональное, подсознательное в поведении, то «мелочи жизни», затягивающее всех её течение, то устойчивые состояния, настроения, то сфера сознания в её индивидуальном или массовом аспекте и т.д., и т.д. [27, с. 46].

Нас интересует прежде всего то направление поисков, которое связано с художественным исследованием общественной сути человека, его жизненной позиции в контексте широких социально-исторических связей, которое центром изображения делало не столько перипетии индивидуальной судьбы, сколько «состояние мира», «развитие важного исторического происшествия», определяемого поведением множества принципиально равноправных его участников.

Первым художественным явлением этого ряда в русской литературе XX в., по-своему развивающим в новых исторических условиях искания А. Пушкина в «Борисе Годунове», нам

представляется драматургия М. Горького эпохи первой русской революции – пьеса «На дне» прежде всего. Первое критически адекватное её осмысление, по-своему развивающее рассмотренные выше суждения А. Пушкина, Н. Гоголя, В. Белинского о новом типе драмы, можно обнаружить в статье Ин. Анненского «Драма на дне» (1905).

Он наиболее явственно почувствовал и объяснил новизну пьесы. «На дне», – писал он, – настоящая драма, только не совсем обычная, и М. Горький более скромно, чем правильно, назвал свою пьесу сценами» [28, с. 73]. Принципиальное отличие пьесы от «старой драмы» (опять, как во времена романтиков, видим противопоставление старой и новой драмы) критик находит в том, что «его (Н.В. Горького. – В.Г.) реалистичность совсем не та, что была у И. Гончарова, А. Писемского или Н. Островского» [28, с. 72]. М. Горького не интересуют проблемы «индивидуальной психологии», «детали», «подробности» «искусно скомпонованных историй человеческих сердец» [28, с. 73].

Суть изменений Ин. Анненский связывает с новыми условиями жизни, новыми героями, воплощающими в себе её драму, и, говоря о конкретном произведении, автор статьи «Драма на дне» испытывает необходимость в широком контексте, прибегает к обобщающим формулировкам: «Прежде судьба выбирала царственные жертвы, ей нужны были то седина Лира, то лилии Корделии. Теперь она разглядела, что игра может быть не лишена пикантности и с экземплярами менее редкими и ей стало довольно каких-нибудь клещей или сатиновых... Вместе с переменой в личине судьбы и самая драма потеряла у нас индивидуально-психологический характер. Подобно роману, она ищет почвы социальной. Драма должна была измениться уже по одному тому, что душа современного зрителя и читателя приняла в себя более и научных идей и общественных интересов <...>. Пришлось обновить и драматургические приёмы» [28, с. 74].

Заметим, кроме всего прочего, что Ин. Анненский обозначает здесь процесс изменения драмы, как бы обратный тому, что был описан Аристотелем, писавшим в «Поэтике», что трагедия прошла определённый путь развития от эпических форм к собственно драматическим («Сперва в трагедиях поступали точно так же, как в эпических поэмах»). Ин. Анненский подчеркивает, что «теперь», утратив интерес к индивидуальным характерам, «подобно роману,

она (драма. – В.Г.) ищет почвы социальной», и далее критик говорит не просто о связанной с этим новизне отдельных приёмов горьковской пьесы, но о новой их системе. Он начинает с типа героя, способов ведения действия, композиции и кончает особенностями воздействия-восприятия. «Драгоценный остаток мифического периода – герой, человек божественной природы, избранник, любимая жертва бога, заменяется теперь типической группой, классовой разновидностью.

Интрига просто перестала нас интересовать, потому что стала банальной. Жизнь, которую мы обречены заменять драматизированный миф, тоже вносит в драму большие поправки.

Эта жизнь теперь и пестра, и сложна, а главное, она стала не терпеть ни перегородок, ни правильных нарастаний и падений изолированного действия, ни грубо осязаемой гармонии...

Центр действия не остается всё время один и тот же, как в старых драмах, а постоянно перемещается: точнее, внимание наше последовательно захватывается минутным героем: сначала это Анна и Клец, потом Лука, Пепел, Василиса, Настя, Барон, Наташа, Сатин, Бубнов и наконец Актёр. Личные драмы то тлеют, то вспыхивают из-под пепла, а по временам огни их очень затейливо сплетаются друг с другом.

Строго говоря, в драме М. Горького нет ни обычного начала, ни традиционной развязки. Пьеса похожа на степную реку, которая незаметно рождается где-то в болоте, чтобы замереть на песке» [28, с. 75].

Размышления Ин. Анненского – переводчика и исследователя Еврипида, автора трагедий на античные сюжеты об особенной драматургической природе пьесы Горького «На дне» в статье 1905 г. оказываются удивительно близки тому, что в 30-е гг. писал об эпическом театре и литературной его форме Б. Брехт. Реформатор немецкого театра последовательно отрицал значение судьбы героя как организующего начала действия в ней: «Диалектическая драматургия... избегала психологии и изображения индивидуальности... привлекала внимание зрителей к взаимосвязи событий, к процессам, происходящим внутри определённых групп» [29, с. 59]. «Индивидуум перестаёт быть центром спектакля. Отдельный человек не порождает никаких отношений, значит, на сцене должны появиться группы людей, внутри которых или

по отношению к которым человек занимает определённую позицию» [29, с. 61].

Принципиально, качественно отличный момент «современной», «неаристотелевской» драмы Ин. Анненский, как позднее Б. Брехт, увидел и в том, что она не вызывает сильного эмоционального потрясения, но требует интеллектуальных усилий читателя и зрителя. «Чтобы оценить пьесу Горького и ею насладиться в полной мере, над ней надо пристально думать», — пишет критик [28, с. 72] и снова возвращается к этому: «Горький сам не знает, может быть, как он любит красоту, а между тем ему доступна высшая форма этого чувства, та, когда человек понимает и любит красоту мысли» [28, с. 77].

Размышления Ин. Анненского в плане определения эпической драмы как явления литературы для нас особенно важны, так как они рождены в процессе знакомства с текстом пьесы и только — вне каких бы то ни было привходящих театральных воздействий. Он сам подчеркивает в начале статьи: «Я не видел пьесы Горького. Вероятно, её играли превосходно, я готов поверить, что реалистичность, тонкость и нервность её исполнения заполняют новую страницу в истории русской сцены, но для моей сегодняшней цели, может быть, даже лучше, что я могу пользоваться текстом Горького без театрального комментария, без навязанных и ярких, но деспотически ограничивающих концепцию поэта сценических иллюзий» [28, с. 71].

Горьковская пьеса как факт литературы, как опыт современной драмы в осмыслении Ин. Анненского оказалась противопоставленной, во-первых, тому направлению драматического искусства, которое развивалось в русле аристотелевской античности, которое определялось интересом к «герою — любимой жертве рока», во-вторых, — классическому реализму, сосредоточившему свое внимание на проблемах индивидуальной психологии. Тем самым, предвосхитив Б. Брехта на несколько десятилетий, он наметил и те моменты в определении эпической драмы, к которым тот будет возвращаться много раз. На протяжении всей своей творческой деятельности Б. Брехт будет осмысливать своеобразную драматургическую природу своих произведений на фоне отвергаемого им реализма-натурализма, искать им определение (эпическая, диалектическая, неаристотелевская драма), говорить об особен-

ности воздействия – апелляции в первую очередь к разуму, а не к чувствам зрителя.

Таким образом, в перспективе теоретических размышлений от Аристотеля до Ин. Анненского и от Ин. Анненского до Б. Брехта мы обнаруживаем дополняющие, уточняющие друг друга представления об основных параметрах эпической драмы как явления литературы, отличающих её от «драматической драмы» (Г. Гегель). Уже опыт древнегреческого театра и рефлексии по его поводу Аристотеля позволяет выделить два направления в пределах драматического рода. Для «аристотелевского» направления, последовательно набирающего силу с опорой на опыт авторских, литературных текстов (Эсхил, Софокл, Еврипид) главной оказывается дифференцирующая и концентрирующая тенденция. Из многообразия культурного и жизненного опыта в качестве доминанты действия выделялась «одна», «простая» фабула – линия судьбы центрального героя, выдержанная в одном же преобладающем эмоционально-эстетическом ключе, вызывающая соответствующий тип катарсиса, переживания. Драматурги эпического направления сохраняли интерес древних к общему и общественному со-бытию, представляли его с эпической широтой – через соотношение в действии нескольких, параллельно развивающихся коллизий, фрагментарную, «эпическую» композицию. Ослабление причинно-следственных связей между эпизодами в такой драме требует интеллектуального напряжения для их соотношения, сопоставления, оно восполняется широким спектром эмоционального восприятия отдельных составляющих (эпизодов). Ориентация на опыт долитературной поры, на творчество драматургов, прочно связанных с традиционной, народной культурой (Аристофан, У. Шекспир и др.) проявился у авторов эпической драмы прежде всего в особенностях их художественного мышления и принципах организации действия их пьес. Эпичность «сознания» древних, связанная с представлением о бесконечности жизни в повторении её циклов, о связанности всего со всем, по-разному трансформируется в обращении драматургов-эпиков как к предмету изображения к явлениям общественного бытия, к процессам и закономерностям сосуществования «многих». В качестве драматического героя их произведений предстаёт некая группа равноправных в действии лиц – среда, социум. В соответствии с этим, действие становится

полифоническим по структуре, дискретным, монтажным, «эпизодическим», вероятностным по способам развертывания, свободно соединяющим самые разные по эстетическим доминантам фрагменты со-бытия (комические и трагические, низкие, обыденные и возвышенные и т.д.). Такое действие обращено прежде всего к гражданским чувствам, к «интеллектуальной интуиции» (Ф. Шеллинг) читателя и зрителя. Заставляя сравнивать, сопоставлять отдельные его составляющие друг с другом, с более или менее ощутимыми, разными культурно-историческими реалиями, оно побуждает к размышлению.

Актуализация эпических начал в драматическом искусстве первых полутора десятилетий советской эпохи вполне объяснима. С Октябрьской революцией вовлеченные в нее народные массы связывали свершение своих – и вековых – надежд на создание идеального государственного устройства, новых условий существования. Сформированные, по преимуществу, в сфере патриархально-архаической культуры, свое будущее они представляли в наивно-утопических образах. В этой ситуации в новом качестве возрождаются фольклорные основания и в творчестве крупнейших художников эпохи – А. Блока, В. Маяковского, С. Есенина, М. Цветаевой, других, сообщив их произведениям, с одной стороны, масштабность, эпичность художественного мышления, а с другой – особую индивидуальность, оригинальность поэтической выразительности.

Своеобразная «фольклорная» ситуация возникла в театре послереволюционной эпохи: практически анонимным автором – группой заинтересованных лиц – создавались на импровизационной основе сценарии массовых представлений, которые ставились в праздничные дни бригадами единомышленников: режиссёров, художников, музыкантов, а также привлекавшихся для этого огромных коллективов непрофессиональных исполнителей [30].

Историческая и культурная ситуация революционной поры оказалась своеобразным «перевертышем» другой, более древней эпохи. Перспектива создания бесклассового, неантагонистического общества, которая повела массы в бой, по масштабу и значимости может быть соотнесена, справедливо замечает Г. Гачев, с самой основной и глубокой коллизией в жизни человечества, предопределившей его переход от общенародного, родового существования к государственному. Поэтому, справедливо

утверждает Г. Гачев, и «возникшие на её (революции. – В.Г.) основе произведения даже самых малых лирических и повествовательных жанров сплошь и рядом, совершенно непринужденно, органически тяготеют к эпопейности» [31, с. 85].

Эпопейность, эпичность особого рода в художественном мышлении авторов первых лет революции отмечается практически всеми исследователями литературы этой поры. Н. Драгомирецкая пишет: «Писателями всё сильнее овладевает мысль о создании новых, небывало монументальных форм эпоса, они охвачены стремлением... выявить закономерности, управляющие движением множеств. Жанр рассказа представляет собой в это время зерно неразвёрнутой эпопеи-поэмы, цикл рассказов собирается в своеобразную лирическую эпопею» [32, с. 126]. Н. Великая в своей монографии 1972 г., посвящённой прозе двадцатых годов, подчеркнула эту тенденцию её названием: «Советская проза 20-х годов. Формирование эпического сознания и проблема повествования». В другой монографии она писала: «В событиях революции обнаруживается значительность и масштабность национального бытия, всеобщность жизни. Такое состояние мира формирует эпическое по своему характеру художественное сознание», – пишет она в другой своей работе и считает необходимым «рассмотреть в единстве эпическое художественное сознание и его художественную систему как процесс, выразивший в себе магистральные поиски времени» [33, с. 12].

Многие исследователи литературы двадцатых годов в той или иной форме пишут о стремлении писателей к «предельно точному и полному представительству революционного народа» в ней, об «интенсификации» «языка улицы» [34, с. 18], об ориентации на устную разговорную речь, на фольклорную жанрово-стилевую традицию. В связи с этим целый ряд продуктивных идей высказал В. Скобелев. Анализируя проблемы изображения массы и личности в прозе двадцатых годов, он находит в этой прозе существеннейшие признаки эпоса, отмеченные Г. Гегелем [35, с. 132], и убедительно говорит о том, что интерес к массовому здесь не оставляет места для психологического анализа внутреннего мира человека, что народный характер проявляется и осознается особенно ярко в массовом облике [35, с. 148].

Всё сказанное по поводу особенностей развития послереволюционной литературы позволяет под новым углом зрения увидеть и избранный нами предмет исследования, понять особую убедительность размышлений Г. Гачева о природе и обстоятельствах формирования эпоса. «Эпос возникает на границе фольклора и литературы и несёт возможность судить жизнь и отношения людей в обществе с точки зрения народного общения «миром». Эпопейное мирозерцание есть мышление о бытии в самом крупном плане, по самому большому счёту и через самые коренные ценности» [31, с. 82].

Настойчивое использование в работах, посвящённых и общим проблемам, и отдельным произведениям литературы послереволюционных лет, понятий «эпос», «эпопейность», «эпопейное мирозерцание», «эпическое мышление», употребление их зачастую как близких, синонимических позволяет предположить, что во всех этих случаях речь идёт фактически не столько о категориях, связанных с родовыми и видовыми явлениями искусства, сколько о категории, существующей до них и над ними. Поэтому и замечено её проявление в произведениях самых разных родов и жанров. Художника эпического склада характеризует внимание к самому широкому кругу явлений, к постижению сущности, закономерностей бытия. Он стремится не столько к оценке, сколько к художественному исследованию места, роли, значения разных явлений жизни как проявлений разнообразия мира, соотношения, взаимодействия. Этот специфический подход проявляется в произведении во всей его микро- и макроструктуре.

Уяснение содержания слова «эпическая» в понятии «эпическая драма» представляется необходимым, ибо позволяет увидеть в обозначенном им явлении не результат воздействия на драму эпических жанров, романа в частности, не механическое использование возможностей эпического рода в драматическом, а стремление целого ряда художников найти форму драматического рода, способную органично воплотить новую, становящуюся действительность, осмыслить её в разнообразии проявлений, противоречивости и сложности.

Ситуация назревающих и происходящих геополитических потрясений XX в. потребовала выработки нового художественного мышления – мышления, учитывающего проблемы существования

не только отдельных индивидов, но множеств, человеческого сообщества в целом. В этой ситуации возрождалось, актуализировалось, трансформировалось в современных условиях свойственное древнему, фольклорному сознанию эпическое отношение к действительности, эпическое мышление – «мышление о бытии в самом крупном плане, по самому большому счёту и через самые коренные ценности», как это сформулировал Г. Гачев. Оно явственно ощущалось и в драматической литературе XX в.

Анализ конкретных воплощений эпической драмы в русской литературе XX в. обнаруживает две отчётливо выраженные её разновидности. Один и тот же предмет изображения – актуальная современность в разных случаях представлен по-разному. В одном случае – на основе метонимии: художественная реальность дробится, расходится множеством лиц в предельно достоверном, аналитически развёрнутом течении жизни. В пьесах «На дне», «Шторм», «Любовь Яровая», в драматургии Н. Эрмана, А. Гельмана, других произведениях действие являет собой фрагменты, эпизоды жизни социума в повседневной деятельности многих и разных участников со-бытия, нюансы встреч рядовых лиц с представителями власти (или не-встречи), в конечном счёте, – проверку на человечность принципов мироустройства в ситуациях, житейски простых и в то же время – жизнеобразующих. В другом случае та же социальная сфера осваивается на основе метафоры: в «Мистерии-буфф» В. Маяковского, сказках для взрослых Е. Шварца, комических фантазиях Г. Горина современность травестируется, уподобляется известному, «собирается» в ярко выраженной условной форме. В том и другом случае важнейшие тенденции развития современной истории оцениваются в контексте гуманистических, универсальных, вечных значений и ценностей. Обе представленные здесь в самом общем виде модели эпической драмы уже в первые послереволюционные десятилетия воплотились в целом ряде оригинальных авторских решений, получили развитие в отечественной литературе семидесятых–восемидесятых годов.



ГЛАВА 2. У ИСТОКОВ ЭПИЧЕСКОЙ ДРАМЫ XX ВЕКА

«На дне» М. Горького как философская разновидность эпической драмы

Рубеж XIX – начала XX вв. принёс ощущение кризиса во всех сферах жизни. Казались изжившими себя прежние естественнонаучные, философские, социально-политические идеи, исчерпавшими свои возможности – привычные формы искусства. Поиск нового во всех этих направлениях в России шёл так интенсивно, как, может быть, ни в одной другой стране.

Одно из направлений поисков в литературе связано с созданием эпической драмы, и роль М. Горького в этом процессе трудно переоценить. Этому художника всегда интересовало соотношение в человеке индивидуального, социального и родового. Не случайно так часто в его творчестве, особенно раннем, упоминается, даже выносится в название произведения слово «человек». Писатель пытается понять, как проявляется общественная суть человека в той или иной ситуации, на том или ином уровне общества. С очевидностью об этом свидетельствует и ранняя драматургия Горького.

Эпичность характеризует уже замыслы М. Горького. В октябре 1901 г. Горький пишет К. Пятницкому: «Вы знаете: я пишу цикл драм. Это – факт. Одну – быт интеллигенции. Куча людей без идеалов, и вдруг! – среди них один – с идеалом!.. Другую – городской, полуинтеллигентный – рабочий – пролетариат ... Третью – деревня... Ещё одну – босяки. У меня уже готовы планы, я вижу лица, фигуры, слышу голоса, речи, мотивы действий – ясны, всё ясно...» [1; 28, с. 189].

Не всё задуманное было написано, но цикл драм эпохи первой русской революции имеет, безусловно, эпический характер. Сами названия подчеркивают интерес художника не столько к частным судьбам, характерам, сколько к разным группам, прослойкам, классам, состоянию их сознания в преддверии решительных событий – «Мещане», «Дачники», «Варвары», «Дети солнца», «Враги». Об эпичности драматургии М. Горького можно говорить и на материале отдельных произведений. Пьеса «На дне» – наиболее значительное достижение писателя в этом плане. Необычность её ощутили все пишущие о ней и о спектакле Московского Художественного театра. Впрочем, поставленная повсеместно, она вызвала «всероссийский разговор» [2, с. 4, 105–140] – «заговорили» об освоении «неэстетических сфер жизни» изображении деклассированных слоев общества, о фатальной несправедливости, о жгучих вопросах современной жизни, о смысле отдельных образов, Луки и Сатина прежде всего. О происходящем в пьесе писали, как о чем-то неотторжимом от реальности. Для большинства рецензентов политическое и социальное содержание произведения было бесспорным и очевидным, художественное – менее заметным. Отмечалась необычность пьесы: нет завязки и развязки, нет действия в общепринятом значении этого слова... Ноодни не приняли этой необычности, отказав пьесе в драматургичности, действенности, а другие пытались её объяснить.

Наиболее явственно почувствовал и объяснил новизну пьесы как драматического произведения, об этом шла речь выше, в теоретическом разделе, Ин. Анненский [3].

Сам М. Горький не понял значения того, что открыл как драматург. В его высказываниях видно не только всё нарастающее идеологическое неприятие гуманистической философии Луки, но и отрицание каких бы то ни было художественных достоинств пьесы. В статье «О пьесах» 1933 г., сконцентрировавшей эти моменты, он писал: «Моя драматургия не должна соблазнять молодых людей бесполезным изучением. Нечего изучать. Я написал почти двадцать пьес, и все они – более или менее – слабо связанные сцены, в которых сюжетная линия не совершенно выдержана, а характеры не дописаны, не ярки, не удачны. Драма должна быть строго и насквозь действенна. То, что «На дне» держится на сцене, – недоразумение» [4, с. 18–19].

М. Горький судит свою пьесу по законам, принятым со времен Аристотеля, поэтому ему, как В. Белинскому в «Борисе Годунове» (десятая статья о сочинениях А. Пушкина), не хватает отчетливости и выдержанности «сюжетной линии», «ярких» характеров. Но заканчивается статья М. Горького, и это показательно, призывом «учиться писать пьесы у старых, непревзойденных мастеров этой литературной формы и больше всего – у У. Шекспира» [4, с. 21]. Этот призыв указывает на то, что М. Горький как художник – что бы ни говорил он как критик и публицист – ощущал продуктивность формы пьесы «На дне», что восхищаясь «еретической гениальностью» чеховской драмы, развивал её возможности в направлении, заданном русскому театру «Борисом Годуновым», шёл за А. Пушкиным, следовавшим, по его словам, не «придворным обычаям трагедии Расина», а «законам драмы Шекспировой», «вольному и широкому изображению характеров», «небрежному и простому составлению планов» [5, с. 115].

О пьесе «На дне» накопилась огромная исследовательская литература [6]. Но очень многое в ней определялось влиянием идеологии большевистского периода отечественной истории. Её влияния не избежал и М. Горький – критик собственной пьесы. Во всяком случае, всё, что им написано о вредоносности Луки, о его ложном гуманизме, невытекая из действия пьесы, восходит к этой идеологии. Необходимостью увязать с очередными лозунгами сталинской эпохи сопротивляющийся материал или откорректировать эту связь объясняется и то, что большая часть горьковедов советской поры сосредоточивает свое внимание на идейной, в лучшем случае, идейно-художественной стороне пьесы. Не стала до сих пор предметом специального изучения, например, проблема драматургических традиций и в связи с ней проблема родовой специфики. Хотя почти все пишущие о пьесе её жанр как-то обозначают, причем каждый даёт своё определение, не вступая в диалог с другими по этому вопросу.

Можно, видимо, говорить о преобладании двух не очень отличающихся в представлении авторов дефиниций: социально-философская и философская драма. Первое определение находим на странице 9, второе на странице 19 одного из наиболее серьёзных исследований пьесы А.Б. Удодова [7]. Основой для них становится анализ по преимуществу проблемно-тематической стороны пьесы – положения, обстоятельств существования героев,

содержания диалогов. Высказанная в середине пятидесятых годов Д. Золотницким мысль о том, что «глубокий историзм горьковских пьес выдавали за качество жанрового порядка» [8, с. 73], до сих пор, на наш взгляд, по-настоящему не опровергнута. Указание в ряде последующих работ на своеобразие горьковских героев как героев-идеологов, среди которых главным носителем истины предстают в одних случаях – Сатин, в других – Лука, по сути, не выводит пьесу за пределы известной жанровой системы. Желание найти героя, по преимуществу выражающего главную мысль автора, соответствовало представлениям о драме с судьбой главного героя в центре, утвердившимся современ Аристотеля. Наблюдения об особенностях пьесы М. Горького, свидетельствующих о принципиально новой её драматургической природе, в результате тонули, пропадали, оказывались частностями. Статьи Ин. Анненского как будто не существовало.

Сказанное в полной мере относится к работам одного из наиболее заметных исследователей драматургии М. Горького 60–70-х гг. – Б. Бялика. Сформулированная им, принципиально важная для понимания горьковской драматургии мысль о полифонии действия пьесы «На дне», подтверждается, по сути, только анализом первой сцены, где обнаруживается несколько параллельно развивающихся коллизий, связанных лишь общим местом действия, общими условиями жизни [9, с. 64]. Сосредоточившись затем на развенчании «утешительной лжи» Луки и победе над ним его антипода Сатина, автор серьёзной монографии, может быть, сам того не замечая, опровергает себя, утверждает линейную перспективу действия с борьбой центральных героев и обязательным поражением – хотя бы и идейным – одного из них и победой другого.

Более или менее отчётливо это представление определяет толкование пьесы в школьных и вузовских учебниках: «Всем ходом пьесы М. Горький показывает ложность и антигуманность сострадательного гуманизма Луки» [10, с. 131]; «Он (Лука. – В.Г.) – беспочвенный утешитель, и это утешительство превратилось в социальную ложь» [11, с. 298]; «Драматург со всей определённой развенчивает попытки примирить обездоленных людей с ужасающей действительностью с помощью утешительной лжи. Не помог Лука никому. Повесился Актёр:» [12, с. 51–52].

Основным аргументом для такого понимания образа Луки исследователи считают судьбы ночлежников. «Проповедь Луки... обрекает на гибель их (ночлежников. – В.Г.)» [9, с. 79]. «Результат деятельности сердобольного старца таков: утешающая ложь никому не помогла, иным и повредила. Мирок дна опустошен, иные погибли, иные, потерпев крушение, впали в ещё большее отчаяние» [13, с. 70]. «Ложь, нежизненность философии Луки – вот причина катастроф, что происходят в пьесе» [14, с. 42]. Во всех этих и подобных им случаях имеет место некоторое недоразумение: смешиваются, рассматриваются на равных явления разнопорядковые – слова – «проповеди», как их называют, идеи, мысли Луки без всяких опосредований «побиваются», опровергаются фактами реального событийного ряда. Об этом противоречии справедливо писал В. Злобин: трагический исход судеб Пепла, Наташи, Актёра определил не Лука, а среда, условия жизни [15].

Прямые, очевидные, непосредственно наблюдаемые связи между героями, их поступками отступают в пьесе перед другими, более сложными. «Перекраивался исторический и социальный мир, в корне менялось и представление о движущихся силах природного. Подвергалось сомнению понятие изолированности, структурной самостоятельности, завершенности. Мир подвижен, относителен, един, казуально обусловлен. Элементы, составляющие его, исторические периоды, сферы сознания, концепции жизни и творчества, идеологические и нравственные показатели личности пришли в сцепление, лишились исключительности, стали элементами единого природно-исторического потока жизни» – так характеризует новую концепцию в философии рубежа веков А. Долгополов [16, с. 23].

В духе философских исканий своей эпохи, «еретических» открытий драматургии А. Чехова М. Горький предельно разводит причины и следствия, отказывается от жестких причинно-следственных привычных связей. Действующих лиц аристотелевской драмы (классическую форму её в России прочно утвердил А. Островский), как правило, связывали проблемы семьи, дома, благополучие, благосостояние которых зависели от получения приданого, наследства, должности – в целом от возможности изменить имущественное, социальное положение главного героя: перипетии судьбыиндивида определяли развитие действия. М. Горький решительнее, чем кто бы то ни было из его

предшественников и современников, отказался от объединения героев родственными связями, ощутив важность для современного человека его роли, места в обществе прежде всего. На месте дома, занимающего в традиционной драме центральное положение, у М. Горького находим ночлежку – пространство, принципиально лишаящее действующих лиц частного, «приватного» существования. Место действия – «подвал, похожий на пещеру», – отбрасывая их за пределы обособляющей личностью современной цивилизации, подчеркивает условия как бы доисторического, общего для всех существования – жизни на миру.

Если в традиционной драме аристотелевского типа изображается чаще всего сфера личных, индивидуальных интересов героев, то в пьесе «На дне» возможности личного проявления резко ограничены – стерты социальные, бытовые, семейные отличия, у многих нет даже имён, они заменены кличками, знаками былой профессии, положения... М. Горький пытается понять, как проявляется в людях родовая человеческая суть: суть *Homo sapiens* – человека разумного, думающего.

Весь первый план действия занимает групповой портрет – жизнь среды, социума. Это по-своему заметил такой представитель психологической школы отечественного литературоведения, как Д.Н. Овсяннико-Куликовский. «Выдающийся интерес» пьесы «На дне» он связывает с возможностью «шире и глубже взглянуть на один из жгучих вопросов современной жизни», ибо в отличие от «отбросов» из высших слоев общества, «психология «отбросов» из народа, из рабочего класса нам мало известна» [17, с. 3].

Чужие друг другу, как говорит Бубнов, «лишние на земле», обитатели ночлежки держатся обособленно, каждый сам по себе. Как и в драме А. Чехова, в пьесе М. Горького нет ярко выраженных злодеев и праведников, положительных и отрицательных героев, более того, в пьесе «На дне» нет деления на главных и второстепенных. Группа лиц, в которой одинаково важен каждый, проходит перед нами, практически всё время действия находясь на сцене. Художник исследует состояние общества, определяемое умонастроением, самосознанием, поведением многих, и этим предвосхищает искания не только европейского, но и русского театра 20–30-х гг.

Принципиальная новизна пьесы «На дне» связана и с решением вопроса о мотивах, управляющих поведением героев и определяющих течение действия. У персонажей М. Горького нет цели в привычном для драмы смысле – цели, достижению которой была бы подчинена жизнь. В соответствии с этим редуцируются основные единицы действия аристотелевской драмы – поступок, поворот событий; на их месте в эпической драме оказывается движение мысли во всех её формах: от первого импульса, удивления, вопроса самому себе, другим до попыток сформировать свои позиции.

Основная группа героев живет осмыслением своего положения. Клещ очутился в ночлежке недавно и эмоционально, драматически остро переживает изменение своего статуса, надеется выбраться, испытывает в первом акте неприязнь к товарищам по несчастью («рвань, золотая рота»), а в четвертом акте, оглядевшись, поразмыслив, понимает, что «езде – люди». Большая же часть ночлежников, трезво оценивая свое положение, принимает его как данность, и отстраняясь от деталей, на каком-то почти теоретическом уровне пытается понять причины падения («Актёр. Таланта нет... нет веры в себя... а без этого... никогда, ничего...»), найти возможности изменения жизни («Пепел. Но я одно чувствую: надо жить иначе!.. Надо так жить... чтобы самому себя можно мне было уважать»). В раздумьях о будущем, в поиске предстаёт и Лука («Все ищут люди, все хотят как лучше... Они найдут... Они придумают!»). Почти у каждого в какой-то момент возникает воспоминание о прошлом – действительном или придуманном. Оно предстаёт как точка отсчёта, сравнения, сопоставления в размышлениях о сегодняшнем состоянии. В речах героев часты возвращения к уже высказанным мыслям, их вариациям, часты вопросы к самим себе, многоточия, подчеркивающие интонацию размышления вслух. Каждый отчётливо осознает альтернативу: смириться, принять свое положение как единственно возможное и тогда можно ничего не делать или попытаться что-то изменить в своей жизни.

К размышлениям о смысле жизни, об отношении к ней и к окружающим людям подталкивают чрезвычайные, пограничные ситуации: у всех на глазах угасает Анна, назревает скандал в семье Костылевых, заканчивающийся смертью хозяина, увечьем Наташи, кончает жизнь самоубийством Актёр.

Три смерти, по видимости не связанные друг с другом, отчётливо указывают на своеобразный – не линейный, как это свойственно традиционной драме XIX в., а спиралеобразный, «возвращающий», отождествляющий характер развертывания действия. Он ощутим в вариативности реальных и мыслимых судеб героев: в том, что, похоронив жену, Клещ окончательно присоединяется к постоянным обитателям ночлежки, в том, как, глядя на умирающую Анну, Наташа размышляет: «Вот и я... когда-нибудь так же... в подвале... забитая». Анна, Наташа, Настя с незначительно (более всего – возрастом) отличающимися вариантами их судеб выстраиваются в один ряд, представляя женскую долю одного типа.

В каком-то смысле каждый обитатель ночлежки представляет собой обобщение, «восходит» к прежнему или вечному амплу. У одних это отмечено когда-то значимой профессией (Актёр), титулом (Барон), национальностью (Татарин, которого называют князем). У других героев положение, поведение, функции, характер указывают на соответствие устойчивым фольклорно-песенным, архаическим типам.

В Костылеве угадывается старый муж, заедающий век жены, в Василисе злая баба, ведьма, в Пепле – благородный разбойник, готовый освободить сживаемую со света, запертую без воли красную девицу Наташу. Сатин, всё время всех подкалывающий, испытывающий, сбивающий с пути истинного Актёра, напоминает не только созвучием имён, но и функциями, поведением нечистого – сатану; Лука, помогающий слабым, поддерживающий советом, добрым словом, соотносится с образом доброго духа, сказочного старичка – вот был только что, сказал, указал дорогу и исчез.

В конечном счёте, ночлежники могут восприниматься как одна собирательная личность, единство которой обеспечивается одним местом существования, одной думой, возвращением к одним и тем же вечным вопросам. Неизменное «пещерное» пространство («Подвал, похожий на пещеру» – место действия по первой ремарке) уже почти не замечается, отступает перед напряжением мысли, решающей проблемы не только собственно личного, индивидуального существования, но пытающейся осмыслить законы общечеловеческого бытия. Речи ночлежников часто звучат обобщённо-афористично, здесь говорят о человеке вообще. «Нельзя убить дважды», «всякий человек хочет, чтобы его сосед

совесть имел», «человеком родился, человеком помрёшь», «без имени нет человека», «зачем жил человек?», «понять хочется делато человеческие», «кто закон душа имеет – хорош! Кто закон терял, пропал», «человек выше сытости» и т.д. Звучат известные и малоизвестные пословицы, поговорки, близкие к ним сентенции, возникающие в ходе размышлений героев над жизнью.

В этом пространстве вибрирующей мысли оказывается важен каждый новый нюанс, поворот в размышлениях героев. У каждого из них есть своя правота, но никто не пытается обратить других в свою веру. Поэтому так необычен здесь диалог: энергия героев направлена не столько на других, как это свойственно драме обычно, сколько на себя – слушая других, обитатели ночлежки выстраивают, формулируют свое представление о жизни. И ни одному из них не открывается окончательная истина, в том числе и Сатину: как бы возбуждающе революционно ни звучали отдельные фразы его монологов, сами эти монологи фрагментарностью, отсутствием логики, исходным импульсом («когда я пьян, мне всё нравится») дискредитируются. Структура действия до самого конца остается полифонической, финал пьесы открыт.

В пьесе «На дне» – и это отмечалось почти всеми писавшими о ней – нет общепринятой в аристотелевском смысле завязки. Жизнь каждого из ночлежников продолжает течь по тому руслу, которое определилось задолго до появления Луки. Не случайно начинающая пьесу реплика – «Дальше!» – звучит как продолжение давно начатого разговора, точнее, разговоров. В разных концах сцены одновременно говорят несколько героев: по форме – это диалог, а по сути – несколько вяло текущих монологов: каждый не столько говорит, сколько думает вслух о своём, о том, что не интересует, даже раздражает других. «Я говорю, значит, существую» – так, перефразируя известное изречение, можно охарактеризовать начало пьесы. Отрицательная энергия, накапливающаяся в безысходном положении, обрушивается на тех, кто рядом, оскорблениями: унижение других создает иллюзию собственной силы. Бубнов обращается к Сатину – это третья реплика пьесы: «Ты чего хрюкаешь?»; Клещ обрывает Квашню: «Врешь»; Квашня отвечает ему: «Козел ты рыжий»; Барон хватывает у Насти книжку: «Роковая любовь...» (хохочет); «Дура ты» и т.д.

Первое, что объединяет нескольких героев (Клеца, Барона, Квашню), – поиск того, кого можно заставить вне очереди мести пол: все наваливаются на самого слабого – Актера. И это тоже воспринимается как унижение: «Ну... всегда я... не понимаю...» (В конечном счёте, порядок наводит Лука: в финале первого акта он спрашивает, где метла, потом, по ремарке, «появляется с метлой»). В первом акте герои не видят, не слышат друг друга (это особенно наглядно проявляется в отношении кумирающей Анне). Диалоги, едва начавшись, не получают развития, распадаются.

Совершенно иначе выглядит четвертый акт, который застаёт ночлежников в процессе размышления о Луке: кто он, как к нему относиться. Эти вопросы занимают всех, и решение, разделяя героев пьесы, концентрирует усилия одних на яростной защите странника (Настя, Клец, Татарин), других – на желании его опорочить (Барон, Сатин) – это единственный действительно конфликтный момент в пьесе. Причем «другая» группа в процессе спора раскалывается. Сатин сначала вторит Барону, как всегда, ерничает, развлекается игрой слов (Татарин. Не обижай человека – вот закон. – Сатин. Это называется «Уложение о наказаниях уголовных и исправительных»...), потом вдруг обрушивается на Барона, на остальных, всех других: «Вы все – скоты! Дубье... молчать о старике! (Спокойнее) Ты, Барон, всех хуже. Ты – ничегоне понимаешь... и врешь! Старик – не шарлатан». И далее в монологах Сатина концентрируется многое из того, что было сказано в защиту Луки другими, идёт разъяснение, развитие позиции старика. На это указывали в своих работах К. Злобин, А. Удодов.

И в четвертом акте есть ругань, оскорбления. Но характер развертывания действия здесь совершенно иной, чем в первом. Наступают, поддевают, активно сопротивляются теперь самые слабые. Уже Настя доводит до бешенства Барона своим неверием в его прошлые дома, кареты, лакеев: «Не было деда! Ничего не было!» И все включены в эту сцену, реагируют на реплики её участников, из нее вытекает диалог Барона и Сатина («Как она смеет? – Смеет...»). Сатин вообще впервые выступает в чью-то защиту – защиту Насти, начинает говорить с ней на равных, без поддевки. В диалог включаются Татарин, Актёр. Диалог развивается: одна тема подхватывает другую, договаривает её, связывается с исходной и ведёт дальше. Действие четвертого акта,

происходящего ночью, концентрируется вокруг стола, освещённого лампой, – вокруг Луки, в связи с размышлением о нем. Таким образом, в качестве действия между первым и четвертым актом явственно ощутима разница.

Развитие действия в целом определяется не развитием конфликтных отношений разных сторон (в этом качестве могла бы предстать борьба ночлежников с хозяевами, противостояние сильных и слабых в среде самих ночлежников), а изменением понимания вещей основной массой действующих лиц, процессами, протекающими с разной интенсивностью и скоростью в сознании разных героев, и следствием их – внутренней перестройкой, перегруппировкой сил в прихотливых притяжениях и отталкиваниях разных лиц в пределах отдельных эпизодов. Не случайно именно «связи, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей» [18], в определении сюжета М. Горький поставил на первое место, а уже потом, вслед за ними традиционную для литературы XIX в. – «историю роста и организацию характера» [1, 21, с. 215].

Драматурга в пьесе «На дне» интересуют не только каждый из отдельно взятых героев – он их разъединяет, даёт каждому свою судьбу, свою кульминацию, – но они все вместе, разом. Их неповторимые индивидуально-психологические реакции на происходящее выстраиваются как художественное исследование общественного поведения многих и разных людей, выявление закономерностей, определяющих появление тех или иных тенденций в состоянии и развитии социума. Словом «ночлежка» можно определить не только место действия, но, по сути, обозначить и героя. Этот своеобразный в драме герой проходит испытание своим положением, определяет отношение к нему, проверяется возможностью возрождения. Действие – изменение первоначальной ситуации реализуется не столько в событийном ряду, сколько в сознании участников общего со-бытия.

Целый ряд героев в большей или меньшей степени оказался способен задуматься, услышать других, воспротивиться общему, разрушающему человека ходу жизни, своему дальнейшему падению. По-разному и в разное время эти моменты ощутимы у Пепла (решился-таки позвать Наташу с собой в Сибирь), у Актера (взял себя в руки, улицу мел из заработанное не пропил), у Клеща (он, в первом акте рычавший навсех, «какие они люди?»

Рвань, золотая рота», в четвертом признает: «Везде люди живут»), у Насти, дающей отпор Барону, у Сатина.

В Сатине живое человеческое начало пробивается позже других, и, может быть, именно в результате усилий других – уже в процессе ожесточенной защиты ночлежниками Луки перед Бароном. В известных его монологах это пробуждение проявилось ярко, концентрированно, впечатляюще, но и наименее, может быть, прочно и последовательно. Это пока только уровень слова, не подкреплённый поведением, и пока – момент («Когда я пьян, мне всё нравится»). М. Горький показал не столько ощутимые в событийном ряду результаты, сколько потенциальные возможности будущих перемен, их предпосылки в области духа, сознания. Для их реализации нужны серьёзные личные усилия, новые обстоятельства внутреннего существования. И в этом плане представляется особенно важной и интересной роль Луки.

Между первым актом, который почти весь идёт в отсутствие этого героя, и четвертым, в котором его уже нет, проходят два акта, в которых образ Луки – «ослепительно яркий, сложный до загадочности, хотя и классически завершённый» [19, с. 270] занимает едва ли не первый план.

Как личность, явленная в поведении–действии, он отличается от остальных, во-первых, своим отношением к другим – манерой обращения, от которой в ночлежке все отвыкли: уважительно говорит с самыми последними, уже не замечаемыми обитателями – Анной, Актёром, заступает за Настю. При этом достаточно жестко ведёт себя по отношению к тем, кто представляет здесь силу и власть, откровенно иронизирует над туповатым полицейским Медведевым («земля-то не вся в твоём участке поместилась: осталось маленько и опричь его»), прямо, без обиняков объявляет цену хозяину ночлежки Костылеву («Ежели тебе сам господь Бог скажет: «Михайло, будь человеком, всё равно никакого толку nebude»), поступает вопреки воле хозяйки ночлежки Василисы.

Целый ряд эпизодов убеждает, что слово Луки о равенстве всех людей, об уважении, которого достоин каждый, о необходимости делать добро, не расходится с делом, подтверждается его поведением. Особенно ярко это видно в эпизоде с Пеплом. Василиса прогоняет Луку, он нарочно громко топает, изображая уход, прячется на печи, ав острый момент, когда Васька готов убить

Костылева, оттуда, поремарке, слышна «громкая возня и воющее позевывание», заставляющее Пепла выпустить хозяина ночлежки. Здесь нет слов, только действие – деятельная помощь Луки попавшему в переделку Пеплу.

В целом, в событийном плане пьесы Лука ничего не меняет, да он на это и не рассчитывает. Изменить что-либо в жизни могут только сами люди, если поймут, что и как хотят изменить. Поэтому в образе Луки гораздо важнее другая сторона: он представлен человеком наблюдающим, размышляющим, формулирующим, он выступает как своеобразный проповедник, главное оружие, главный инструмент которого – слово. Можно сказать, в каком-то смысле он реализуется в жанре слова: он учит жить. Сначала включается в разговоры, когда его не просят, не слушают, как, впрочем, и других, потом к нему начинают тянуться, вызывать на разговор, в конце концов, он переходит к монологам, рассказывает длинные истории–притчи, и его слушают все, не перебивая.

Интересен момент в жизни ночлежки – М. Горький никак его не акцентирует, напротив, приглушает, – когда обнаруживается человек, к которому можно обратиться, не боясь напороться на грубость, который умеет слушать, от которого можно ждать участия. Анна дважды обращается к Луке: «Дедушка... поговори со мной» и ниже: «Говори со мной, милый... тошно мне». И он говорит, говорит, повторяя, как в заговорах, одни и те же слова, синонимические сочетания: «ничего не будет», «покой будет», «отдохнешь». Он в этом случае как бы заговаривает боль, отвлекает от мыслей о смерти. Актёра зовут пить, а он, алкоголик на последней стадии разрушения личности (имя забыл), останавливается около Луки и предлагает ему послушать стихи, начинает изливать ему душу. Лука не сразу включается в диалог, сначала просто поддерживает разговор, повторяя концы фраз Актёра, только после его слов «веры у меня не было» начинает осторожно вводить свою тему: останавливаясь, варьируя слова, он внушает мысль о необходимости взять себя в руки, терпеть – не пить! – и начать жизнь сначала. И слово Луки действует. Об этом свидетельствует изменение характера речи Актёра, заметное по знакам препинания: многоточия, выражающие сомнения, неуверенность в себе, сменяются нарастающей энергией

вопросов и восклицаний. «Актёр (*улыбаясь*). Снова... Сначала... Это – хорошо. Н-да. Снова? (*смеётся*) Ну... да! Я могу?! Ведь могу, а?»

В третьем акте Лука особенно щедр на проповедническое слово. Всегда склонный к обобщениям, афористично отчетливым и в силу этого особенно убедительным выводам, он, обращаясь ко всем, рассказывает две истории–притчи – о беглых каторжниках и праведной земле. Он иллюстрирует жизненные максимы самого общего мировоззренческого характера: нужно, чтобы человека жалели, чтобы ему верили («тюрьма добру не научит, а человек – может добру научить»), и ему самому нужна вера в возможность лучшей жизни, иначе жить невозможно.

Своим словом Лука внушает ночлежникам чувство уважения к себе, веру в себя, в возможность другой жизни, созданной самим человеком. «И всё гляжу я, умнее люди становятся, всё занятнее... и хоть живут всё хуже, а хотят – всё лучше... упрямые!» – это в первом акте. И снова возвращается к тому же в третьем. На этот раз, подчёркивая значимость этого наблюдения Луки, драматург разворачивает его в диалоге.

Лука. ...Ну, ребята!.. живите богато! Уйду скоро от вас...

Пепел. Куда теперь?

Лука. В хохлы... Слыхал я – открыли там новую веру... поглядеть надо... да!.. Всё ищут люди, всё хотят – как лучше... Дай им, Господи, терпения!

Пепел. Как думаешь... найдут?

Лука. Люди-то? Они – найдут! Кто ищет – найдет... Кто крепко хочет – найдет!

Наташа. Кабы нашли что-нибудь... придумали бы получше что...

Лука. Они – придумают! Помогать только надо им, девонька... уважать надо... [20, 15, с. 140–141].

Таким образом, повторение, варьирование важной для Луки мысли с целью внушения, убеждения определяет смысл его речей в пределах диалога, сцены, всей линии речевого поведения его в пьесе.

Необходимо сказать ещё об одной важной грани образа Луки, ощутимой, может быть, более всего в общем контексте пьесы. На фоне других, прочно осевших в ночлежке лиц, он здесь человек временный. Он из другого мира. Лука – странник: бывал

в Сибири, теперь вот «в хохлы идёт» «посмотреть», как люди по «новой вере» жизнь устроили. Он собирается уходить ещё до несчастья с Наташей, дважды предупреждает в третьем акте: «Уйду я скоро от вас». И снова, чуть погодя: «Сегодня в ночь уйду». Лука – весь в поиске, в движении мысли, в пути. Он напоминает: «Под лежач камень – сказано – и вода не течет». Пришёл и ушёл, не оставив материальных следов пребывания. Но его образ и прежде всего его слова запали в душу многих: заставили задуматься, заново оценивать себя и других, спорить и, наконец, что самое важное, в четвертом акте – слушать друг друга. Сатин сравнивает воздействие Луки с действием «кислоты», «дрожжи» («Это он, старая дрожжа, проквасил нам сожителей», «Он... подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету»). И действительно, роль Луки в пьесе подобна катализатору. Он ускоряет процессы осознания героями цены человека, принципов человеческого общежития. Эти процессы, начавшись до него, с новой силой продолжаются после него.

В связи с этим интересна семантика имени. Лука – от латинского *lux* – свет, светоносный. В физике есть связанный с этим значением термин: единица освещённости – люкс; в русском языке слова луч, лучина, лучистый, лучезарный связаны с представлением о свете, исходящем от какого-либо источника. С этим смыслом образа Луки связан по-своему и первоначальный замысел пьесы. В одном из писем времени её создания Горький писал: «Мне хочется солнышка, русского этакое – не очень яркого, но любящего всё, все обнимающего» [1, 28, с. 148]. Светлое начало, входящее в пьесу с Лукой, было замечено сразу современникам М. Горького: «На дне светло. Здесь среди отверженцев, потерявших подобие Божие, в потьмах игрязи минутами совсем хорошо и тепло. Отчего это? – Здесь Лука», – писал иеромонах Михаил в 1904 г. [21, с. 45].

На возможность интерпретации образа Луки именно в этом плане указывают и ремарки. Появляется он в подвале утром ранней весны, когда светлый день обещает быть особенно заметным, длинным. В третьем акте перед его уходом ремарка указывает: «Вечер. Заходит солнце». В четвертом акте свет сужается до круга лампы над столом, где идёт спор о Луке. В начале пьесы, когда темно, неподвижно, отчаянно в душах людей, Лука является, как свет, извне, а когда обозначается тяга к поиску истины, когда

наметилось просветление в душах части ночлежников, какое-то их объединение в диалоге, уже не так страшна темнота вокруг. В конечном счёте, борьба света и тьмы, веры, поиска, движения жизни и отчаяния, неподвижности, дна, смерти предстаёт символической проекцией сложнейших, глубинных процессов, протекающих в сознании главного – коллективного – героя пьесы.

На фоне внутренне перестраивающегося героя-массы Лука – герой не столько драматический, сколько эпический. Он твёрд и неизменен в основных своих жизненных принципах – принципах «патриархально-крестьянских, глубоко народных» [19, с. 271]. Он как бы обозначает собой новое обстоятельство для обитателей дна – обстоятельство второе, противопоставленное первому, основному: Лука приходит со светом веры, надежды в ситуацию мрака социальных отношений, символизируемых ночлежкой, и задает движение. Покинув «дно» физически, он остался в сознании его обитателей как принципиальная точка отсчёта в отношении к себе и другим. В совместных, равно важных усилиях начинает вырабатываться новое самосознание, трудно, но начинается процесс напряженного интеллектуального поиска – поиска, продолжающегося в сознании читателя и зрителя.

Таким образом, можно говорить, что М. Горький создал пьесу философскую по содержанию споров, по проблематике, интеллектуальную по характеру воздействия и, наконец, эпическую по собственно драматической природе. На последнее указывает тип героя – группа равноправных в действии лиц, полифоническая структура действия, характерного разветвления: на месте строго линейного, причинно-следственного нарастания и спада аристотелевской драмы находим смену картин, сцен, эпизодов, возвращение по спирали к одним и тем же темам, мотивам. Энергия, воля действующих лиц, столкнувшихся с противоречивостью или, по крайней мере, со сложностью мироустройства, направлена не на деяния и свершения, а на решение задач познания и самопознания.

Принципиальная новизна горьковской пьесы для многих современников и потомков казалась менее заметной, чем в последующих опытах «новой драмы» А. Блока, Л. Андреева, А. Ремизова, ибо М. Горький не нарушал видимого жизнеподобия. Его герои внешне существовали в обстоятельствах, предельно жизнеподобных, как бы достоверно-«документальных» (не

случайно Художественному театру в процессе репетиций понадобилась «экскурсия» на Хитров рынок), и потому пьеса «На дне» казалась созданной в русле «бытовых» пьес «жизнеподобных» А. Островского. Но всё сказанное о ней выше позволяет говорить, что осознанно или неосознанно М. Горький следовал в направлении, указанном русской драме А. Пушкиным, направлении, получившем свое развитие в полной мере лишь в XX в.

Возможности эпической драмы, как бы заново открытые в начале века М. Горьким, оказались как нельзя более кстати для освоения, осмысления послереволюционной действительности. «Рычи, Китай!» С. Третьякова, «Шторм» В. Билля-Белоцерковского, «Любовь Яровая» К. Тренёва, «Блокада» Вс. Иванова, «Первая конная» и «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Интервенция» Л. Славина и так далее написаны в русле его драматургических исканий. Но советская эпоха представляла настолько другой, невероятной, что, казалось, создавала совершенно новые формы воплощения в искусстве.



ГЛАВА 3.

ДВАДЦАТЫЕ – ТРИДЦАТЫЕ ГОДЫ

Серьезные достижения эпической драмы в русской литературе XX в. приходятся на середину двадцатых годов. Правда, признание пьес этого ряда связывали не с драматическим новаторством, а с реализмом изображения революции, воплощением положительных героев–большевиков или сатирой на тех, кто оказался далек от её понимания. Но тем не менее, успех театров, поставивших произведения, о которых пойдет речь ниже, был безусловным. Разные драматурги – люди разного возраста, разных общественных темпераментов, разных художественных ориентаций – совершенно независимо друг от друга создали основу для крупнейших достижений отечественного театра. Пьесы «Рычи, Китай!» С. Третьякова, «Шторм» В. Билля-Белоцерковского, «Любовь Яровая» К. Тренёва, представляя разные возможности эпической драмы, обогатили возможности театра.

Интерес к пьесе «Рычи, Китай!» вышел далеко за пределы отечественной культуры. Она была сразу поставлена в театре им. Мейерхольда, прошла по сценам разных стран и континентов [1], но после гибели автора, в пору массовых репрессий была изъята из литературно-театрального процесса у себя на родине и до 60-х гг. вообще не упоминалась. Сценическая история Пьесы Н. Эрдмана «Мандат» была ещё короче. Ошеломляющий успех её первой постановки В. Мейерхольдом в 1925 г. не оградил от репрессий ни автора, ни режиссёра. Она была издана впервые на родине автора только в 1987 г. Следующая пьеса этого автора «Самоубийца», при том что за нее боролись не только В. Мейерхольд, но К.С. Станиславский (лично писал И. Сталину), была опубликована на русском языке в том же «перестроечном» 1987 г. Ставшие легендой в воспоминаниях театральных людей, они долго не могли быть предметом изучения в условиях советской властью.

История «Багрового острова» после успеха первой постановки А.Я. Таировым в Камерном театре в 1928 г. сопоставима с историями эрдмановских пьес – читатели получили её в одно

время с «Собачьим сердцем» в 1989 г., когда было опубликовано практически всё, написанное М. Булгаковым. Но опыт первой её постановки подготовил к работе над «Трехгрошовой оперой» Б. Брехта – ничего принципиально нового режиссёр в пьесе немецкого драматурга не нашёл.

Как ни странно для В. Маяковского, обладавшего, казалось, прочной репутацией «советского поэта», судьба его пьес была не менее сложна, чем у пьес его талантливых современников. После первого представления «Мистерии-буфф» она 3 года была вычеркнута из списка разрешенных к постановке. Нужны были невероятные усилия автора, чтобы добиться её возвращения на сцену. Коротка и печальна оказалась сценическая история «Клопа» и особенно «Бани»; обе пьесы, появившиеся в конце 1920-х гг. практически сразу попали в «переплеты» сталинского террора – автор ушёл от него раньше.

Из шварцевских сказок для взрослых только «Тень» по чьему-то недосмотру смогла выйти к зрителю в 1940 г., сразу после своего завершения, и стала праздником для Театра Комедии и её режиссёра Н.П. Акимова, для зрителей обеих столиц. И только в «оттепельном» 1960 г. когда уже не было в живых автора, крохотным по тем временам тиражом вышла книга пьес и киносценариев Е. Шварца, появилась возможность их ставить, читать, изучать.

Таким образом, сколько-нибудь серьёзное исследование всего этого материала в целом начиналось 1960-е гг.

У пьес «Любовь Яровая» и «Шторм» более счастливая судьба: их много ставили, подробно анализировали в общих и частных работах, но анализировали чаще всего по тем параметрам, которые сегодня в значительной мере утратили свое значение – с точки зрения идеологического содержания, темы партии и революции, достижений социалистического реализма. Проблема их родового своеобразия по-настоящему не ставилась. Каждый из пишущих об этих пьесах давал им свое определение, не обосновывая, не отстаивая, не вступая в полемику с другими. Какое из них наиболее соответствует жанровой природе обозначенных пьес, остается неясным.

Одна из глав фундаментального исследования советской драматургии А. Богуславского и В. Диева, посвящённая 20-м гг.,

не случайно называется «Борьба за драматургический эпос». Но точно обозначив тенденцию в названии главы, её автор – В. Диев – в изложении материала пользуется более привычным для нашего литературоведения, кажущимся ему синонимичным определением – «героико-революционная драма». «Остановимся, – предлагает он, – на некоторых вопросах, связанных с утверждением самобытного, подлинно новаторского жанра героико-революционной драмы, на вопросе формирования драматургического эпоса. Возможно, это поможет нам более отчётливо представить себе внутренние закономерности процесса развития драматургии двадцатых годов» [2, с. 124].

Эпическая тенденция в драматургии 1925–1930 гг. выделена и ленинградскими учёными, авторами «Очерков истории русской советской драматургии», но и у них жанровое определение интересующих нас пьес не остается без привычного уточняющего оценочного сопровождения: «Героико-эпическая драма из времен революции и гражданской войны... утвердила в советской драматургии богатство реалистической образности. Она стала одним из главных жанров советской драматургии вплоть до наших дней» [3, с. 163].

И первой пьесой, с которой в «Очерках...» начинается обзор новой отечественной драмы, становится пьеса «Рычи, Китай!». О ней в разных работах говорится как о «талантливой пьесе» [3, с. 168], «опрокидывающей ошибочную лефовскую теорию... беспристрастного показа фактов» [4, с. 88], «...дающей не только факты, но и глубокое партийное отношение к этим фактам, воссоздающей в художественно обобщённой форме картины борьбы бесправных, униженных, ограбленных народов Китая с колонизаторами» [6, с. 3].

Тот же ряд пьес, в которых «эпическое начало не подавляет драматического», в работе Д. Устюжанина получает название «народно-героическая драма» [4, с. 88]. Ю. Неводов именует их «героическими драмами» [5]. Г. Щеглова, можно сказать, абсолютизирует обозначившуюся тенденцию определения жанра по теме и пафосу и пользуется как синонимичными терминами определениями «героико-революционная драма», «историко-революционный жанр» [6, с. 3]. «Типологическая основа драматургии героико-революционного жанра – личный выбор,

поступок героя, путь к подвигу без колебаний и отступлений» [6, с. 4], – утверждает автор «Очерков истории развития героико-революционного жанра в советской драматургии», и это ещё не все признаки жанра, она продолжает их множить. «Но каждый личный поступок героев связан с массовым движением за преобразование страны и её защитой, с разоблачением сил, враждебных новой жизни. Глубинное осмысление событий, раскрытие раздумий, самоотверженности, бесстрашия героев обусловили остродраматический план изображения, животрепещущий конфликт» [6, с. 17]. Здесь перечислено так много всего, что непонятно главное – с чем связано развитие действия, чем определяется его тип: изображением ли поступков бесстрашных героев, массового ли движения или глубинного осмысления событий, размышлений, раздумий действующих лиц. Впрочем, этот вопрос здесь не возникает, главным в определении жанра оказывается идейно-тематический аспект, ещё точнее – жизненный материал, положенный в основу произведений. «В двадцатые годы, – читаем в работе Г. Щегловой, – ведущим был жанр героико-революционной пьесы, запечатлевшей волнующие события революции» [6, с. 17].

Сегодня, когда литература перестала рассматриваться как прямое отражение классовой борьбы, необходимо вернуться к тем произведениям, которые были интересны для своего времени, проанализировать их собственно литературную, прежде всего драматическую природу, увидеть новые основания взаимоотношений и взаимоотталкиваний в литературном процессе, новые тенденции в его развитии.

Для того ряда пьес, которые были перечислены выше, думается, важна подчеркнутая ориентация их авторов не на традиционные литературные формы драмы предшествующей поры, а на самую жизнь – не знающую аналогов, необычную, невероятную, создающуюся заново. Заново создавался мир, заново создавались и формы драмы, его отражающей. Так, казалось, ощущали это их авторы.



Опыт «монтажа атракционов»: «Рычи, Китай!» С. Третьякова

По отношению к целому ряду пьес середины двадцатых годов представляется совершенно справедливым размышление о природе инсценировок первых лет революции их исследователя Л. Тамашина. Он находит, что они «стояли где-то на полпути между жизнью и искусством, являя собой тот ранний этап развития искусства, когда оно только начинает отделяться от бытия и превращаться в особую форму общественного сознания, обладающую своими законами и специфическими чертами» [7, с. 27]. Это положение Л. Тамашина развивает В. Диев: «Массовая драматургия выходит из характерных для революционного быта тех лет форм массового шествия, праздничной манифестации, парада войск, демонстрации протеста, митинга и т.д. Массовый театр возник в результате отпочкования от этих форм... Режиссура опиралась на реальные, во многом уже определившиеся особенности революционного быта» [2, с. 66].

Продолжая размышлять в этом русле, можно увидеть, что опорными для эпической драмы середины двадцатых годов становятся эпизоды встреч многочисленных и разнообразных персонажей с представителями власти, людьми близкой или противоположной общественной ориентации, эпизоды выяснения позиций героев, сцены заседаний, митингов – те моменты, которые особенно важны для формирования, проверки жизненных позиций действующих лиц. Основные места действия здесь – официальные, государственные учреждения, средоточия власти, улицы, площади, сводящие и разводящие действующих лиц, предопределяющие вероятность, до известной степени случайность их появления, их количественную неопределённость, множественность и – репрезентативность всей изображенной группы для определённого исторического времени и места.

Авторы этой драмы, подобно романтикам начала XIX в., с почти эпатажной демонстративностью уходят от литературного канона классической драмы, сознательно ориентируются в свободной планировке материала на становящуюся реальность. На месте одной судьбы и воли героя, определяющей развитие действия в аристотелевской драме, –

находим «случайность», множественность проявлений общего течения жизни. Возникающие на наших глазах её новые формы, черты, детали выступают в эпической драме в функциях фрагментов, отрывков, записок, которые, по мысли Ю. Тынянова, были в свое время «литературно не признаны, но зато и свободны», «узаконивали как бы внелитературные моменты» [8, с. 42].

Эпическая драма метонимического типа подчеркнута адогматична, полемична по отношению к устоявшимся театральным образцам и сориентирована на самую действительность. Но при этом она отнюдь не копирует её. Драматург-эпик отказывает режиссёру в возможности бережного перенесения на сцену какой-то большой, непрерывно, во всех деталях, правдоподобно развивающейся житейской истории. Он выводит целый ряд эпизодов, фрагментов, множество лиц разного социального положения, возраста, разной культурной, политической ориентации, нравственного потенциала, высвечивая каждое лишь на какой-то момент. За пределами изображения остаются концы и начала биографий: человек важен в «этот» момент своим поведением, мерой участия в решении судьбы города, страны. Линия действия всё время прерывается введением новых персонажей, контрастных по своей эстетической доминанте эпизодов. При этом каждый эпизод может представлять собой самостоятельную жизнеподобную пьесу в миниатюре, но быстрая их смена не даёт возможности читателю и зрителю забыть, что перед ним специально созданная конструкция, позволяющая с наибольшей ясностью осмысливать то в жизни, что обычно не замечается за множеством второстепенного материала. Здесь второстепенное отброшено, всё главное, всё «схвачено» в момент кульминации. И стыки между эпизодами, в каком-то смысле, важны не менее самих эпизодов: они создают ощущение эпической незавершенности, развёрнутости человеческих историй и всей изображенной жизни вообще за пределы сцены.

Фрагментарная, эпизодическая композиция делает эпическую драму, по сравнению с непрерывно развивающейся от завязки к развязке аристотелевской, более свободной, динамичной, позволяет смешивать планы, ракурсы, работать на контрастах, воссоздавать доступные эпосу сложность и многообразие быстро меняющейся действительности.

Аналогичные явления можно заметить и в послереволюционной прозе. В разорванном, сверстанном из обрывков чьих-то историй, разговоров, монологов, отдельных зарисовок, документов повествовании «Голого года» Б. Пильняка, «Конармии» И. Бабеля, «России, кровью умытой» А. Веселого, в прозе А. Платонова проявляется отторжение от технологии классической романной формы. Самые разные авторы, не сговариваясь, словно поставили перед собой цель доказать правоту А. Белого, ещё в 1917 г. высказавшего мысль о том, что «революцию взять сюжетом почти невозможно в эпоху течения её» [9, с. 9]. Отказываясь от цементирующей содержание большой эпической формы семейной истории, писатели сохраняли ощущение эпичности, обобщённости, охвата большого жизненного материала. Подчас трудно понять, где мы имеем дело с большой прозаической формой, сверстанной по принципу мозаики, а где с малыми формами, объединёнными какими-то внешними факторами, например местом действия («Конармия», «Одесские рассказы», «Партизанские повести»).

Даже в произведениях с крупно выписанными центральными фигурами можно заметить ту же тенденцию. В «Чапаеве» Д. Фурманова личность легендарного комдива создавалась не по линии судьбы героя, а из разнообразных, «случайных», не обусловленных строгой причинно-следственной связью фрагментов, – разговоров, встреч, воспоминаний, перемежаемых размышлениями другого, равноправного с ним в повествовании героя – комиссара Клычкова. Последний хочет понять Чапаева, соединить подчас несоединимое – невероятные легенды о герое и свои наблюдения, разные факты, разные точки зрения. Единство, целостность формы в этом случае обеспечивали интеллектуальные усилия Клычкова как героя фурмановского произведения, благодаря им автор втягивает в процесс постижения личности Чапаева и читателя: он должен вослед комиссару и параллельно с ним сопоставлять, размышлять, вырабатывать свое представление о событиях и участниках гражданской войны, о будущем России.

Драма, изначально создаваемая для представления на сцене, учитывает архитектуру театрального помещения, наличие все собирающего, объединяющего зрительского восприятия. Вопрос в характере этого восприятия. Если авторы классической

аристотелевской драмы держат зал за счёт напряжения, нарастания непрерывно развивающегося действия и, соответственно, сопереживания, сочувствия к главному герою в испытаниях его судьбы, то драматург-эпик апеллирует не только к чувствам зрителя (в пределах отдельных эпизодов), но к его аналитическим способностям, к «интеллектуальной интуиции» (Ф. Шеллинг). Запланированные паузы на стыках эпизодов, разрушая иллюзию жизни, предполагают возможность возвращения назад, вычленения отдельных элементов, их сравнения. Таким образом, сидящие в зале перестают быть простыми наблюдателями происходящего на сцене, активно включаются в действие. Точнее, включается в действие их творческая фантазия в результате воздействия на неё определённым образом расположенных «раздражителей» (воспользуемся термином С. Эйзенштейна, появившимся у него под влиянием работ выдающегося психолога В. Бехтерева), «монтажа аттракционов», впечатляющих деталей, «ударных» элементов зрелища. В воспринимающем сознании эти элементы возбуждают свои ассоциации, свою, подчас прихотливую, логику взаимосвязей, выстраивают «свой», на уровне индивидуального сознания протекающий спектакль.

Эпизодичность, фрагментарность в эпической драме предстают принципом, конструирующим не только материал в пределах пьесы, но и принципом, определяющим интеллектуальную деятельность зрителя, побуждаемого к постоянному соотношению, анализу элементов изображаемой в пьесах действительности, к выработке своего отношения к реальной действительности. «Современный зритель, – полагал признанный автор и постановщик эпических драм Б. Брехт, – не хочет безвольно поддаваться какому бы то ни было внушению, не хочет впадать в состояние того или иного аффекта, не хочет терять рассудка» [11, 5/2, с. 60].

Происходящее в пьесе «Рычи, Китай!», «Любови Яровой», «Шторме» локализовано в пространстве небольшого городка на просторах Китая, России, но даёт вполне адекватное представление о характере и масштабе необходимых преобразований, о напряжении сил, которые для них требуются. Действительность в них воссоздается на основе метонимии, ещё точнее, синекдохи: по части мы получаем представление о целом: как в сказке,

где «в некотором царстве», «в одном селе», «жил-был один» означает «езде» и «каждый».

Чтобы добиться убедительности, эта часть – «один город» – прописывается драматургами во всех деталях, подробностях структуры настолько точно, что создается ощущение достоверности, документальности изображаемого. Подкупающая убедительность очерка и публицистическая страстность с наибольшей очевидностью воплощают индивидуальные стилевые качества эпической драмы С. Третьякова «Рычи, Китай!».

«Современный театр – театр эпический» [11, 5/1, с. 300], – писал в 1930 г. Б. Брехт. В этих словах – осмысление уже имеющегося опыта, определение тех качеств, которые Брехт видел в работе своих соотечественников, в русском театре двадцатых годов в театре В. Мейерхольда, гастролировавшем в Германии в 1930 г. Предшественник Б. Брехта в создании театрального эпоса Э. Пискатор, говоря о поисках в этой области, прямо ссылался на опыт «советских товарищей»: «Я не хотел вступать в спор об эпической драме... Хотя в данном случае не могло идти речи о приоритете, потому что со времен греков, У. Шекспира и И. Гёте существуют эпические драмы, пишутся они и сейчас (все документальные драмы эпичны), например, «Рычи, Китай!» С. Третьякова, «Первая конная» Вишневого и т.д.» [12, с. 65].

С. Третьяков и сам отчётливо ощущал эпический характер своих произведений. В книге «Люди одного костра», выросшей из впечатлений об искусстве Германии 20–30-х гг., о работах Э. Пискатора, Б. Брехта, Ф. Вольфа, Д. Хартфильда, Г. Гросса, Г. Эйслера он писал в 1935 г.: «Несомненно, многое из описанных биографий перекликается с моей собственной биографией, устанавливая однотипность положений и похожесть путей для людей на разных точках нашей планеты, но несомых одинаковыми социальными потоками. Когда я свел написанные портреты в книгу, меня самого поразило, до какой степени переплетены эти самые люди. И не столько даже эпизодами личной биографии: трудно ли встретиться на литературных перекрестках? Нет, мне показалось, что у них есть ОБЩЕЕ, может быть, даже самими ими не осознанное КАЧЕСТВО, характеризующее искусство первого десятилетия после мировой войны.

Для них всех характерен поиск ЭПОСА. Поиск большого искусства, экстрагировавшего действительность и претендующего на всенародное воспитательное значение» [13, с. 454].

Об общественных обстоятельствах, сформировавших его как художника, сам названный С. Третьяковым Э. Пискатор пишет так: «Мое летоисчисление начинается с 4 августа 1914 г. С этого числа барометр поднимается. Тринадцать миллионов убитых. Четырнадцать миллионов калек. Пятьдесят миллионов марширующих солдат. Какое значение имеет здесь личное развитие? Здесь никто не развивается лично. Развивает его нечто другое... Полные переживаний о недавно пережитом, мы видели единственный выход в организованной борьбе пролетариата. Диктатура. Мировая революция. Россия – наш идеал» [12, с. 33].

В. Маяковский, приобщившийся к революционной деятельности значительно раньше и отошедший от нее во имя искусства, в переломном для себя 1913 г. отмечал: «Новой теперь может быть не какая-нибудь ещё не известная вещь в нашем седом мире, а перемена взгляда на взаимоотношения всех вещей, уже давно изменивших свой облик под влиянием огромной и действительно новой жизни города» [14, 11, с. 14]. Общественно-историческая действительность в России и Германии 10–20-х гг. в отдельно взятых моментах, конечно, отличалась. Но и там и там была огромная масса людей, не понимавших политической сути происходящего и роли человека в них, их нужно было привлечь к обсуждению закономерностей современного общественного развития, основных тенденций исторического процесса. И в этих условиях театральное искусство выступало в новых функциях, вырабатывало новые принципы изобразительности, новые по сравнению с предшествующей литературной драмой принципы воздействия на зрителя.

Еще до того как Брехт занялся их активной разработкой в своих пьесах, постановках, статьях, они заявили о себе в советском искусстве первых лет Советской власти: в массовых действиях 1919–1920-х годов на площадках театров-студий Пролеткульта, в сценическом опыте Вс. Мейерхольда, С. Эйзенштейна, в драматургии В. Маяковского, С. Третьякова (не случайно пьеса С. Третьякова «Рычи, Китай!», которую показал на гастролях в Германии театр им. Мейерхольда, особо выделена и Б. Брехтом и Э. Пискатором).

Серьезный интерес с этой точки зрения представляет книга одного из теоретиков Пролеткульта П. Керженцева «Творческий театр». Настойчивость, с которой он пропагандировал идеи «творческого» театра, переиздавая её несколько раз, не уступала методичности, с которой Б. Брехт разрабатывал свою теорию эпического театра. И пафос их во многом совпадал. Отличия лишь в охвате явления: Б. Брехта интересуют все составляющие театра, П. Керженцев высказывается по отдельным моментам.

Основная идея П. Керженцева – создание театра для рабочей массы силами рабочей массы – «нового театра, объединяющего актёров и зрителей в едином творческом порыве» [15, с. 79]. Он пишет о губительности для дела театра «деления на тех, кто действует, и тех, кто смотрит» [15, с. 84], деления, которое утверждено самой архитектурой сцены и зала, закреплением в ней классовой структуры общества. И пропагандист пролетарского театра в России вспоминает об эллинской эпохе, когда «хор являлся олицетворением зрителей. Через него толпа принимала участие в изображаемом зрелище» [15, с. 81].

Пожалуй, никогда в России не обращались столько к античной драме, театральным формам средневековья, массовым празднествам Французской революции, сколько в 20-е гг. Не однажды писали об этом А. Луначарский, молодое поколение ленинградских театроведов: А. Гвоздев, С. Мокульский, А. Пиотровский. Они говорили о театре на площади, о театре добуржуазных эпох, и это прямо пересекалось с опытами Н. Евреинова, возглавившего подготовку массового действия «Взятие Зимнего» в Петрограде в 1920 г., с экспериментами Вс. Мейерхольда и В. Бебутова, С. Эйзенштейна, отчасти театра Пролеткульта. Прямой контакт актёра и зрителя, включение последнего в сотворчество разрушали иллюзию замкнутого в себе сценического действия, его непрерывность, переключали внимание с результата на процесс. Это принципиальные качества новой драматургии, которую Б. Брехт назвал эпической. П. Керженцев, отвергая практику «буржуазного» театра, призывал создавать «иные формы сценического действия». В частности, опережая Б. Брехта на доброе десятилетие, он предлагал ввести рассказчика или сказителя, который вовлекал бы своим примером зрителей в игру. У Б. Брехта потом появятся уличные певцы с зонгами, комментаторы, которые обратятся прямо

к воспринимающему сознанию, внесут иные, не связанные прямо с содержанием действия моменты.

Интересны с точки зрения воздействия театра на зрителя размышления П. Керженцева о подготовке зрителей к спектаклю, о необходимости их знакомства с пьесой, автором. «Многие возражают, теряется эффект неожиданности, – пишет П. Керженцев. – Я считаю, что только человек, хорошо знающий пьесу, подумавший над ней... получит полное, истинное удовольствие, плодотворное («творческое») наслаждение. Удовольствие неожиданности – элементарная психологическая реакция. Наслаждение, получаемое после определённого творческого труда над пьесой, гораздо более высокого порядка... Всякий больше наслаждается тем мотивом симфоний, который ему больше знаком, и той оперой или сценой, которую он раньше слышал» [15, с. 86].

Аналогичную мысль высказывал и В. Маяковский: «Мне думается, что текст опубликовать надо намного раньше и популяризировать так, чтобы в день спектакля каждый пришедший на него не думал бы о том, – «что», а «как», чтобы он свободно наслаждался спектаклем и мастерством его» [14, 11, с. 340].

То, о чем говорили П. Керженцев, В. Маяковский, не частность. Речь идёт о новых взаимоотношениях театра, драматурга и зрителя; становятся важны не первые эмоциональные реакции, а работа мысли, интеллектуальные усилия зала и возможность расширения гражданского кругозора человека. Для немецкого народа, находящегося в плену всё более усиливающейся фашистской пропаганды, это было важно, поэтому так отстаивали, развивали, совершенствовали новые драматические принципы Э. Пискатор, Б. Брехт. Это было важно, как мы сегодня отчётливо видим, и в условиях укрепляющегося режима личной власти Сталина в России.

Деятельность Сергея Третьякова была многогранна. И во всем, чем занимался, он исходил из требования активного вторжения художника в жизнь. Поэтому так много сил отдал работе в газете, созданию новых возможностей в журналистике. Вместе с В. Маяковским он редактировал журнал «ЛЕФ», потом «Новый ЛЕФ», совместно ими написано несколько агитпоэм. Был поэтом, сценаристом, киносценаристом, драматургом, переводчиком,

первым познакомившим русского читателя с пьесами Б. Брехта... И всё, что делал, делал «талантливо, оригинально» [16, с. 265].

Именно к С. Третьякову обратился Вс. Мейерхольд с просьбой переделать для его театра пьесу французского писателя М. Мартине «Ночь». И благодаря перемонтировке материала, переработке текста поэтом, Мейерхольд смог сделать спектакль, равного которому по силе революционного воздействия весной 1923 г. не было. «Пьеса Мартине с её мрачным колоритом, тягучей риторикой, слабым построением действия не нравилась коллективу, – вспоминает А. Февральский, – Мейерхольд однажды, когда я провожал его домой, не сдержавшись, сказал в сердцах: «Эта пьеса – сволочь», «я её ненавижу»... Поэт-лефовец С. Третьяков так перестроил пьесу, что она превратилась в агитплакат: изменился её эмоциональный тон, текст приобрел четкость и броскость, действие – остроту, ещё усиленную Вс. Мейерхольдом. Теперь это была уже совсем не та пьеса, которую он называл «сволочью». «Земля дыбом» имела огромный успех: рабочие, красноармейцы, учащиеся приходили на спектакли целыми организациями» [17, с. 194].

Проделанную над пьесой М. Мартине работу сам С. Третьяков определил как «монтаж текста». В статье «Текст и речемонтаж», вышедшей в дни премьеры спектакля «Земля дыбом», драматург писал, что наряду со многими другими изменениями, «произведена перемонтировка сюжета... Применительно к монтажу действия переформированы на плакат эпизодические и психологические сцены» [18, с. 6].

Одновременно с переработкой «Ночи» в «Землю дыбом» С. Третьяков совместно с С. Эйзенштейном делал «Мудреца». «Революционное политобозрение» (так сами авторы определили его жанр) выросло из дерзкого монтажа на основе пьесы А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». В весенние дни 1923 г., в дни премьеры «Мудреца», вышла статья С. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов», из которой потом выросли фундаментальные работы по теории кино: «Монтаж 1938», «Вертикальный монтаж», «Четвертое измерение в кино».

После «Мудреца» очень быстро, практически в течение того же 1923 г., С. Третьяковым были написаны две оригинальные пьесы «Слышишь, Москва?!» и «Противогазы». Обе сразу были

поставлены С. Эйзенштейном в Первом рабочем театре Пролеткульта. Четыре вещи за год! И ещё меньше чем через 2 года в театре им. Мейерхольда состоялась премьера пьесы С. Третьякова «Рычи, Китай!», спектакля, который 6 лет держался в репертуаре театра, был показан в числе трех других в заграничной гастрольной поездке. На его долю выпал наибольший успех.

«Победное шествие этой пьесы по сценам театров Западной Европы можно сравнить по силе общественно-политического резонанса только с победным шествием по экранам мира эйзенштейновского «Броненосца Потемкина», – пишет в статье «Мировой отклик» Б. Ростоцкий [19, с. 137]. По информации этого же автора пьеса в 1929–1930 гг. шла в нескольких городах Германии, в 1930 г. показана в Вене, Нью-Йорке, в Японии вышла отдельным изданием и в 1933 г. поставлена в театре Цукидзе, в 1935 г. шла в Аргентине на двух языках – испанском и еврейском, в 1936 г. с ней познакомился норвежский зритель в городе Бергене. Польский режиссёр Леон Шиллер трижды обращался к ней, поставив в 1932 г. во Львове и Лодзи, а в 1933 г. – в Варшаве. Пьеса была переведена на китайский язык и несколько раз ставилась в разных городах Китая в 1930, 1933, 1949 годах.

В конце 20-х – начале 30-х гг. основные силы С. Третьякова были отданы публицистике, кино. Но и театра он не оставлял: первым начал переводить на русский язык и пропагандировать пьесы Б. Брехта. Первый их сборник в переводе и с предисловием С. Третьякова под названием «Эпические драмы» вышел в 1934 г.

Судя по письмам Б. Брехта С. Третьякову начала 1930-х гг., сохранившимся у дочери последнего – Т.С. Гомолоцкой-Третьяковой, эти два художника были единомышленниками в искусстве, у них были большие совместные планы, которым не суждено было сбыться. Огромные трудности пришлось преодолевать С. Третьякову при издании сборника «Эпические драмы» Б. Брехта, подготовленный в 1932 г., он вышел только в 1934 г. И Б. Брехт оказался верен памяти «учителя» – так он назвал его в трагически звучащем стихотворении-размышлении «Всегда ли прав народ?», которым отозвался на арест друга. Б. Ростоцкий отмечает, что Б. Брехт был всегда последователен в отношении к С. Третьякову и верен его памяти: когда после долгого перерыва ему предложили в 1956 г. издать в Москве его

пьесы, он выразил настойчивое пожелание, чтобы первые произведения были напечатаны в переводах С. Третьякова [20, с. 157].

Перечисление названий, дат, имён единомышленников позволяет с очевидностью показать интенсивность поисков С. Третьякова, их значимость в театральном процессе двадцатых годов не только для России, их прямую связь с тем, что позже делал в искусстве, о чем размышлял считающийся основоположником эпической драмы Б. Брехт. Однако довольно часто звучащая у нас фраза о малой изученности того или иного явления в случае с С. Третьяковым имеет как нельзя больше оснований. Из того немногочисленного, что посвящено ему, большая часть имеет мемуарно-биографический характер. Анализ драматургии можно найти, по сути, в двух статьях, близких по главной своей концепции.

Основное движение драматургии С. Третьякова В. Вислов видит в направлении от агиттеатра, от изображения героя-массы, героя с одной чертой к реалистическому типу образности, к психологической разработке характеров в «Рычи, Китай!» [1]. Аналогичным образом М. Крюкова решает проблему эволюции С. Третьякова, она связывает эту эволюцию ещё и с преодолением «вредных» лефовских теорий. Достоинство пьесы «Рычи, Китай!» она видит в том, что в ней единичный факт становится художественным открытием, в том, что от схематичных образов драматург перешел к «живому человеку» [21]. Таким образом, С. Третьяков довольно плотно вписывается в одну из известных концепций развития советской литературы двадцатых годов – концепцию «преодоления» талантливыми художниками «групповых» установлений, в данном случае речь идёт о ЛЕФе и его теориях. При этом очень важный вопрос об особой творческой манере драматурга, сложившейся в атмосфере обсуждения этих теорий, оказался затушеванным. А его решение, думается, имеет принципиальное значение и не только для понимания особой природы театра С. Третьякова, но и для того направления поисков, которое получило интенсивное развитие в последующее десятилетие в европейской литературе.

В первом приближении информацию о своеобразии пьесы «Рычи, Китай!» даёт история её создания. Сам драматург пишет в статье «О пьесе «Рычи, Китай!»: «Уезжал в Китай в начале 24 года с твердым намерением написать пьесу. Она должна была называться «Голубой экспресс», разворачиваться в китайском

бандитском гнездовье, захватившем в плен целый поезд европейцев» [22, с. 157]. Первые же полгода жизни в Китае заставили отказаться от «развесисто-клюквенных» ситуаций, от экзотики, столь любимой в иностранной беллетристике, и вместо них поставить в центр пьесы «острейшие китайские проблемы»: «Китайцы и иностранцы. Революционные националисты и генералы, подкармливаемые иностранцами. Труд и капитал. Отцы и дети» [22, с. 151].

Писатель решительно уходит от авантюрного сюжета, столь любимого революционной мелодрамой середины двадцатых годов, от всяких развлекающих и утешающих моментов. Их место заняла драматургическая разработка фактов, имевших место в самой действительности.

«Факты дали материал. Летом 1924 г. произошел ваньсянский инцидент. Утонул после недоразумения с лодочниками агент американской экспортной фирмы. Это произошло в глубине Китая, в среднем течении китайской Волги – Янцзы, куда с моря заходят империалистические канонерки. Капитан английской канонерки «Кокчефер» наставил пушки на город и в отместку за смерть американца потребовал пышных проводов покойника и казни виновных, а так как виновных не было, то было предложено властям казнить двух членов союза лодочников. Вот и всё. Из этого факта возник «Рычи, Китай!» [22, с. 158].

Установка на изображение фактов предопределила характер развертывания действия. Традиционная аристотелевская драма, сложившаяся в реалистическом искусстве XIX в., к постановке общественных проблем чаще всего шла опосредованно: через частную жизнь героев, личные коллизии, индивидуальные судьбы, «подражание счастьем и злосчастьем» [23]. С. Третьяков прямо и непосредственно обращается к национальным, социально-политическим проблемам жизни Китая.

Необычный подход к материалу заставил искать и новую форму его подачи. С. Третьяков создал такую форму, которая поставила в тупик критиков. На их недоуменные вопросы: «Что это? Пьеса? Театр ужасов? Этнографический этюд?» он отвечал: «Это статья. Сила этой постановки в злободневной публицистичности. «Рычи, Китай!» – это статья, только попадающая в сознание аудитории не со страниц газеты,

а с театральных подмостков» [22, с. 159]. Другое, тоже необычное, определение дается под заголовком пьесы: «событие в 9 звеньях» это не столько определение жанра, сколько обозначение формы, композиции.

Необычностью определений С. Третьяков может состязаться с авторами пьес семидесятых годов на производственную тему: «Человек со стороны» называется И. Дворецким «современной хроникой», пьеса М. Шатрова «Погода на завтра» – «репортажем с места событий в диалогах, письмах, телеграммах и других документах», пьеса В. Черныха «День приезда – день отъезда» – «хроникой одной командировки», само название пьесы А. Гельмана «Протокол одного заседания» определяет жанровую специфику, – замечает Б. Бугров [24, с. 124].

Обращение к актуальным проблемам общественной жизни и связанная с этим установка на достоверность изображаемого, на точность и определённую пространственно-временных характеристик, на положение автора, не выдумывающего, а только фиксирующего события, обнажающего их социальный смысл, – устойчивые черты публицистической разновидности эпической драмы. Они во многом определяли и специфику пьесы «Рычи, Китай!». Неслучайно С. Эйзенштейн в свойственном ему в 20-е гг. полемическом тоне писал: «Рычи, Китай!»... Причем тут театр? Это блестящая публицистика. Ответ на жгучие вопросы... И, может быть, как раз поэтому чуть ли не самое замечательное, что мы видели на подмостках за эти годы» [25, с. 282].

С. Третьяков настаивает на том, что всё, изображенное им, было, он это видел, хорошо знает. Для этого в нарушение всех привычных представлений между названием пьесы и перечнем действующих лиц дается длинное (восемь страниц в издании пьесы 1966 г.) авторское вступление. В нем – пространное изложение факта, происшедшего в июне 1924 г. в городе Ваньсян, причем не только в его событийной, сухо-протокольной основе, но с элементами социально-психологических характеристик участников, выразительными, эмоциональными деталями отношений, описанием обычаев, способов одеваться и тому подобного. Вся эта предваряющая часть, напоминающая по количеству и качеству информации физиологический очерк, сохраняет функции ремарки: содержит конкретные указания постановщику, художнику, актёрам.

Но есть у этой части ещё одна важная функция. Знакомящийся с пьесой уже до начала действия читатель или зритель узнает о ведущих мотивах поведения разных сторон, а главное, о направлении и итоге развернувшихся событий. Тем самым задается особый характер восприятия самой пьесы – тот, о котором писали В. Маяковский и П. Керженцев. Восприятие традиционной для XIX в. драмы во многом определялось интересом к финалу: к чему придут герои, что с ними станет. Это обусловлено характером драматического действия, которое выстраивал как «постоянное движение вперед, к конечной катастрофе» [26, с. 548]. С. Третьяков иначе выстраивает материал пьесы. Предварительная информация снимает остроту первого эмоционального восприятия. Обычный для драмы интерес к тому, чем дело кончится, сменяется интересом к тому, как оно протекает. Тем самым активизируется аналитическое начало в восприятии. В этом драматург последователен.

«Факт», «ваньсянский инцидент», обладающий в самой своей жизненной основе острой конфликтностью, напряженным драматизмом, драматург разбивает на составляющие его «звенья», их, в свою очередь, – на «явления», чтобы подробно, как под увеличительным стеклом, выявить их собственный внутренний драматизм. В каждом звене мы видим многие частные проявления несоответствия морали колонизаторов, долготерпения китайцев гуманистическим представлениям о нормах человеческого общежития. При этом С. Третьяков сообщает драме возможности эпического подхода и освещения действительности, для которого важен каждый отдельно взятый момент бытия, который оценивается с позиций народного большинства.

Собственная значимость и, соответственно, относительная самостоятельность эпизодов, подчеркивается сознательным нарушением привычного для драмы последовательного развертывания действия. В предваряющей части Третьяков сам сообщает об этом. «Два места действия – империалистическая «Кокчефер» и китайский берег – определили собой звеньевое построение пьесы, заключающееся в том, что эпизоды как бы заходят концами друг за друга. С парохода рассматривают сцену утопления Холея, в то время как в следующем звене до этого момента произойдет достаточное количество времени» [22, с. 67–68].

Таким образом, драматург удваивает, даже утраивает известность итога: во вступлении говорит о смерти американца, потом мы узнаем о ней со слов белых, наблюдающих за рекой с канонерки, наконец, следим за развитием основного события пьесы с китайского берега, с которого видна лодка. Поведение американца Холея и лодочника Чи, обстоятельства, в результате которых наступает смерть, обсуждаются с разных позиций. Становится ясна особая авторская установка: внимание зрителя направляется не к финальному аккорду личной судьбы мистера Холея, а на восприятие самого процесса взаимоотношений китайского лодочника и американца, каждого их отдельно взятого момента, позволяющего увидеть механизм национального и социального угнетения, нравственного надругательства одной расы над другой и бесчеловечность ультиматума капитана «Кокчефера» и т.д.

Так в пьесе «Рычи, Китай!» в полной мере проявилась та особенность, которую позже исследователи сочтут принципиальным открытием эпического театра. «Эпический театр стремится к раскрытию определённых сторон действительности, а для успешной демонстрации работы частей машины её нужно разобрать, а не просто сфотографировать в собранном виде» [27, с. 136].

Драма С. Третьякова не «спешит» (Г. Гегель). После первой пространной ремарки, описывающей берег с множеством людей, их занятия, собственно действие начинается со сцены между китайским купцом Тай-ли и компрадором: речь идёт о продаже партии кож, о процентах за посредничество. В следующем явлении появляется мистер Холей, торопящий грузчиков с транспортировкой парового котла: «Ну что же, что тяжёлый! Не лошадей же в него впрягать! Мало ли в Ваньсян набежало голодающих» [22, с. 78].

Модель эпизода как самой малой единицы действия можно видеть в третьем явлении первого звена. Она состоит из довольно пространной ремарки, описывающей, с каким трудом грузчики передвигают котел, и единственной реплики Холея, видевшего тяжесть работы и обругавшего китайцев ленивой скотиной. Здесь со всей очевидностью предстаёт принцип организации материала в пьесе – монтаж. Смысл вытекает из стыковки содержания ремарки и реплики – их резкого несоответствия. С. Третьяков стыкует взятые без начал и концов, без постепенной

подготовки самые эмоционально сильные, контрастные ракурсы, планы, эпизоды, взрывая этим даже описательность длинных ремарок.

Принципиально иначе, чем в драматургии XIX в., даются С. Третьяковым и кульминации. Мы привыкли к тому, что драматическое напряжение в пьесе нарастает постепенно, кульминация подается крупно, сильно. В пьесе о Китае и, следует читать шире, о всяком обществе, построенном на неравенстве людей, очень мало моментов более или менее спокойных. Каждый эпизод являет собой не просто несправедливость, но чреват взрывом. И драматург не выделяет и не укрупняет самых эмоционально сильных мест, напротив, он упрятывает их в контекст обыденного существования, в концы и начала рядом идущих сцен, разговоров. Пример – то самое четвертое явление первого звена, в котором Холей не желает сойти с места, заставляя грузчиков с котлом объехать себя, они объезжают, и он ещё высчитывает с них за остановку. До этого появившийся журналист сообщает о передовице в китайской газете, обличающей колониальную политику, после этого – о том, что китайские экспортеры снизили плату грузчикам до пятнадцати тунзуров, и бежит за старухой Амой, поставляющей китайских девочек белым. Течет, перекачываясь с темы на тему, разговор, идёт, не останавливаясь, жизнь как бы во всем её разнообразии и объёме. Но в воспринимающем сознании одно-единственное слово даже не обернувшегося на грузчиков Холея («Объедут») прозвучало как страшной силы взрыв, высветивший, экстрагировавший противостояние двух сил: разросшееся до бесчеловечности презрение того, кто наживается, к тем, на чьем труде он наживается, с одной стороны, и выходящие за пределы человеческого терпение и покорность, с другой стороны. И всё предстаёт как обыденность.

В пьесе «Рычи, Китай!» проявилось важнейшее качество будущей брехтовской драматургии, которое её исследователи А. Фёдоров и В. Лапшин в статье «Эпический театр как новый этап реалистической драматургии» определили как «пристальное созерцание мира, объективная, как бы бесстрастная передача органической, имманентной логики жизни» [28, с. 43]. Второе, неразрывно связанное с этим начало авторы цитируемой работы связывают с «реферирующим комментарием, идущим

от Брехта-теоретика». Последнее, думается, не безусловно, тем более что в самой статье назван ряд пьес Б. Брехта, в которых нет зонгов, нет специальных комментариев.

Второе начало, выделенное в статье «Эпический театр как новый этап реалистической драматургии», требует уточнения в своём определении. «Форма эпического театра – серия эпизодов» [28, с. 136], – замечает исследователь театральных форм XX в. Д. Гасснер. В статье, посвящённой «Трёхгрошовой опере» Б. Брехта как «Чайке» эпического театра, Б. Зингерман, используя терминологию С. Третьякова и С. Эйзенштейна, введенную ими задолго до Д. Гасснера, специально подчеркивает: «Построена на принципе монтажа аттракционов и разъединении элементов» [29, с. 253]. Представляется, что именно монтаж как способ организации материала позволяет реализовать «второе», по А. Федеорову и В. Лапшину, начало антиномичного по своей природе «диалектического» театра Брехта. С одной стороны, он показывает объективную действительность в её «органичной, имманентной логике», а с другой – разрушает иллюзию достоверности жизни, не позволяя зрителю пассивно скользить по основной линии действия, заставляет сопоставлять не только близлежащие «куски», но и удалённые друг от друга, выявлять новые смысловые связи, взаимоотражения, контрасты – и тем самым активизирует воспринимающее сознание.

Монтажность изначально определяет мышление С. Третьякова-драматурга, что видно из его первых инсценировок – «Земля дыбом», «Мудрец». Это в полной мере проявилось в пьесе «Рычи, Китай!». Основное «событие» дается не в последовательно-линейном его развертывании, а разбивается на звенья, которые смещаются во времени и пространстве. Таким образом, главным оказывается не событие, а его восприятие с разных берегов, разных национальных, социальных, общественных позиций. Драматург идёт ещё дальше, отказываясь от несколько упрощающей действительность литературной формы драмы: стягивания, абсолютизации действующих в реальной жизни сил и изображения их конфликта. Новая эпическая установка: максимально приблизиться к жизни, передать её сложность в разветвленной структуре действия.

Соотнесённость множества лиц, положений позволяет расширить и углубить проблематику пьесы. Национально-политический

конфликт, столкновение белой и желтой расы не мешают дать ещё и расслоение внутри каждого лагеря, поставить вопросы гуманистического содержания. Так, китайская сторона представлена главой города – даоинем, его переводчиком – студентом, богатым купцом Тай-Ли, перекупщицей девочек – старухой Амой, беднотой: кули, лодочниками, их женами, монахом Хошеном, боем на канонерке... Так же пёстр мир белых: офицеры английской канонерки «Кокчефер», её пассажиры – французский коммерсант с женой и дочерью, агент американской торговой фирмы, журналист, туристы... И в той и в другой группе складываются сложные внутренние отношения. Они особенно рельефно видны в изображении китайского города, представленного во всем разнообразии социальной структуры; но и в группе белых, людей одного цвета кожи, примерно одного социального положения всё время возникают микроконфликты самого разного масштаба и плана. Сталкиваются мать и дочь, интересы французской и американской коммерции, проявляется национальная неприязнь англичан к заносчивому янки.

И перекрывая всё, захватывая все положения и лица, возникает гуманистическая проблема отношения к человеку, цены человека и, наконец, цены человеческой жизни. Она стягивает воедино ситуации самого разного масштаба и наполнения: разговоры об оплате труда кули, лодочников, сцены, в которых старуха Ама торгует у бедного лодочника Чи его дочку, и опорные в действии эпизоды, в которых речь идёт о цене человеческой жизни.

Своеобразным центром композиции предстаёт сцена, в которой самоуверенный мистер Холей находит смерть из-за своей жадности: он набрасывается с кулаками на лодочника Чи, когда тот просит увеличить оплату перевозки, пытается заставить его ехать силой, и, когда тот уклоняется от удара, валится за борт, тонет, не умея плавать, у самого берега. Эта ситуация получает особый смысл оттого, что зеркально отражает предшествующую – эпизод с боем, и последующие, где решаются вопросы, кому из китайцев идти на казнь.

Китайчонок-бой, видя, как лейтенант Коппер наводит револьвер на лодочника Чи, отказывающегося везти американца, хватая за руку капитана и, отброшенный его пинком, летит за борт.

(Бой, задыхаясь, кричит из-за борта)

Корделия. Что там? *(Вопросительно к мужчинам)*. Тонет?

Хoley. *(Глядя за борт)*. Только плохо идёт ко дну, ногами путается.

Корделия. *(Подбежав к борту)*. Человек за бортом!

Хoley. Нет, китаец.

Корделия. Так его же надо спасти. *(Хватает спасательный круг с надписью «Кокчефер»)*...

Капитан. *(Строго)*. Спасательные круги британской канонерки не для китайцев [22, с. 94].

Вопиющая бесчеловечность белых, для которых жизнь китайского мальчика не имеет цены, усиливается следующей сценой: когда спасенный лодочником он ступает на борт, его заставляют просить прощения у капитана Коппера и целовать ему руку.

Потом за жизнь Холея, наказание которого является просто нравственной необходимостью, требуют казни двух китайских лодочников. Показывая драматический эпизод выбора жертв, С. Третьяков даёт возможность ближе узнать население берега и тем самым ощутить всю остроту ситуации, возмутиться тем, что из-за одного жадного янки должны лишиться жизни двое не причастных к его смерти людей, и кто-то останется без кормильца, без отца, мужа, родного, близкого человека.

Рядом со сценами высочайшего драматического напряжения, отстраняя их, драматург даёт сатирические, разоблачая ханжество, лицемерие белых. Так, после эпизода с целованием руки Копперу боем мадам де Брюшель «восторженно» обращается к капитану: «Капитан, вы прямо блаженный Августин! Дайте ему конфетку! *(Берет из вазы и протягивает бою)*. На, милочка, конфетку.

Капитан. Не балуйте. *(Бой уходит)*.

Мадам де Брюшель *(капитану)*. И возьмите себе в карман конфеток! Я вам сама положу *(вынимает из бокового кармана капитанского кителя браунинг и кладет под него горсть конфет)*. Пройдете мимо ребеночка, опустите руку в карман, а конфетка под рукой. Ах, капитан, в вас пропадает миссионер! [22, с. 97].

С. Третьяков – мастер ведения диалога, драматург, умеющий создать и блестящую комедийную ситуацию (вся линия туристов в пьесе «Рычи, Китай!»), и сцены высокого трагического наполнения (образ боя в театре им. Мейерхольда в блистательном исполнении М. Бабановой усиливал именно это начало). Но ни комедийное, ни трагедийное начало не определяют характера действия и драматической природы пьесы в целом. Эти начала, имея частный характер, вносят в пьесу богатство обертонов звучания разнообразной по своим проявлениям действительности. Всё, как в жизни, где уживаются рядом безобразное и смешное, страшное и обыденное, а в целом она идёт своим чередом, своим неостановимым потоком. Думается, именно здесь кроется одно из важнейших отличий эпической драмы от собственно драматических жанров – её героем, как отмечал ещё В. Белинский, является сама жизнь.

Трагедия, комедия, собственно драма определяются типом конфликта героя с обстоятельствами, столкновения, протекающего, как правило, в пределах конкретной ситуации – в судьбе героя. Эпическая драма, прямо и непосредственно обращённая к социально-политическим проблемам времени, являет собой – и опыт С. Третьякова подтверждает это – процесс жизни, логику развертывания, взаимодействия разных сил общества. И основным средством реализации действия становится монтаж. Монтаж звеньев, эпизодов, соотносённость действующих лиц позволяют создать сложное целое, являющее собой состояние мира. Эстетический результат, к которому приходит С. Третьяков и его единомышленники, значительно отличается от того, что давала традиционная аристотелевская драма.

В «Эстетике» Г. Гегеля, обобщающей уже имеющийся опыт драмы и предваряющей его развитие, читаем: «Действие, поскольку оно покоится на самоопределении характера... лишено в качестве предпосылки эпической почвы целостного мирозерцания, объективно раскрывающегося во всех сторонах и разветвлениях, но сосредоточивается в простоте определённых обстоятельств, при которых субъект решается поставить свою цель и осуществить её» [26, с. 541].

В пьесе «Рычи, Китай!» мы видим всё не «так» – не по Гегелю, следующему за Аристотелем: множество лиц, каждое из которых, кроме участия в общем движении событий, занято ещё и своими

проблемами. Линии отдельно взятых персонажей относительно самостоятельны и не завершены. В полифонической структуре действия пьесы, посвящённой росту национального и политического самосознания, герои важны не только своей индивидуальной психологической неповторимостью, как в классической драме XIX в., но национальной, типовой, социальной характерностью. Каждый герой предстаёт как носитель определённого уровня сознания, представитель определённой общественной позиции и проверяется в обстоятельствах социального бытия.

И при всем этом С. Третьяков – активный сторонник «Театрального Октября», последовательный левовец, единомышленник В. Маяковского, Вс. Мейерхольда, С. Эйзенштейна, Б. Брехта в центре социума видел человека. Как драматург он выдвигал на первый план, накладывал друг на друга и тем самым публицистически заострял ситуации вопиющего человеческого бесправия, унижения. Он показывал возмущение китайского берега – «Китая» в финале как неизбежный результат протекающих в объективной реальности, в человеческом сознании процессов, он видел в революции предпосылки для организации нормальных условий работы, жизни семьи, возможности возрождения, восстановления в своих естественных правах личности.



Мотив истинного правителя в пьесах о гражданской войне («Любовь Яровая» и «Штурм»)

В истории отечественной драматургии XX в. время создания целого ряда пьес заменяется обозначением дат премьерных спектаклей. «Штурм» был впервые поставлен в театре им. МГСПС 12 декабря 1925 г., «Любовь Яровая» – в Малом театре 22 декабря 1926 г., и на основании этого историками драмы и театра выстраивается определённая линия развития: пьеса К. Тренёва появляется на сцене через год после пьесы В. Билля-Белоцерковского и, следовательно, считают все пишущие о них, развивают её возможности в плане реализма изображения личных судеб, психологии героев. Думается, это не совсем так: даты премьерных спектаклей в этом случае ничего не говорят о влиянии одной пьесы на другую, их авторы работали параллельно и независимо друг от друга.

Как известно из целого ряда статей К. Тренёва и многочисленных материалов по истории создания пьесы «Любовь Яровая», работу над главным своим произведением писатель начинал в 1920 г. в Крыму, где он постоянно жил, где к тому времени едва успела закончиться гражданская война, и продолжал с перерывами до середины двадцатых годов. 6 января 1925 г., т.е. почти за год до премьеры «Штурма», в авторской заявке дирекции Малого театра пьеса называлась «Наши дни», первый её вариант был закончен в июне, театр настаивал на доработке, и последовали второй, третий, наконец, четвертый. Таким образом, говорить, что в «Любови Яровой» развивались достижения или традиции «Штурма» не совсем корректно.

Пьеса была задумана и написана К. Тренёвым под Симферополем в обстановке, чрезвычайно далекой от споров и исканий столичных режиссёров. Он несколько раз в разных статьях подчеркивал, что писал её не по канонам революционной драматургии: отрезанный от России ещё дрящущейся в Крыму гражданской войной, он не был с этой драматургией знаком, а по «непосредственным впечатлениям», «считаясь только с законами жизни», с её фактами, и думал о них, а не об их трактовке и оценке. «Предвзятыми целями показать факты в том или ином свете,

вскрыть причины этих фактов я не задавался, вспоминал автор, – мое дело – художественная правда, как она мне представляется в своём подлинном виде» [1, с. 59].

Ко времени создания пьесы «Любовь Яровая» большую часть своего жизненного пути К. Тренёв уже прошел: ему, крестьянскому сыну, было уже почти пятьдесят лет, за плечами были давно, в 1903 г., законченные Петербургский архивный институт и Духовная академия, потом – долгая педагогическая деятельность в глуши южных губерний и литературная работа: сотрудничал в демократической журналистике, писал повести, рассказы, пьесы, особенно часто о том, что хорошо знал, – о жизни крестьянства. «Критицизм к прогнившему строю... сочетался тогда в его творчестве с расплывчатостью положительных идеалов, с мотивами абстрактного гуманизма» – так оценивает дореволюционное творчество К. Тренёва В. Диев [2, с. 598]. Понятие абстрактный гуманизм, утратившее сегодня свой отрицательный смысл, по отношению к позиции К. Тренёва употреблено, видимо, верно. В разгар первой русской революции он писал в «Донской газете»: «Мы жаждем правды, но жажда наша не убьет в нас отвращения к крови. И зачем нам правда, обрызганная кровью. Восторг перед лицом правды слабее нашего страха перед кровавым призраком» [3]. Эта позиция определила поведение писателя в дни и годы другой революции. «В годы гражданской войны, двух «белых сидений» и «махновского стояния» он, – отмечает Д. Устюжанин, – полностью отстранился от общественной деятельности» [4, с. 40].

Пораженный всем происходящим на его глазах, он записывает замысел необычайной пьесы: «Показать ожесточенность борьбы, ведущую к бессмысленностям – по крайней мере внешне, – крайностям с обеих сторон». Лагерь красных видится К. Тренёву как «разгульная кровавая вольница с огромным диапазоном – от обнажённой циническ(ой) жестокости к героич(еским) подвигам и моменты любви», «лагерь белых» – «торжество и расправа», «под внешней культурностью – старые вождения и угнетение эксплуататоров... оргии монархистов. Рядом нищета интеллигенции» [5, с. 438]. Не отдельные судьбы, лица видятся Тренёву, а классы, лагеря, тенденции, явления – жизнь России в эпоху кровавой братоубийственной войны. Первоначальное

авторское название «Наши дни» отвечало замыслу этой эпической, гуманистической по своему пафосу пьесы. Он отнюдь не был «открыто пропагандистским», как пишется в «Энциклопедическом словаре русской литературы с 1917 г.» Вольфганга Козака [6, с. 779].

Но некоторые основания для такого понимания начинают появляться, когда пьеса попадает в Малый театр и по требованию его руководства начинают вноситься изменения. О роли академических театров как политических цензоров в работе над пьесами молодых драматургов – МХАТа над «Днями Турбиных» М. Булгакова и «Бронепоездом 14–69» Вс. Иванова, Малого театра над «Любовью Яровой» – надо писать специально.

В процессе многочисленных поправок, исключений, привнесений перекраивалась не только пьеса К. Тренёва, но что-то необратимое происходило, видимо, с автором, соглашавшимся с театром, – с его сознанием, душой. История перерождения «Наших дней» в «Любовь Яровую» – редкий случай – подробно, с большой готовностью и даже гордостью описана создателями первого спектакля: директором Малого театра В. Владимировым, одним из постановщиков Л. Прозоровским, актерами, первыми исполнителями ролей [7], а также исследована в работах разных лет [8].

Отдавая должное памяти людей театра, скрупулезному вниманию к деталям работы над пьесой учёных, сегодня трудно согласиться с целым рядом их оценок, с их представлением о благотворности для произведения тех исправлений и дополнений, которые под давлением театра вносил от варианта к варианту автор. Диев прямо и жестко, в духе отошедшего времени, пишет в работе 1956 г. об «ограниченности идейных представлений К. Тренёва» – автора «Наших дней», об отсутствии в первоначальном замысле «классово-дифференцированного отображения революционного лагеря, вследствие чего остается нераскрытой тема союза рабочего класса и беднейших слоев крестьянства... тема ведущей роли в этом союзе пролетариата» [5, с. 445]. Из-за «политической незрелости» автора, считает исследователь, работа над вариантами шла медленно.

Диев пишет о работе драматурга над пьесой с тех же позиций, что занимала в середине двадцатых годов режиссура Малого театра. Режиссёр Л. Прозоровский четко обозначил свои требования к автору: «избавить пьесу от недостатков идейного

характера», сократить число «благородных» поступков «белых», убрать совсем образ офицера Демина, который, убедившись в крахе белого движения, кончал жизнь самоубийством, активизировать фигуру комиссара Кошкина, роль которого сначала заканчивалась в первом акте, акцентировать отрицательные черты белогвардейского хозяйничанья в городе. В результате пререработки текста – К. Тренёв, по свидетельству Диева, особенно дорожил образом Демина, чем-то напоминающего Алексея Турбина из булгаковской пьесы, и изъял его под давлением театра только в четвертом варианте – «стала стержневой тема партии», «правильное решение нашла проблема отношений интеллигенции и революции, проблема пролетарского гуманизма, личного и общественного начал» – «шло идейное и композиционное совершенствование пьесы», «освобождение автора от «объективизма» первых этапов работы», – подводит итог Диев – один из самых авторитетных в прошлом исследователей пьесы [5, с. 467]. Его работы, интересные целым рядом наблюдений, обилием фактического материала, смущают сегодня оценками, убежденностью в том, что, в отличие от автора пьесы, он стоит на более высоких идейных позициях и точно знает, что и как должно быть изображено в пьесе «правильно». Сегодня, напротив, то, что было так безоговорочно отвергнуто театром в момент работы над пьесой, кажется интересным и значительным. Не случайно и сам автор, уже совершивший над своей пьесой всё, что от него требовали, увидев её на сцене, испытал чувства, мягко говоря, двойственные: «Очень не похоже оказалось всё, что я представлял себе, когда писал... Ряд образов противоречил моему если не замыслу, то воображению... Неприемлемым для меня казалось многое и в режиссёрской трактовке, особенно, например, в приходе белых, которые вначале были изображены слишком уж грубо, плакатно. Впоследствии это было значительно выправлено» [1, с. 604].

Для гуманистического и эпического замысла пьесы были ощутимы потеря образа совестливого, мучающегося Демина и изменение финала. Вплоть до последнего варианта всё заканчивалось изображением бессилия, физической слабости Яровой после того, как она указала патрулю направление, в котором скрылся её муж. Текст, который драматург принёс в театр весной 1925 г., завершался ремаркой, поясняющей действия

героини: «Направляется к манифестации, подхватывает «Интернационал». Но воздуха в груди не хватает. Голос прерывается. Падает без чувств» [5, с. 438]. Текст небольших финальных реплик второго и третьего вариантов менялся незначительно, неизменным оставался смысл ремарок: «силясь держаться на ногах», «падает без чувств». Исполнительнице роли Яровой В. Пашенной показалось, что «у автора не было достаточно сильной и яркой последней фразы», и она попросила разрешить зафиксировать то, что как итог всего пройденного пути Яровой рождалось в её сознании. К. Тренёв «разрешил ей это» [9, с. 97]. Яровая в решении Пашенной смотрела вслед мужу, со стоном закрывала глаза и после долгого молчания давала отчет Кошкину о выполнении задания, он жал ей руку, благодарил, называя верным товарищем, а она поправляла: «Нет, я только с нынешнего дня верный товарищ» [1, с. 190–191]. Яровая в финальном решении Пашенной в женском, человеческом облике многое теряет, выглядит более плоской, бедной и жесткой, чем в тексте, предлагаемом автором.

Но какие бы изменения ни производил в своей пьесе под давлением театра, времени драматург, он, по справедливому замечанию Устюжанина, «ничего не мог поделать с общей структурой произведения» [4, с. 58]. 16 июня 1920 г. К. Тренёв так обозначил свою задачу: «Написать эпопею – больш(ую) симфонию», – затем в музыкальных терминах наметил её развитие: «Scerzo – в дни организации. Adagio – бытие, развал, уход» [5, с. 438]. Вспоминая о работе над пьесой, драматург на Первом съезде писателей говорил: «Я приходил в отчаяние: это поэма, повесть что угодно, но не пьеса» [10, с. 441]. И в этих и в других словах, во всех почти воспоминаниях – ощущение эпической природы своей драматургии, нарушение общепринятого драматургического канона.

К. Тренёв отчётливо осознавал «непопадание» своей пьесы в русло сложившейся в академических театрах традиции. Они вообще не очень понимали и не очень умели передать на сцене, что происходило с народом в эпоху революции. Обратившийся к предыдущей пьесе К. Тренёва «Пугачевщина» в 1924 г. МХАТ не нашёл возможностей для воплощения её главного героя. «В самый патетический момент, – вспоминает автор, – в момент «явления Пугачева народу» на сцене стоял десяток превосходно игравших актёров, но народной массы не было. Художественный

театр, маг и волшебник, сумевший создать ощущение огромной толпы из единичных лиц в «Царе Федоре Иоанновиче», не смог этого сделать в «Пугачевщине». Причина ясна: в «Федоре Иоанновиче» толпа имеет служебное положение, центр тяжести – блаженный царь, народ – это только фон трагедии. У меня же толпа – герой, а не фон, каким она дана была во МХАТе» [1, с. 598]. «Любовь Яровая» сохраняла и развивала центральное положение «фона» как героя в драме. Автор точно сформулировал свое понимание конструкции «Яровой»: «Задачей пьесы было дать прежде всего политический и социальный фон, а уже на нем, в органической зависимости от него – историю и драму героя и героини. Поэтому в первых вариантах пьесы эта история и драма Любови Яровой занимали более скромное место, нежели потом. Поэтому же в пьесе большое место отведено ряду персонажей, которых можно выбросить без ущерба для интриги пьесы. Но нельзя сделать этого без ущерба для идеи пьесы» [1, с. 602]. Такой видел свою пьесу драматург.

Другой виделась она театру. Директор Малого театра Владимирова писал о ней так: «В «Яровой» личная драма в центре сюжетной перипетии, но вокруг этого центра автор группирует события и образы, несравненно более значительные. Разнокалиберный человеческий состав и насыщенность жанровыми эпизодами не нарушает композиционного единства пьесы» [11, с. 150]. О разнице восприятия говорит уже изменение названия пьесы в театре. Автор задумал и написал пьесу «Наши дни» о времени, об эпохе. Театру был интересен прежде всего личный план отношений, он подчеркнул это вынесением в заглавие собственного имени героини. Тем самым он дезориентировал публику, критиков, настроил их восприятие в ключе приватной истории – ином ключе, нежели предполагала пьеса.

Структура её действия была не простой, однолинейной, а полифонической. В ней, справедливо замечает Устюжанин, «многоликая, многотысячная толпа выплескивается на сцену, действие как бы растекается множеством сюжетных линий, каждая из которых могла бы стать ядром самостоятельного произведения... Каждая из линий начинается задолго до открытия занавеса, лишь каким-то небольшим отрезком проходит перед зрителем и завершается где-то за пределами пьесы» [4, с. 88]. Это глубокое и точно сформулированное наблюдение, как и целый ряд подобных,

расходится с начальной установкой и конечным выводом цитируемой работы о значимости пьесы как этапа развития советской драмы на пути поисков углубленного психологизма. В таком понимании пьесы Устюжанину предшествует целый ряд исследователей, в том числе Диев, который раздел большого серьёзного труда «Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1917–1935», где анализируется «Любовь Яровая», начинает с известного лозунга А. Луначарского 1923 г. «Назад, к Островскому!», говорит о стремлении драматурга раскрыть «индивидуальную, психологическую» природу персонажей.

В этом случае, думается, произошла подмена понятий: индивидуальное стали, повторяя друг друга, называть психологическим. В пьесу о днях гражданского противостояния общества Тренёв действительно ввел индивидуально-личный план отношений: муж и жена Яровые оказались по разные стороны баррикад, ищет сыновей Марья, рвется домой с фронта который год не выпускающий из рук оружия крестьянин Пикалов. Но показаны эти драмы отнюдь не психологическими средствами. Драматург не акцентирует сомнений, колебаний своих героев, их внутренней борьбы. В пьесе практически нет монологов героев, характерных для психологической драмы. Линия Яровой, наиболее подробно выписанная автором, ведется решительно, жестко, можно сказать, даже агрессивно. Она, в отличие от Кошкина, появление которого готовится – о нём много говорят до его выхода, – приходит в Совет как одна из многих, на все старания Пановой поговорить с ней по-человечески, по-женски, отвечает вызывающе кратко, враждебно. Её общение с Кошкиным, Швандей – это обмен информацией, знакомство с планами едва ли не в форме военных приказов-ответов. Не раскрывается она психологически и во время встреч с мужем: её позиция определена, незыблема, она только требует, не вникая в обстоятельства. Яровой, Панова в какие-то моменты колеблются, объективно помогают кому-то из другого лагеря, Яровой не выдает жену своим соратникам, до последнего момента оберегает её от расправы, он просит её об одном – уйти с ним. Она требует от него – офицера – нарушения долга, способствует его аресту и не испытывает, по закреплённой финальной ремарке Пашенной, даже слабости.

Линия Яровой – одна из равных в многоплановом действии, «многоколесном механизме» пьесы. Поведение героини, как, впрочем, действия какого бы то ни было другого персонажа, и Кошкина в том числе, ничего не решают. Событийная основа пьесы во всех её вариантах связана с перипетиями смены власти в городе: большевики вынуждены оставить его, отступить перед превосходящими силами противника, потом снова возвращаются. При этом ни одного эпизода боя Тренёв не даёт. И в том и в другом случае идёт обсуждение положения. Напряжение действия возникает из своеобразного соревнования разных политических сил в сознании не вступающего в военные схватки большинства, в выявлении каждым персонажем привлекательного начала в деятельности каждой из сторон и в определении в соответствии с этим своей позиции. Процесс политического, нравственного самоопределения большой группы персонажей задает содержание и направление действию.

Сначала драматург показывает, о чем думает, что собирается делать и что делает комиссар Кошкин. В диктуемой им повестке дня готовящегося заседания есть жесткие пункты, определяемые военной обстановкой («о поголовном выгнании всех буржуев на рытьё окопов»), но преобладают те, что рассчитаны на организацию будущей жизни. С них должно начаться и ими закончиться планируемое заседание: «об учительском съезде», «об открытии сети клубов», «о поголовном всеобщем народном образовании», «об электрификации в ударном порядке» [1, с. 95]. Речь Кошкина забавляет обилием просторечий, но и привлекает масштабностью мышления, готовностью решать сложнейшие проблемы завтрашнего дня. В этом эпизоде он предстаёт как своеобразный стратег – комически звучащие пункты повестки дня не заслоняют их творческого, созидательного характера. В следующих сценах он действует как тактик, быстро, четко решая неотложные дела.

Тренёв показывает комиссара не столько в эпизодах классовых столкновений, идейных споров, сколько в практической деятельности, в эпизодах буднично-бытового характера, в серии встреч с разными просителями, разговорах с товарищами, давая возможность героям, а также читателю и зрителю сопоставлять его реакции, его поведение в аналогичных ситуациях с действиями других претендентов на власть.

Одним из важных характеризующих моментов разных сил в пьесе становится отношение представителей власти к Горностаеву. Помощнику Кошкина Грозному не нравится чувство собственного достоинства, независимость профессора. Он командует Шванде: «Забрать эту контру ко мне!» Но сходство с Марксом на портрете, обнаруженное Швандей в «Максе» (так жена называет Максима Горностава), создает комическую заминку, а сказочно случайное появление Кошкина оказывается спасительным. Узнав, что профессор лишен условий для работы, комиссар распоряжается: «Немедленно вернуть товарищу профессору книги и выдать мандат о неприкосновенности».

При белых Горностаеву придется торговать вразнос сахарином и лимонной кислотой, его трижды будут арестовывать и только стараниями жены выпустят, а комиссар Кошкин сразу предлагает работу: «Как вы, профессор, необходимы нам по народному образованию». При этом Кошкин проявляет определённую широту души, он не только не обижается на обнаружившего его безграмотность профессора, но повторяет, подтверждает свое предложение о сотрудничестве: «Будем вместе дело делать». В следующем эпизоде тот же комиссар отказывает в решении вопроса о выделении второй комнаты человеку, ему социально близкому – прислуге Дуньке (ей мало одной, к ней «хорошие люди ходят»: «комиссар Вихорь завтра на кохвей придёт»). А потом Кошкин вершит правый и скорый суд над оказавшимся мародёром Грозным.

Не социальные, не классовые установки оказываются ведущими в деятельности этого представителя новой власти, а лучшие черты народного мироощущения. В нем нет классового превосходства, тщеславия победителя, личных амбиций, ущемлённого самолюбия, как у Грозного. Его характеризует присущее лучшей части народа уважение к человеку, особенно к образованному. Но как действующее лицо драмы, как художественный образ он такой в пьесе, по сути, один. По тому, что и как он делает, Кошкин напоминает сказочного героя: вовремя появляясь, он спасает «обиженного» другими «бедного» Горностаева, наказывает бессовестного, пользующегося властью в корыстных целях Грозного.

Состоящий при нём Швандя по сути не представляет собой «другого»: это своеобразный комический дублёр, «помощник»

главного героя – готовый, как в сказке, выполнить самые трудные задания. Он действует так же, как главный герой, но часто там, где главный физически не успевает, не «достает». Как бессмертный Ванька-встанька, Швандя выходит невредимым из самой опасной ситуации. Он усиливает возможности главного героя, развивает, «множит» в пространстве его лучшие качества.

Группа героев, представляющих новую власть, составлена весьма своеобразно. Два из них действуют во вред ей, дискредитируют в глазах окружающих – это мародер Грозной и оказавшийся вражеским лазутчиком Вихорь. Помощники Кошкина Мазухин, Хрущ, его сестра Татьяна как персонажи пьесы мало функциональны, они не столько действуют, сколько составляют количество сторонников Кошкина, выполняют роль вестников. Образ Дуньки, могущей быть по своему социальному положению близкой этой группе, обнаруживает прямо противоположную перспективу. Если в других персонажах этого ряда – Пикалове, Марье – всё определяет страдание, невозможность соединить разрушенные войной семьи, то в Дуньке – всё возрастающее в условиях неразберихи хамство, способность урвать кусок побольше. При красных она действует подобно Грозному, при белых вполне вписывается в их круг: в качестве партнера Елисатова и Кутова спекулирует сахаром. В конечном счёте у неё уже «золотая рыбка на посылках служит» – за кусок хлеба она нанимает сторожем профессора Горностаева. При известии о наступлении красных она бежит с хозяевами: «Не с хамьем же оставаться», «Пустите, пустите Дуньку в Европу!» – обобщённо-саркастически завершает логику её преобразования Горностаев.

Третий акт, изображающий приход белых, начинается, по ремарке, в комнате первого акта. Единство места нацеливает восприятие на параллелизм процессов, соотнесённость действующих лиц. И отдельные повторения действительно обнаруживаются, но это повторения кривого зеркала. Появляющийся в первом акте Кошкин диктует машинистке повестку дня: он не думает о форме, о стиле, о том, как он выглядит, он, при всей своей симпатии к Пановой, озабочен решением навалившихся дел. Полковник Кутов, появляясь во втором акте, сообщает Елисатову для публикации в газете материал сделанного им его превосходительству доклада о «новой

блестящей победе под Селезневкой» и, пытаясь выиграть в глазах присутствующей при этом разговоре Пановой, безбожно привирает, увеличивает количество трофеев. Похоже, что он делал это на каждом этапе: в телеграммах с фронта, в докладе, в новой информации не столько для газеты, сколько для дамы, благосклонности которой добивается. Смысл его подвигов и заинтересованности в них Елисадова совершенно дезавуируется тем, что после ухода красавицы Пановой оба моментально меняют тему разговора на действительно интересующую их: что, сколько, по какой цене привез с фронта Кутов для перепродажи Елисадову.

Деятельность Кошкина в начале пьесы предстаёт созидательной, это деятельность первопроходца – всё первый раз, заново, результаты неизвестны, но изначальные цели достойны уважения. Линия белых предстаёт в свете бесконечной повторяемости: защитники старого порядка возвращаются в город, в котором уже были и который готовы вот-вот оставить. И с каждым разом позитивное начало их деятельности во имя отечества редуцируется, теряется: благотворность «новой» победы под Селезнёвкой полковника Кутова так же, как и карательные экспедиции полковника Малинина – «решительные и срочные меры успокоения в рамках сожжения деревень и экзекуции» – даже ими самими ставятся под сомнение. Разрушительное, смертоносное направление деятельности этих двух не уважающих друг друга, ни в чем не желающих уступить друг другу персонажей демонстрирует действие. Они согласны только в одном: красных надо повесить на фонарях, и заняты обсуждением вопроса, где и когда это лучше сделать, как поймать Кошкина и организовать террор против «полубольшевиков». Ненависть, безнадежность, безысходность разрушают их личности, ведут к утрате нравственных ориентиров. Это с особой очевидностью проявляется в отношении к женщине: чувствуя, что не сумел заинтересовать собой Панову, Кутов пытается купить её, предлагает «честь и всё, что имеет», – сорок тысяч в Лондонском банке, потом угрожает контрразведкой.

Два полюса, два типа власти, представленных Кошкиным и полковниками, создают напряжение действия – процесс самоопределения, выработки позиции, отношения к тому или иному образу жизни основной массой персонажей. И здесь обнаруживается ряд вариантов: понявший разрушительность,

бесперспективность власти вернувшихся белых Горностаев, так ничего и не понявшая его жена, не желающий знать политических разногласий, пытающийся всех примирить Колосов, мечтающий «тайно» о конституции и в силу этого не угодный любой власти «либеральный человек» Фольгин, предпочитающий старый порядок, но доносящий при любом священник Чир, не разбирающиеся в событиях, в политике Пикалов, Марья.

Линия учительницы Яровой в этом ряду представлена как одна из многих. Отличается она от них, может быть, большей подробностью изображения, да ещё тем, что для какой-то их части оказывается своеобразным общим знаменателем, вектором, обозначившим направление и смысл развития: эволюция сознания Горностаева, Пикалова, Марьи предвосхищается выбором жизненной позиции Яровой. Они показаны на разных этапах того процесса самоопределения, который к финалу завершила она. Собственно драма требует концентрации жизненного материала, стремится дать его в единственном (индивидуальном) и единичном (одном – главном) воплощении. Эпическая драма расширяет поле своих наблюдений, захватывая множество лиц, явлений, каждый более или менее заметный персонаж. И каждый вносит в картину жизни «наших дней» свои оттенки, нюансы, варианты проявления общей темы, создавая в целом полифоническую, эпическую по природе структуру действия.

Вариативность как композиционный принцип, проявляясь на глубинных уровнях художественной структуры, выступает в то же время и как способ образной характеристики: каждый почти персонаж имеет здесь пару или своеобразного двойника, а то и нескольких, договаривающих его, уточняющих, проявляющих суть. Парность, даже некоторая «близнецовость» серьёзного Кошкина и балагура Шванди отмечалась выше. Этим героям, уравновешивая их, с другой стороны, соответствует тоже пара, но уже недолюбливающих друг друга, постоянно подкальывающих друг друга, соперничающих полковников – жандармского и армейского. Для многих других эти пары, давно определившиеся в своём сознании и поведении, представляют собой своеобразные эпические обстоятельства, между которыми нужно выбирать. К линии полковников в определённом смысле тяготеет сатирически, саркастически окрашенный образ Дуньки:

она, во всех ситуациях одинаково преследующая собственный интерес, в первой половине пьесы предстаёт травестированным вариантом мародера Грознова, во второй – торговым партнером, сообщницей Елисатова, а через него – Кутова.

Заданные художественной системой пьесы бинарные композиции – объединения героев по два на самых разных основаниях и в самых разных сочетаниях (по политической позиции, по семейному, социальному положению, типу поведения, характеру занятий и т.д.) позволяют резко увеличить содержательный объём каждого образа и произведения в целом. Действующие лица оказываются в системе взаимоотражающихся зеркал и не только выявляют суть, внутреннюю перспективу другого, но в тех или иных соотношениях проясняются сами. В цепочке пар Дунька–Грозной, Дунька–Елисатов, Дунька–Кутов договаривается, вырастает до обобщения как рвущаяся за пределы своего имущественного, социального положения, родины Дунька, так в обратной перспективе обнаруживают нравственное падение, роняют себя до хамского поведения и положения Дуньки общественный деятель Елисатов, полковник Кутов. Все эти герои в конечном счёте уподоблены в проявлении шкурных интересов, готовности наживаться на награбленном: они одинаково не думают о своём человеческом достоинстве.

Основное пространство пьесы занимает драматическое «множество», составленное из тех, кто оказался между двух огней, кто испытывает на себе всю тяжесть исторической ситуации. Здесь, показывает К. Тренёв, боли, беды больше, чем вины. Развал России проецируется на разрушение семьи как основы её существования, её единства, прочности, взаимопонимания людей. Тема вынужденного одиночества, потери самых близких, сиротства оказывается одной из главных в пьесе. От былых пар-семей остаются половинки, осколки: пропал без вести в начале пьесы муж Яровой, погиб муж Пановой, который год война держит вдали от дома Пикалова, оставляя всю тяжелую крестьянскую работу его жене, потеряла сыновей Марья и, как мать в сказке, бросив дом, пошла искать их по белу свету.

Бинарность художественной системы «Любови Яровой» (две вдовы, два брата, две крестьянские судьбы в мужском и женском вариантах, два лица духовного звания, по два представителя власти), с одной стороны, задается главной оппозицией эпохи,

борьбой белых и красных, с другой – позволяет представить её как национальную трагедию в масштабе и сложности, недоступных собственно драме. К. Тренёв мыслит как художник эпического склада, он не столько ставит вопрос, кто виноват, сколько фиксирует факт разлома как несчастья, свалившегося на всех, беды, которая ещё больше разъединяет, ожесточает, актуализирует в человеке далеко не самые лучшие его свойства и качества. Он показывает, что даже в ситуациях, дающих возможность возникновения союзов, «пар», взаимопонимания, возможности эти реализуются очень редко. Не могут простить друг друга сыновья одной матери, оказавшиеся в разных лагерях: ищут друг друга, чтобы кровь пустить. Не могут понять друг друга две вдовы, мешают Яровой крепнущие идейные убеждения, она отталкивает Панову, и та, в какой-то момент колеблющаяся, испытывающая обаяние Кошкина и чувство брезгливости к соперничающим полковникам, в конечном счёте – бежит с белыми. Не может Яровая оценить трогательной заботы о себе, о сохранении её семьи Колосова. Всё поставлено с ног на голову: отброшен, забыт извечный нравственный закон русской женщины – «отдана и буду век ему верна», – обращен в противоположность, в предательство, возведенное первой исполнительницей роли в геройство.

То, что проявилось с такой ужасающей убедительностью на множестве личных, родственных отношений, определило состояние мира «наших дней» в целом: потеряв способность слышать, понимать, договариваться, две половинки одной нации, одного народа двинулись друг на друга, готовые убивать, вешать на фонарях, уничтожать. Образ всеобщего горя, ожесточающего людей, делающего ведущим началом в одних шкурные интересы, в других – агрессию, ненависть, а порой и то и другое вместе, определяет эпический образ России в пьесе К. Тренёва. Этот образ сохранился в ней, несмотря ни на какие переделки.

Но в процессе корректировки он дополнился одним важным моментом, связанным с усилением образа Кошкина – мотивом ещё только намечающегося преодоления «безродности», поисков оснований для единения людей, создания новой общей семьи. Когда-то Тарас Бульба у Н.В. Гоголя говорил о высшем типе связи между людьми – товариществе: «Мать любит свое дитя, дитя – любит отца и мать, но это не то, братцы, любит и зверь свое дитя! Но породниться родством по душе, а не по крови может один

только человек. Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в русской земле, не было таких товарищей» [12, с. 111]. Кошкин у К. Тренёва высоких речей не говорит – пьесе «Любовь Яровая» вообще отличает отсутствие больших агитационных выступлений, ставших позже традиционными в пьесах о революции, – он с риском для жизни занят спасением схваченных белыми товарищей, он своей самоотдачей, «службой делу» привлекает людей, создает предпосылки для создания нового типа связей, новой «семьи» – по делу, по душе, по общей идее.

Образ будущего единения как желаемого в идеально-сказочном варианте намечен в отношениях Кошкина и Шванди, но в общем звучании пьесы он лишен абсолютно возвышенного содержания, характеризующего товарищество в речи Тараса. Приобщение человека к новому единству если не требует разрыва прежних связей, в том числе и «безусловных», кровных, родственных, то и не исключает этого. Добровольная сдача мужа Яровой, оказываясь в одном ряду с готовностью братьев за идею уничтожить друг друга, предстаёт тревожным симптомом жизни России «наших дней». В 1925 г., первом году сталинского правления страной, – хотел или не хотел автор – эти симптомы имели смысл предупреждающий. Форма эпической драмы позволяла сохранять его на всех этапах работы. Эта форма ощущалась автором в замысле пьесы, она определяла его представление о ней в последующем. Об этом свидетельствует его выступление 1927 г. Возражая одному из рецензентов первого спектакля, жестко привязавшего происходящее в пьесе к «жизни тыла в Крыму», он писал: «Нет, я старался показать нечто большее, нежели жизнь тыла, и на территории большей, нежели Крым» [1, с. 594].

В. Билль-Белоцерковский в «Шторме» тоже стремился показать «нечто большее», чем сотрясаемый всевозможными бедствиями гражданской войны уездный городок. История создания и первой постановки этой пьесы менее известна [13], чем «Любови Яровой», видимо, она ни с точки зрения идеологии, ни с точки зрения формы не вызвала больших сомнений: театр им. МГСПС, созданный для обслуживания рабочих клубов Московской губернии, и режиссёр Е. Любимов-Ланской ставили её в полном согласии с автором.

После публикации пьесы в 1927 г. в ней производилась незначительная правка. В первой ремарке, дающей описание

основного места действия – кабинета председателя уездного комитета, оставлены лишь изображения Маркса и Энгельса, убрали портрет Троцкого. Изъято несколько реплик: в одной в качестве высшего авторитета упоминался тот же к этому времени изгнанный из партии Троцкий, в другой кто-то из участников спора в уланских казармах называл Ленина «жидом». Показалась, видимо, чрезмерной и ушла из текста просьба больного Раевича не хоронить его после смерти, а для пользы дела «лучше переварить тело на мыло». Кроме того, исчезли или слились с предыдущими несколько незначительных эпизодов, убраны усиливающие разбивку действия на эпизоды их названия: «У руля», «Снасти крепят», «На субботник», «Вши одолели», вплоть до «Наша взяла».

Билль-Белоцерковский работал и над языком пьесы: убирал, смягчал резкие, грубые выражения, но в целом в этом плане произведение остается наиболее уязвимым. «Любовь Яровая» до сих пор интересна игрой нюансов, оттенков звучания и смысла слова, интеллектуальной наполненностью неожиданно, остро развивающегося диалога, искусным использованием просторечия, индивидуализацией языка героев. «Шторм» в этом плане беднее, его стиль задается не сложным процессом формирования позиций, самоопределения героев, как в пьесе К. Тренёва, а скорее обозначением, выявлением их в ситуациях, чрезвычайных для большинства действующих лиц. Природа такого действия выражается по преимуществу языком жестко однозначных донесений, директивных указаний. Тем не менее «Шторм» долго сохранял свой творческий потенциал для театров. Их привлекала, думается, возможность проверки разнообразного человеческого материала в условиях слома привычного уклада жизни, выявление в сознании людей значимости общих и личных приоритетов.

Отличает две всегда рядом рассматриваемые пьесы уже характер первых ремарок. Пьеса К. Тренёва даёт здесь самые общие, оставляющие простор для творческой фантазии постановщиков указания («Бывший богатый особняк, где помещается ревком») и метафорическое определение происходящего в нем («Жизнь бьет ключом»). Авторский текст, предваряющий диалоги в «Шторме», подробно перечисляет детали внешнего изобразительного плана: мебели, содержания лозунгов. И во всем преобладает, вызывая тревогу, красный цвет. Он «звучит» с полотнищ лозунгов,

со стены, пола, он захватывает центральное место игровой площадки: «...красный ковер на полу. Стол покрыт красной материей. На задней стене красное знамя» [14, с. 109].

Эта тревога живет в каждой сцене. Своеобразным прологом ко всему происходящему в пьесе становится начинающий её короткий разговор председателя укома с продразверстником, вернувшимся из поездки по деревням. Тот докладывает, что сработал «в аккурат. На все сто процентов. Что называется, под метлу – чисто». Но тут же возникает вопрос, «а мужики как», и продразверстник не торопится отвечать, по ремарке, чешет затылок: «Мужики? За землю спасибо, а за продразверстку матом кроют... Кулачье орудует... Эсеры... Как бы того... (тревожно) восстания не произошло» [14, с. 108].

Оба участника разговора подсознательно ощущают, что объективные причины для недовольства новой властью у загнанной в угол деревни есть – подчистую всё зерно вымела, – но они не дают этим ощущениям развиваться, быстро переводят обсуждение вопроса в привычное русло, обвиняют в росте недовольства крестьян политических врагов. Смутное ощущение своей уязвимости при этом не исчезает совсем, получает новый импульс в другом, личном аспекте. «Требует он (упродкомиссар. – В.Г.) от меня письменного доклада, – жалуется продразверстник, – а я ведь малограмотный... Как быть?» Напряжение действия возникает не только за счёт внешних причин, обилия трудностей, необходимости физического включения в решение множества тяжелейших проблем (топливо, транспорт, жильё), постоянной угрозы выступления извне политических врагов – «кулачья», бандитов, но ещё и оттого, что каждая ситуация обнаруживает тайное и явное противодействие среди своих. При должностях, при мандатах, при власти – на самых разных её уровнях – выявляются лица, для которых эти должности, мандаты, власть – возможность реализовать собственные эгоистические амбиции и планы.

Автору пьесы представляются естественными и закономерными ситуации политического противостояния, в которых по другую сторону баррикад оказываются «бывшие», «спецы». Персонажей такого плана со специфическими «дворянскими» фамилиями в пьесе показано и названо довольно много: заведующий

здравотделом Загорецкий, комиссар образования Шуйский, военрук Богомоллов, бывший купец первой гильдии Беляев, завхоз Ибрагимов, распродающий по указке военрука одежду умерших от тифа по рабочим кварталам и т.д. В самых разнообразных ситуациях выявляет автор их вредительскую сущность. Здесь эпизоды напряженно проходящих заседаний с голосованием, едва-едва позволяющим провести необходимое решение вопросов, сцены, в которых организаторы заговора действуют в собственном кругу, комедийный диалог председателя с мещанкой, пришедшей вступить в партию: она не понимает, что её простодушное восхищение поклонниками-коммунистами, снабжающими её дефицитными товарами, даёт возможность выяснить, кто из руководителей города чего стоит. Людей, изначально враждебных советской власти, участвующих в заговоре против неё, оказывается много, и обнаруживается их с каждым эпизодом всё больше.

Но для сегодняшнего понимания пьесы, автор которой, являясь активным деятелем, организатором новой жизни, принимал революционные преобразования безусловно, заметнее другая, тоже достаточно многочисленная группа – это люди из социальных низов, во имя, для блага которых совершалась революция. Уже в первой картине болеющего за дело, страдающего, что не может выполнить его на должном уровне, продрозверстника сменяет в кабинете предукома недавно вступивший в партию и зачванившийся комендант бани с работающим под его началом банщиком. Оба показаны до гнусности безнравственными людьми. Банщик под давлением начальника подтверждает, что сожительствовал с женщиной, которая ждёт ребенка, и тем самым помогает снять обвинение с отказавшегося от неё «ответственного работника». Получивший в свое подчинение всего-то баню Савандеев, по ремарке, говорит о себе «важно», с каждой репликой представляя всё большим демагогом.

Председатель (*взглянув в свою книжку*). Старый член партии!.. Да ты всего около полугода в партии.

Савандеев. А может, я ещё с тысяча девятьсот пятого года душой в партии состоял?.. А потому как ответственный... Да я знаю устав партии! Там ничего не говорится о личной жизни... А жена это личное дело... А ежели я с ней жить не хочу, а меня силком заставляют, это – не эксплуатация? Где же свобода? За что мы кровь проливали? За что боролись?! [14, с. 110].

Услышав о решении дела председателем, Савандеев угрожает, что до самого Ленина дойдет.

Первая большая картина пьесы завершается появлением один за другим ещё двух лиц, дискредитирующих представление о новой власти. Сначала на приём к председателю прорывается, невзирая на огромную очередь, «товарищ из центра». «Резко и властно», помечает в ремарке драматург, он говорит матросу, требующему документы: «Секретно, срочно и лично, только председателю», а потом выясняется, что никакой срочности и секретности в его деле нет. Потом является с поддельными командировкой и партбилетом «фигура в поддевке»: «У мэнэ шесть ран на теле от революции. Мэнэ сам Ленин зна... Я революционный инвалид. Напишите записку, и всё выдадут... В дороге начисто обобрали. Вы небось себя не забываете!» [114, с. 115]. Тема мандата получила в одноименной пьесе Н. Эрдмана, поставленной на сцене на полгода раньше «Шторма», трагикомическое воплощение; загнанный жизнью в угол, из страха перед ней, понукаемый маменькой, её герой Гулячкин выписывает сам себе анекдотический мандат. Н. Эрдман показывает, что сам факт бумажки хотя бы и с нулевой информацией, но при наличии печати и подписи вдруг обретает значение: «никакой человек», «человек-приданое» начинает требовать, распоряжаться, и окружающие начинают воспринимать его в этом качестве. Новая российская действительность давала богатейшую питательную почву для возможностей подлога, замещения человека – бумажкой, сути – формой. Темы гоголевского носа, ревизора получали самые разные трансформации. Только в первой картине «Шторма» их три. Савандеев носит себя как воплощение должности и партийности, знаков, достаточных самих по себе, не нуждающихся в наполнении человеческим содержанием. В функциях таких же знаков выступают положение, сыгранное «товарищем из центра», и фальшивые документы «поддевки».

И «товарищ из центра», и «поддевка» – это приезжие; в конце концов, никто не застрахован от нашествия «детей лейтенанта Шмидта». Но развивая эту линию как весьма важную, действенную, драматург практически начинает пьесу большим эпизодом с Савандеевым и в предпоследнем эпизоде показывает встречу председателя с высоким парнем – «своим», – давним знакомым, грузчиком, членом исполкома. Ни одной, сколько-нибудь

смягчающей тональность комической интонации, как в случае с надутым и глупым Савандеевым, здесь нет.

Председатель. Насколько раньше уважал тебя, настолько теперь ненавижу. Разложился ты до отказа. Сам бы к стенке приставил бы.

Высокий парень. Руки коротки. Ты не диктатор. А за что собственно?

Председатель. ...За пьянство на народные средства, когда все голодают; за семь пудов белой муки, которой уплатил «калым» за поповскую дочку; за то, что превратил земотдел в курятник.

Высокий парень. За такие поступки не расстреливают... Замни... Ничего не пожалею. Попову дочку на ночь одолжу. Ох, и красавица!

Председатель (*вскочив на ноги*). Пошел вон!.. (*Грозит револьвером*). Сволочь! (*Закашлялся, опустил голову*) [14, с. 155–156].

Весь этот разговор с завязавшейся в финале борьбой и попыткой высокого парня задушить председателя напоминает последнюю встречу Кошкина с Грозным. Оба драматурга говорят о возможности перерождения борцов с собственностью в новых «собственников», об опасности использования вышедшими из низов, ничтожными, мелкими людьми народной власти в корыстных целях. Показательно, что эти персонажи, в обозначении которых – случайно или нет – употребляются прилагательные определённого смыслового ряда (высокий, грозной), особую гнусность своих устремлений и поведения проявляют по отношению к женщинам. Браслетиками, часиками пытается купить Панову Грозной; продуктами, когда все голодают, заплатил выкуп за попову дочку высокий парень и предлагает её «на ночьку» председателю, пытаясь опять же «купить» его молчание. Но если у Тренёва эпизод с Грозным завершает первый акт, освобождая перспективу действия Кошкину, завоевывающему всё новых, настоящих сторонников на месте Грознова, то Билль-Белоцерковский помещает аналогичную сцену почти в самый конец пьесы. Тем самым он усиливает значение предостережения в своей пьесе. Нападение высокого парня на председателя по своему предвещает и обозначает смерть главного героя. То, что гибели от шальной пули из вражеского стана предшествует целенаправленное, осмысленное, «адресное» нападение «своего», очень важно для понимания и этого «своего», и образа председателя, и пьесы в целом.

Тема перерождения вчерашнего соратника, измены принципам и целям революции, предательства своего социального большинства во имя особой жизни для себя лично как тема современная и нарастающая в своём значении для советской действительности середины двадцатых годов, определяющая во многом её облик последующих лет («Клоп» и «Баня» В. Маяковского в том числе), хотел или не хотел этого автор «Шторма», нашла предупреждающее воплощение в его пьесе. Она проходит в ней от начала, обозначенного образом Савандеева, до конца, являющего нам героя нарицательного, безымянного, каких много – высокого. Снятый с работы, лишенный части своего пайка в пользу женщины, комендант бани кипит от ненависти к принципиально решившему дело председателю, угрожает высшими инстанциями. Следующий персонаж этого плана, «поддевка», защищая свои поддельные документы, готов пустить в ход нож из-за сапога, этому помешал вовремя подоспевший и разоруживший его матрос-«братишка». Высокий парень, повалив председателя, душит его, целится в него, и снова спасает предупредивший выстрел братишка. Опасность, исходящая из «своего» лагеря, намного страшнее, серьёзнее, чем угроза из вражеского стана, именно с первой связан драматизм действия в «Шторме».

В связи с этим интересно временное решение пьес. В ремарках, начинающих «Шторм», драматург не даёт никаких указаний на время года, суток происходящих событий. Из контекста можно потом понять, что речь идёт о зиме: остро стоит проблема топлива, хоронить умерших от тифа предлагают за неимением сил в снегу. Но сколько дней и ночей прошло от начала действия, сказать трудно. Чрезвычайные ситуации, события как будто спрессованы, наложены друг на друга без временного зазора. И только четвертое действие начинается с ремарки: «Ночь. Председатель укома в своём кабинете. Голова покоится на столе, в застывшей руке карандаш. На столе наган...» [14, с. 151]. Покоящаяся на столе голова, застывшая рука, наган – детали, сигнализирующие о покое, смерти. Ночь предстаёт не только временем суток, но и знаком сгущающегося мрака над героем. По ходу восьмой картины таких знаков становится всё больше. Мы узнаем, что он болел тифом и ещё не совсем поправился, приходит телеграмма о том, что кулаки убили его родителей,

что «в Ключевской волости... всех коммунистов... порубили. Тифозную комиссию замучили. Как бы сюда не нагрянули» [14, с. 151]. Эта ночная, нагнетающая тему смерти картина заканчивается появлением высокого парня и его попыткой прикончить председателя. Далее, в девятой, последней картине идёт организация обороны, бой на улице, а когда председателя вносят в кабинет, радостного крика матроса: «Наша взяла!» – он уже не слышит.

В «Любови Яровой» упоминания о времени суток, о вечере, ночи также начинают появляться лишь во второй половине пьесы. Но смысловое значение временных обстоятельств здесь несколько иное: они связаны с ситуацией возвращения власти полковников и предстают как детали, дополнительно освещающие тему её агонии, заката, конца. На смену ночной власти белых, власти, несущей смерть, разрушение, поднимающей в душах людей, с ней связанных, самое тёмное, – на смену этой власти идёт другая. Но и она побеждает тоже ночью. Никаких указаний на свет, рассвет нет. По финальной ремарке Швандя закрепляет высоко наверху красное знамя и обещает крепить его и революцию «в мировом масштабе». «Шторм» начинался с упоминания о красном знамени, «Любовь Яровая» им заканчивается. Таким образом, красный цвет, движение времени к ночи, сгущающейся тьме создают ощущение тревоги; тревоги, связанной не только с угрозой внешней опасности, нападения классовых врагов, но с тенденциями, обнаруженными в людях, социально или связанных с советской властью.

В той и другой пьесе, в «Шторме» даже больше по количеству, отчетливее по качеству, обнаруживаются опасные для общества факты: возможности искривления сознания, деформации нравственных принципов, ожесточения души в новых исторических обстоятельствах.

В этом контексте особый смысл и значение обретают образы представителей новой власти в той и другой пьесе. Их выделяет и объединяет многое. Оба из рабочих, оба не отличаются особой грамотой, но главное в них – человеческая идеальность, абсолютная самоотдача, поглощённость общим делом, ради него они жертвуют своим временем, силами, жизнью. Некогда, да и не может себе позволить влюбиться Роман Кошкин – его имя обыгрывает Яровой, полудопрашивая Панову, не с большой ли

буквы пишется её роман. Гибнут родители Василия – председателя укома, а ему некогда и погоревать. Показательно, что только в этих ситуациях называются личные имена, а не должности, как обычно.

Оба они по большому счёту безгрешны. Не падает на них даже тень расстрела бывших товарищей. Те переступили законы, и уголовные, и человеческие: пользуясь данной им революцией властью, мародерствовали, попирали достоинство окружающих – наказания их требовало нравственное чувство. Кошкин выступает в функциях верховного судьи: он вершит над Грозным правый суд по делам его. Смерти высокого парня предшествует перечень его преступлений-грехов, в числе которых и нарушение данного некогда слова.

В роли судьи Кошкину и предукومه приходится выступать не раз. И каждый раз они судят по совести, по высшей справедливости. Так «рассудил» Кошкин дело Горностаева, требование Дуньки об увеличении жилплощади. Свою роль судьи в большом комедийном эпизоде в начале пьесы «Шторм» председатель провел как истинно фольклорный герой, в котором воплотилась мечта народа о своём заступнике: он решил дело не только справедливо, но и неожиданно остроумно, посрамив обидчика и вознаградив обиженную женщину. Эпизод «суда» над Савандеевым по речевой характеристике героев, тонкому и точному соотношению, просторечия и советского новояза, по динамично развивающемуся диалогу – один из лучших в пьесе «Шторм».

Значим он и обнаружением важнейших смысловых пластов действия. Образом Савандеева начинается ряд «своих», предавших общее дело. И как грозный, высший судья, с одной стороны, и заступник, с другой – выступает председатель. И ещё, благодаря особой теме эпизода в пьесу входит тема будущего, тема гуманизма. «Ответственный работник и старый член партии» Савандеев, как и банщик, человек с рабской психологией, оставляя будущую мать без помощи, бросают на произвол судьбы и не родившегося ещё ребенка. Рассматривая жалобу женщины, с лихвой вознаграждая её за оскорбление («потребовать через нарсуд по трети жалованья с каждого, включая пайки, в пользу матери и ребенка»), председатель тем самым готовит будущее. Не прямо, как герой М. Горького в рассказе «Человек родился», начинающем цикл «По Руси», помогает он рождению ребенка,

а опосредованно: заботится об условиях, в которых расти будущему жителю земли. Таким образом, действенная линия председателя уездного комитета и пьесы в целом развивается между заботой о жизни, реальной помощью члену будущего сообщества и смертью самого героя.

Финалы двух пьес, одинаково обращённых к недавнему опыту гражданской войны и одинаково законченных в середине двадцатых годов, кажутся разными. «Любовь Яровая» заканчивается бескровной победой красных, в «Шторме» центральный герой погибает. Но не оставляет завершение тренёвской пьесы впечатления просветленности, удовлетворенности, ибо являет оно не только военную победу лагеря Кошкина, но и потери нравственного, гуманистического плана. Окончательно теряет мужа, предав его, Любовь (какое страшное оксюморонное сочетание смыслов имени и поступка); утрачивает всякую надежду на примирение сыновей и, следовательно, самих сыновей Марья; обстоятельства избавили Панову от волнений сердца и ума, ей остался один унижительный для нее выход – покровительство Елисатова и эмиграция. Анемия, атрофия души столь многих героев воспринимаются с горечью. И она не меньше, чем та, что вызвана физической смертью председателя уездного комитета.

Впрочем, не так всё просто и с финальным решением судьбы центрального героя в «Шторме». Объяснение гибели председателя только отражением типического явления, верностью исторической правде, вряд ли сегодня можно признать исчерпывающим. Думается, завершение его сюжетной линии определяется ещё одним фактором – независимо от того, осознавал или не осознавал это автор. Идеальная, с точки зрения народного мировосприятия, личность – заступник обиженных, грозный неподкупный судья для обижающих, корыстных, – идеалист с максималистскими требованиями к себе и другим, он уже не вписывался в современную автору «Шторма» общественную ситуацию и тем более не мог соответствовать – мы сегодня себе это отчётливо представляем – наступающей сталинской эпохе (сколько упоминаний имени Л. Троцкого автору уже в 1927 г. пришлось изъять из текста пьесы!). Образ председателя был дистанцирован от времени создания пьесы, помещен в другой мир – мифологизирующийся мир гражданской войны. В этом «другом» мире он наделялся чертами и функциями фольклорного героя.

Он решал труднейшие задачи, представлял в процессе испытаний и был испытанием для других. Олицетворяя высшую власть и суд одновременно, он воплощал народные представления о «лучшем» правителе. Это эпический герой из недавнего прошлого проецировался на будущее, был этому будущему назиданием и примером.

Сказочному герою, как правило, позволяют пройти испытания его помощники: они спасают, выручают, подменяют героя в каких-то ситуациях, увеличивают его возможности. В «Шторме» в этих функциях можно видеть матроса (дважды он спасал председателя от верной смерти, третий раз не удалось) и Попова. Рабочий, член укома, он в самые ответственные моменты поддерживал председателя, он как его заместитель остался в кабинете с документами, когда тот в последней картине ушёл в бой. Следует отметить, что этот персонаж скорее обозначен в своих обязанностях помощника, заместителя, чем изображен как самостоятельный герой драмы. Три основных персонажа, составляющих группу главного героя, дополняются в перспективе фигурами продразверстника, редактора, Раевича, безымянным председателем ЧК, участниками субботника, красноармейцами.

Традиционно схематично-функционально представлены и враги. Подобно тому, как сказка сворачивает характеристику подобных героев во времени и пространстве, лишь обозначая: дракон, баба-яга и т.д., – для автора «Шторма» содержание образов Загорецкого, Шуйского, Богомолова исчерпывается звучанием их фамилий и участием в контрреволюционном заговоре. Эти трое начинают свой ряд персонажей, в котором возникают некто Фокеев, Ибрагимов, безымянные «красноармейцы»-провокаторы, бандиты, белые. В двух этих группах, подчёркивая параллелизм общественных проявлений добра и зла, выделены и соответствия отдельных лиц. Ощущение, что вся интеллигенция против советской власти, разрушает самозабвенная работа по её пропаганде старого большевика Раевича. Тайному врагу – лектору с другой стороны соответствует редактор. Сцену в казармах, где подстрекатели пытаются поднять мятеж, сменяет, демонстрируя сплочение новых сил, эпизод субботника.

Наиболее своеобразно решена группа тех героев, которые пользуются возможностями новой власти в корыстных целях и тем самым мешают утверждению её в лучшем, идеальном варианте.

В изображении этой группы уже нет ощущения бесконечного ряда, могущего быть представленным формулой $N+1$, как в первых двух случаях. Количество относимых к ней лиц совершенно определённо, они все представлены как запоминающиеся действующие лица с индивидуальной речевой характеристикой. Но и здесь не исключается возможность расширения, удвоения. Савандеев появляется со своей тенью – банщиком, каждый интересен сам по себе, но ещё больше – в паре: начальник-подчиненный. Они представляют собой сниженную, комическую, но реально действующую модель власти, прямо противоположную сказочно-идеальной, представленной председателем и матросом-«братишкой». Своеобразные варианты савандеевского типа поведения демонстрирует пара возникающих друг за другом, как оборотней, «товарища из центра» и «поддевки». Завершает эту группу концентрирующий в себе негативные её социально-психологические черты «высокий парень». Систему действующих лиц «Любови Яровой», «Шторма» в каком-то смысле можно определить формулой О. Фрейденберг, характеризующей архаические формы культуры – «комплекс содержания в многообразной форме однозначных отличий» [15, с. 20].

На первый взгляд может показаться, что обозначение героев по внешним признакам, деталям одежды, портрета имеет в «Шторме» ту же природу, что в определённом направлении послереволюционной прозы. Это не совсем так. Б. Пильняк (с «кожаными куртками» в романе «Голый год», в том числе), А. Малышкин («Падение Даира»), И. Бабель («Конармия»), А. Серафимович («Железный поток»), А. Веселый («Россия, кровью умытая») и другие создавали ощущение взвихренного, сдвинутого с оси мира, в котором подобные обозначения представляли случайно попавшими на глаза деталями даже не людей, а огромного, как на полотнах П. Филонова, всемирного пространственно-временного континуума. В прозе главенствовали тенденции центробежные.

Драма как род литературы требует концентрации, стяжения жизненного материала, преобразования его в центростремительном действии. В эпической драме равнозначны обе тенденции. Это можно видеть на любом участке её действия, в том числе и на группе «своих», но фактически действующих во вред общему делу персонажей «Шторма». Тенденция к расширению

проявляется здесь в удвоении, умножении героев определённого типа, воплощении темы через «пучок персонажей», варьирующих её. Но в изображении этого «пучка», группы оцутима и центробежная тенденция, жесткая логика процесса. В рассматриваемом случае она проявляется в нарастании значимости явления, должности и, соответственно, масштаба зла: от ничтожного в личностном и должностном плане Савандеева к высокому парню, которого советская власть подняла довольно «высоко» по социальной лестнице. «Зло» первого со всей очевидностью проявилось по отношению к одной женщине, последний («высокий») «маху не даёт с барышнями», да ещё и объясняет это классовой мстью («раньше от меня шарахались»). Кроме того, он ещё и «земодел превратил в курятник». Сфера проявления, масштаб разрушительной деятельности этого персонажа значительно расширяются по сравнению с Савандеевым, усиливается и предупреждающее значение его изображения. Мы видим отчётливо выявленное стремление к упорядочению, систематизации, отождествлению разнородных явлений действительности, выявлению их внутренней связи с полярными проявлениями своеобразно действующих в обществе сил добра и зла. Поэтому высокий парень не может рассматриваться как явление одного порядка с такими фигурами, как «полуголый», «чумазый», «безгубый» из «Падения Даира», например. Высокий парень в «Шторме» предстаёт как завершающее звено в логике нарастания темы от героя с индивидуально выделяющей его фамилией – частным, конкретным вариантом выражения темы (Савандеевым) – к обобщению её, обозначению распространенности в нарицательной форме («высокий»).

В связи с рассматриваемыми пьесами и образами большевиков в них необходимо поставить вопрос, что побуждало их авторов к творчеству, чем оно было для них самих: простым отражением эмпирической действительности, способом само- и миропознания, изображением желаемого, должного в качестве существующего с целью внушения, внедрения в реальность, – что было определяющим. До сих пор понимание «Любови Яровой» и «Шторма» связывали с более или менее «правильным», «верным» отражением реальной истории. Но уже претензии руководства Малого театра к пьесе Тренёва диктовались официально

утверждающимся в середине двадцатых годов представлением об идеологически должном: они определяли требования изъять «благородных» героев из лагеря противников новой власти и усилить в событиях роль большевиков.

Думается, именно последняя из названных выше функций, при наличии элементов первых двух, была для авторов рассматриваемых пьес главной и ведущей – функция замещения, воплощения в искусстве того, чего не хватает в жизни, того, что должно её определять в идеале. Это одна из древнейших и существеннейших функций художественного творчества. О ней как одной из двух можно найти упоминание уже у Аристотеля: «Если поэта упрекают в том, что он неверен действительности, то, может быть, следует отвечать на это так, как сказал и Софокл, что сам он изображает людей, какими они должны быть, а Еврипид такими, каковы они есть» [16, с. 129]. Основания для понимания произведений искусства как изображения художниками желаемого, должного, недостающего можно найти в многочисленных их собственных высказываниях, в воспоминаниях о них, в аналитических работах.

Умонастроение Н.В. Гоголя определялось эсхатологической стороной христианства, идеей Страшного суда и воздаяния, но такого богатства и разнообразия изображения жизни в формах комического, как в его творчестве, трудно найти у кого-нибудь другого. Мучительно, судя по письмам друзьям, существовавший внутри себя Л.Н. Толстой создает учение, которое должно помочь гармонизации общей жизни. Полные искрящегося юмора рассказы М. Зощенко как бы восполняли то, чем он сам был обделен в жизни. Близко знавший его Е. Шварц вспоминал: «Рассуждения его очень уж не походили на его сочинения. В них начисто отсутствовало чувство юмора. Они отвечали строгой и суровой и, как бы сказать, болезненной стороне его существа. Точнее, были плодом борьбы с болезненной стороной существа» [17, с. 288].

В написанной в те же годы, что и пьесы о революции, о которых идёт речь, работе «Психология писателя» Б. Грифцов опровергает расхожее утверждение о том, что роскошь фантазии восточных сказок рождена сказочно богатым Востоком, и высказывает кажущееся парадоксальным утверждение: «Не богатством, а бедностью рождена сказка... Безысходный

прозаизм трезвого и горького опыта делает нужной сказку... восточная пустыня и сознание, что не уйти от этой пустыни и от своей бедности. Недостаточность практического, действительного существования – вот психологическая предпосылка сказки» [18, с. 58–59]. Можно полагать, что гипотетическое, предполагаемое, недостающее «выдуманное» определяет истоки значительной части произведений искусства вообще.

Художник очень часто воплощает в произведении то или надежду на то, чего ему не хватает в жизни [18, с. 81]. В русле размышлений этого плана Р. Вагнер, гениальный композитор, известный и своими теоретическими работами, писал: «Искусство по своему значению есть не что иное, как удовлетворение желания в изображении предмета... Художник изображением предмета говорит себе: «Таков ты есть, так ты чувствуешь и думаешь и так бы поступал, если бы мог поступать по своему желанию, свободному от принудительного произвола внешних обстоятельств» [19, с. 347]. О том же в середине двадцатых годов писал Г. Шпет: «Смысл, идея должны жить, то есть, во-первых, испытывать недостаток, во-вторых, воплощаться, выражаться» [20, с. 22].

Желанием внести в жизнь недостающие ей свойства, напоминать об образцах рождено множество художественных произведений. В каком-то смысле назиданием вступающим на престол и властвующим особам были отдельные оды М. Ломоносова, Г. Державина, стихотворения А.С. Пушкина. Видимо, в этом ряду нужно рассматривать и поэму В. Маяковского о Ленине, написанную сразу после его смерти, в момент смены руководства страной: речь здесь идёт не столько о конкретном человеке, сколько о единении вождя и народа сначала как о мечте в народных песнях, потом о воплощении их – ненадолго – в образе Ленина – героя, жившего, действовавшего во имя исполнения чаяний, воли народа. Ленин здесь предстаёт как пример для подражания другим, следующим за ним руководителям страны.

Думается, что изображение большевиков и их деятельности в пьесах Тренёва, В. Билля-Белоцерковского, осознанно или неосознанно, связано с аналогичным внутренним заданием. События их пьес отнесены к недавнему, но совершенно по другим законам существовавшему прошлому (у В. Билля-Белоцерковского и Тренёва) или происходят далеко за пределами России (у С. Третьякова). Временная и пространственная дистанция,

не разрушая впечатления достоверности, позволяет сосредоточиться на проблеме отношений представителей власти с теми, кто от неё зависит, решать эту проблему с точки зрения народного миропонимания, исходя из представлений о должном, идеальном. Поэтому в изображении авторов социально-политическая сторона проблемы оказалась неразрывно связана с нравственно-гуманистической, общечеловеческой. Не случайно в каждой из рассматриваемых пьес появляется ситуация проверки человека власти, природы власти отношением к детям, положением детей (капитан «Кокчефера» и бой у С. Третьякова; преукома, Савандеев и беременная женщина у В. Билля-Белоцерковского; сыновья Марьи у К. Тренёва).

Пьесы «Любовь Яровая» и «Шторм» при множестве сближающих их моментов отличаются конструктивными принципами. В. Билль-Белоцерковский, используя кумулятивный принцип, нанизывает друг на друга эпизоды с разными действующими лицами: только на один момент появляется большая часть из них – на суд председателя и зрителя. К. Тренёв, подобно М. Горькому в пьесе «На дне», захватывает разом большую группу персонажей, показывает их относительно самостоятельными, в процессе самоопределения. Но, в том и другом случае, в зависимости от выбора, поведения множества равноправных в действии лиц устанавливается то или иное состояние мира, определяется положение человека в социуме, решается вопрос о его месте и значении в нем.

В многочисленных трудах по истории советской литературы и драматургии рядом с пьесами «Любовь Яровая» и «Шторм» всегда называют «Разлом» Б. Лавренёва. О них говорят как о произведениях, имеющих «органическое родство – родство жанра», и «при всей условности термина героико-революционная драма, именно он, – полагает один из самых авторитетных исследователей отечественной драмы середины нашего века А. Богуславский, – даёт научную основу для определения специфики этих пьес» [21, с. 585]. В пьесе Б. Лавренёва этот исследователь, как и многие другие, обнаруживает дальнейшее развитие наметившихся в первых двух пьесах тенденций к индивидуализации, углублению психологизма, и это представляется дополнительным основанием для объединения этих произведений по признаку жанра.

Названные произведения, действительно, многое объединяет. Но что больше, жизненный материал – эпоха революции и гражданской войны – или форма его воплощения в целом, надо разбираться. В афише «Разлома», информирующей, что действие происходит в июле-октябре 1917 г., обращает на себя внимание отличающий эту пьесу от «Любови Яровой» и «Шторма» перечень действующих лиц. Это члены разветвленной семьи с родителями, взрослыми дочерьми, мужем одной из них; значительная часть других действующих лиц входит в пьесу, как в обычной аристотелевской драме, в связи с кем-то из главных – по родству, по дружбе, по службе.

Первый акт, в котором проявляется, вырастает в проблему сложный комплекс семейных отношений, происходит в столовой семьи Берсеневых. Место действия резко отличает «Разлом» от рассмотренных выше пьес, герои которых проявляют себя принципиально вне дома, вне семьи, реализуются в сфере политической, гражданской деятельности: они приходят в совет, в комитет, вступают в отношения с представителями власти. Лавренев, подобно М. Булгакову в «Днях Турбиных», указывает в первой ремарке личные имена симпатичных ему героев и фамилию неприятного (Тальберг), акцентирует внимание на деталях давно налаженного семейного быта: «За столом, накрытым к чаю, сидят Софья Петровна, Татьяна и Штубе. Штубе читает «Русское слово», Софья Петровна у самовара вяжет кружево... За сценой слышны звуки рояля. Кто-то всё время наигрывает легкие мотивчики» [14, с. 387]. И далее следует сцена, в которой упоминание фактов политической жизни становится поводом для выяснения семейных отношений.

В центре первой сцены – Татьяна, она начинает и ведёт действие, она наиболее активна в проявлении своих чувств. Она говорит сама о своём состоянии, на него указывает в ремарках автор.

Татьяна (*прислушиваясь*). Опять Ксения разводит свой шантан. От этой музыки лопаются нервы...

Софья Петровна (...*обращается к Штубе*). Лео, вам налить? (*Занятый газетой, Штубе не слышит*).

Татьяна (*резко*). Лео, мама с тобой разговаривает.

Штубе. А?.. Что? Простите [14, с. 387].

Далее следует ситуация, ещё более выразительная. Штубе пересказывает потрясшую его информацию из газеты: младшего Добровольского, которого Софья Петровна знала как «наивного, ужасно милого мальчишку», «матросня швырнула в топку, вытащили одни косточки». Татьяна реагирует не на факт, она возмущена мужем: «(вскочила и вырвала у Штубе газету). Это безобразие! Знаешь, что у мамы большое сердце... Как не стыдно!» [14, с. 387]. Видно, что Татьяна выбита из колеи, внешне это выражается как забота о здоровье матери, как ожидание задерживающегося отца, капитана крейсера «Заря» (в переводе на греческий означает «Аврора»), принявшего сторону революционных матросов. Наконец с улицы слышится песня «...духом окрепнем в борьбе», она распахивает окно: «Вернулись! Вернулись! Вон гвардейский экипаж!.. Команда «Гангута»... А вон и наши... Вот отец... и Годун».

Имя председателя судового комитета Годуна впервые прозвучало из уст Татьяны рядом с упоминанием об отце, к ним обоим одинаково отнесено её определение «наши». Попытка Штубе объяснить с женой вызывает её, по ремарке, «резкий» монолог: «Я не могу видеть тебя таким... Жалким... Живым трупом. Ты перестал жить. Когда я впервые увидела тебя, ты был сильный, молодой, держал жизнь в руках... А что теперь? Ты мертвец... (горячо) Неужели ты окончательно слеп и глух, Леопольд? Неужели ты не чувствуешь, что жизнь зацветает новыми зорями, что мир пахнет по-новому, кипит, бушует?.. А ты? Ведь ты моряк, Лео, ты должен любить шторм».

Штубе. Романтика для детей.

Татьяна. ...Тогда ты окончательно мёртв, Леопольд... Ты с каждым днем теряешь мое уважение и любовь.

Штубе. Вот как. Ну, что же... *(с болезненной усмешкой)* Кому же ты собираешься передать свою любовь? Уж не кому ли из героев нового мира?.. Скажем, Артемке Годуну? [14, с. 391].

Таким образом, развитие драматического действия пьесы связывается прежде всего с домом капитана Берсенева, в котором выделена семейная линия Татьяны: обозначившееся в начале пьесы её непонимание мужа завершается полным разрывом отношений. Охлаждение к нему – «был сильный, молодой, держал жизнь

в руках... А что теперь?» – и нарастающий интерес к сильному, уверенному в себе Годуну – «сейчас всё кругом так стремительно и страшно разваливается, а в вас такая добротная прочность» [14, с. 429] – определяют, в согласии с законами аристотелевской драмы, перипетии судьбы героини и действия пьесы в целом. Здесь, как будто по определению Гегеля, «действие проистекает из внутреннего мира осуществляющего себя характера» [22, с. 538].

Политические моменты, позиции героев имеют в пьесе значение, но второе. Они определяют психологическое состояние мужчин: ощущение загнивания, потери почвы под ногами привыкшего служить России и государю офицера Штубе, твердости, силы представителя новой власти Годуна. Татьяна в политике ничего не смыслит. Она говорит не о понимании, а об ощущении происходящего, поэтому прибегает к поэтическим образам сомнительного достоинства: «жизнь зацветает новыми зорями» и т.п. Штубе не случайно определяет их как «романтику для детей».

Первый собственно мировоззренческого характера эпизод – спор Берсенева и Штубе – не столько даёт пищу для размышлений, открывает что-то новое в образах его участников, развивает действие, сколько информирует зрителя о подоплеке уже происшедшего охлаждения Татьяны к мужу. Главная цель драматурга в нем – показать нравственную высоту истинного русского интеллигента Берсенева и опорочить офицера с иностранной фамилией Штубе. И то и другое делается, на сегодняшний взгляд, не очень искусно. Штубе уж очень груб в выражении своей ненависти к русскому народу («Хуже скота. Безмозглое быдло»), но и русский интеллигент уязвим. Не находя аргументации, он бестактно указывает Штубе на его происхождение и вообще не очень «интеллигентно» решает национальный вопрос: «Ты бы постоял в сторонке. Позволь нам, русским, самим с Россией управиться... Было время, мы вас с чужбины к себе звали... В приказчики кликали вас... а вы захотели и лапы на наш русский стол положить. А вам за ним места не заготовлено. У стола стойте, а за скатерть мы сами садиться будем. Старый хозяин вас немного распустил, а новый на место поставит. Народ нынче хозяйничать на свою землю пришёл... Не обижайся. Для пользы твоей говорю» [14, с. 394]. Это, по сути, не диалог, а перебранка. В конце её Штубе роняет: «Противно есть хлеб,

который пахнет изменой», и уходит, а Татьяна вслед ему бросает: «Негодяй!» Она не вступает в разговор, не проясняет, чем национальная неприязнь её отца лучше классовой. Она просто берет сторону отца, который выступает вместе с Годуном.

Появление последнего в доме предваряет рассказ Берсенева о его героическом поведении во время демонстрации. Годун в нем представлен как организатор отпора казакам, как спаситель: «только Годун и отстоял». После этого рассказа и последовавшего за ним резкого разговора главы дома с зятем, закончившегося сочувственной репликой отца дочери в адрес её мужа («Вряд ли выздоровеет»), она «медленно» отвечает: «Не выздоровеет – отрежу». Решение ею практически принято. И принято, может быть, не столько потому, что Годун замечательный, сколько потому, что Штубе уже чужой ей человек.

Думается, Годун как драматический герой не самое большое достижение Лавренева. Он мало представлен в действии и много в информации: о нем рассказывает Берсенов, он сам сообщает, как Ленина видел, зачем ему английский язык нужен. Одна из немногих ситуаций, где он действует в неожиданно складывающихся обстоятельствах – стычка со Штубе. Они оба в ней резки, грубы, и неизвестно, что здесь важнее – социальная, политическая неприязнь или чувство мужского соперничества. Не случайно появившаяся Ксения спрашивает, что произошло, «романтическая дуэль или политический конфликт» [14, с. 400]. И снова: «Объясни хоть ты, Танечка: что я имела удовольствие лицедреть? Бой царского и революционного флота или сцену ревности?» [14, с. 402].

Матросские сцены на крейсере изначально не должны были занимать много места в пьесе. Но когда Лавренев представил «либретто» заказавшим ему пьесу вахтанговцам, они, по воспоминаниям драматурга, «ухватились за матросские сцены и хотели показ матросской массы широко развернуть, предложив второй акт отвести целиком под массовую матросскую сцену. Я раньше брыкался, а потом согласился» [23, с. 32]. Воспоминания драматурга о работе над текстом свидетельствуют, что он органично, свободно чувствовал себя в изображении личного плана отношений и мучительно напрягался, вводя по просьбе театра, переделывая по пять-шесть раз политические диалоги, массовые сцены. Они перегружали событийный ряд, тормозили,

отвлекали от основного действия, связанного с разоблачением заговора. Решающий его момент – разговор двух сестер – лишен какой бы то ни было социальной, мировоззренческой подоплеки. Татьяна в исступлении добивается от Ксении, зачем той нужен бинокль.

Татьяна (*с силой оттолкнув Ксению*). Ты?.. Посмотреть? На взрыв? На гибель сотен людей!.. На смерть отца?! В бинокль?!

Ксения (*вдруг сообразив*). Боже! Я совсем забыла, что там папа... (*пауза*) Но ведь папа – командир, у него катер... Он успеет уехать. Татьяна. Замолчи!.. Только бы успеть. Только бы не поздно [14, с. 437–438].

Эпизод написан психологически точно, ярко. Его драматическое напряжение определяется разными состояниями души, разными – сугубо личного, индивидуального плана – импульсами поведения. Одна думает о развлечении, другая кричит о могущих погибнуть людях, о сотнях матросов, об отце. Имя Годуна не названо, но он там, и это придаёт ситуации остроту.

В системе действующих лиц «Разлома» так же, как в «Любови Яровой» и «Шторме», можно выделить пары героев: две сестры, два соперника, соединение, представляющее новое командование крейсера и потенциальных родственников, Берсенева–Годун. Сразу следует отметить, что пьеса Лавренева по природе своей не предполагает игры смысловых оттенков, выстраивания цепочек всевозможных взаимоотражений. Информация, возникающая за счёт соединения-противопоставления героев по два, более прямолинейна и однозначна. Соотнесённость образов Берсенева и Годуна в этом плане, может быть, наиболее интересна, ибо позволяет отчётливо увидеть, какие усилия делает кадровый офицер, культурный человек, создавая условия роста вчерашнему пастуху и рабочему, сколько проявляет доверия к его человеческой природе. Но сознание последнего осложнено генетически, психологически заданным классовым чувством, соединяющим ощущение своей ущербности в культурной среде и недоверие по отношению к ней. Невинный вопрос Татьяны, зачем ему английский язык, делает Годуна, по ремаркам к трем подряд произнесённым репликами, «настороженным», «угрюмым», «злым». Он разражается монологом, в котором уязвленное самолюбие

соединяется едва ли не с агрессией: «Чтоб за дело отвечать, его понимать надо до корешка. Таких офицеров, как ваш папаша, которым душу доверить можно, раз-два – и обчелся. За остальными волчий глаз нужен» [14, с. 398]. Но и Берсеневу он до конца не верит. Это выявляет остро драматический эпизод четвертого акта, в котором одного слова Швача, оболгавшего капитана, хватило, чтобы была поставлена под сомнение его честь. Берсеневу, считающему ниже своего достоинства оправдание, угрожает судьба Добровольского, о которой в самом начале первого акта прочитал в газете Штубе. «Мгновенно озверевшие матросы» (такими видел их сам Берсенев на демонстрации) требуют немедленной расправы. И Годун оскорблен: «Не о чем больше говорить. Другой разговор будет. За веру нашу потоптанную, за обман... (Караульному начальнику.) Арестовать!.. Перед всем народом судить будем» [14, с. 446].

В конечном счёте спасает Берсенева от самосуда толпы, всё объясняет только подоспевшая вовремя Татьяна. Развязка всех сюжетных линий пьесы связана с её личными, индивидуальными усилиями. Она, узнав о готовящейся диверсии, бросилась в ночь, ворвалась на заседание Центробалта, убедила, успела... Она спасла отца от разъяренных матросов, жизнь самим этим матросам и Годуну в том числе, она позволила выйти крейсеру в ночь на 25 октября в Петроград. И её собственные отношения с мужем оказались решены раз и навсегда. Финал подчеркивал главенство в драматическом действии чувств, судьбы героини.

Вписанность её в большую историю не меняла природы жанра – жанра традиционной в России со времен Островского социально-психологической драмы. «Любовь Яровая» со «Штурмом» и «Разлом» существовали, таким образом, в разных, параллельно развивающихся потоках драмы. Работа Лавренева над пьесой в русле пожеланий заказавшего её к юбилею советской власти театра им. Вахтангова свидетельствует о необычайной авторитетности в середине и второй половине двадцатых годов того типа произведений эпической драмы, которые представлены пьесами «Рычи, Китай!», «Любовь Яровая», «Штурм». Не просто встреча человека с историей интересовала зрителей и театры (её показывала собственно драма, психологическая драма), но участие человека в сотворении истории, определении общего хода жизни, осознание, созидание им самого себя.

В рассмотренных пьесах Третьякова, Тренёва, Билля-Белоцерковского драматизм положения огромных человеческих масс, национальных образований, классов, групп, разного рода коллективов заставлял размышлять о процессах, происходящих в них самих, о результатах их «совокупной деятельности». Действие, растекаясь вширь, по многим руслам, обретая полифоническую структуру, становилось эпическим по своей природе. Эпичность усиливалась ориентацией на идеалы и формы архаического, общенародного, коллективного мышления. Каждый отдельно взятый момент, обретая в монтажной композиции относительную самостоятельность и завершенность, обнаруживал диалогически сложные, ассоциативные связи с другими, обуславливал интеллектуальный характер воздействия. Эпическая драма не давала готовых истин, она создавала ситуации их обсуждения, давала множество разных аргументов, побуждала читателя и зрителя в связи с происходящим в ней уточнять собственные жизненные позиции.



«Балаганные» пьесы Н. Эрмана в контексте мотива «договора человека с дьяволом»

О феноменальности драматургического дарования Николая Робертовича Эрмана, сценической истории его пьес, личной судьбы этого автора в последние полтора десятилетия, наконец, можно прочитать. Как о театральной легенде пишут сегодня о фантастическом успехе первой пьесы «Мандат» молодого драматурга на сцене Театра им. Вс. Мейерхольда в 1925 г. За право постановки второй пьесы – «Самоубийца» (1929) боролись два режиссёра, с именами которых связаны наиболее значительные направления театральных поисков XX в. – В. Мейерхольд и К. Станиславский. И оба оценивали талант молодого комедиографа в масштабе классиков – Н. Гоголя, Н. Салтыкова-Щедрина, А. Сухово-Кобылина [1, с. 95; 2, с. 328]. Но добиться разрешения на постановку «Самоубийцы» в политических условиях советской действительности рубежа 1920–1930-х гг. они уже не могли. Последовавший в 1933 г. арест автора предопределил запрещение его пьес для публикации и постановки на родине писателя надолго. Впервые вместе, под одной обложкой, они попали к отечественному читателю только в сборнике в 1990 г., с любовью изданным А. Свободным, собравшем воспоминания о художнике, письма, документы, написавшем предисловие к нему [3].

Первым и долго единственным литературоведом, включившим драматургию Н. Эрмана до её публикации в круг своих исследовательских интересов, был томский учёный Н. Киселёв [4]. Тексты пьес «Мандат», «Самоубийца» в конце 1960-х гг., когда он к ним обратился (он писал тогда же и о «Багровом острове» М. Булгакова), не были опубликованы и цитировались им по материалам ЦГАЛИ (ныне – Российский государственный архив литературы и искусства). Посвящённую «Самоубийце» статью Н. Киселёва постигла судьба пьесы: едва успели в 1969 г. разослать сигнальные экземпляры 77 тома Ученых записок Томского государственного университета по обязательным адресам, как пришло указание изъять тираж. Понадобилось длительные переговоры, чтобы этот том всё-таки вышел,

но основная часть тиража – без публикации о «Самоубийце», её вырезали, заменили другой, более безобидной, с точки зрения цензуры (но в главной библиотеке страны и ряде других центральных можно найти соответствующий том с ней, в первом его варианте). Тем не менее, Н. Киселёв ввел материал о драматургии Н. Эрдмана в свою монографию «Проблемы советской комедии», вышедшую в Томске в 1973 г. Задолго до публикации воспоминаний Н.Я. Мандельштам в России, в которых пьеса «Самоубийца» была определена как вершина советской комедии 1920-х гг., Н. Киселёв рассматривал и её, и «Мандат» как явления высочайшего комедийного мастерства, выделяющие их автора и на фоне В. Маяковского, М. Булгакова, М. Зощенко.

В том же 1969 г. в монографиях о режиссёрских поисках и открытиях В. Мейерхольда театровед К. Рудницкий использовал возможность напомнить о пьесе «Мандат» в связи с её постановкой на сцене Театра им. Мейерхольда [5].

Только в последовавшие за публикацией первого сборника произведений Н. Эрдмана годы, интерес исследователей литературы и театра к пьесам «Мандат» «Самоубийца» начал резко возрастать [6]. Все пишущие о них сходятся в высокой оценке их художественных достоинств, но интерпретируют по-разному. Отчетливо разнящиеся трактовки главных произведений Н. Эрдмана – трактовки 1920-х и конца 1980-х – начала 1990-х гг. во многом определяются привходящими – политическими обстоятельствами советского и постсоветского времени. В целом ряде суждений о пьесах Эрдмана смущает категория «все» – в рецензиях и выступлениях 1920-х гг. «все» подвергнуты сатирическому разоблачению, в работах последних лет (имеются в виду работа И.А. Канунниковой) – «все» «страдают» [7]. Смущает отсутствие должного внимания к дифференциации героев, к разнице побудительных мотивов и средств достижения цели на разных этапах развития действия. Для интерпретации драматических произведений вопросы о том, чего хотят, как, в какой сфере действуют/взаимодействуют герои, как складываются их отношения, – принципиальные.

В 1980-е гг. за рубежом и в 1990-е гг. в России в качестве определяющих содержание этих пьес часто акцентировались темы советского бюрократизма, тоталитаризма: эту тенденцию в более или менее жесткой форме, можно найти в воспоминаниях

Л. Трауберга [3, с. 451], в размышлениях Л. Велехова [6, с. 467], в указанных работах Е. Стрельцовой, А. Готцес и др. Есть некоторые основания для сомнения в таком понимании. Отношения героев с чиновниками, представителями власти, какого бы то ни было ранга, Эрмманом непосредственно не представлены. К пьесам 1920–1930-х гг., действие которых, безусловно, изображает деятельность представителей власти, можно отнести целый ряд произведений от «Шторма» В. Биля-Белоцерковского, «Любови Яровой» К. Тренёва до «Багрового острова» М. Булгакова, «Бани» В. Маяковского, сказок для взрослых «Голый король», «Тень», «Дракон» Е. Шварца. Так, действие пьес–сказок последнего разворачивается в некоем городе–государстве и обязательно имеет сцены, происходящие во дворце как средоточии власти и на улице (на городской площади), где жители города оказываются в ситуации обсуждения власти. Два действия «Бани» (второе и пятое) происходят непосредственно в канцелярии главначпука Победоносикова, третье представляет работу театра как учреждения, всецело зависящего даже не от вышестоящих инстанций, а от личных вкусов представляющего их лица. В булгаковской пьесе «Багровый остров» по отношению к начинающему автору Дымогацкому и его творению безграничную власть проявляет руководитель театра Геннадий Памфилович, а результаты работы театра оценивает – может «разрешить», может «запретить» – всевластный чиновник Савва Лукич.

Принципиально важно, что в пьесах Эрммана «Мандат» и «Самоубийца» действие протекает в социально однородной среде, главные события происходят в приватном пространстве, преимущественно, в местах проживания героев, и связаны они с личным планом их жизни. Энергия большей части героев направлена на подготовку к событиям сугубо приватного свойства: в «Мандате» все силы употреблены на организацию свадьбы, в «Самоубийце» – похорон. Но в изображении подоплеки того и другого события, в обнаружении мотивов, движущих большинством действующих лиц Эрмман показывает, как «свои» – ближние и дальние толкают героя на прямой контакт с властью, по общим понятиям, – на дело «тёмное», «греховное». Тем самым драматург выходит к художественному исследованию поведения человека в соотношении частных (бытовых), социальных

(политических) и общечеловеческих, универсальных его аспектов. Это и позволяет говорить о нем как о классике литературы XX в.

Позволю себе одно сопоставление. Среди персонажей горьковской пьесы «На дне» есть хозяева ночлежки и большая группа их жильцов – «бывшие»: барон, актёр, татарин (видимо, есть какие-то основания называть его князь)... В глазах «хозяйской», «властной» стороны, да и в собственном представлении ночлежники отделены пропастью от «нормальной», естественно живущей в государстве части населения и уравнены внутри «своего» круга социальным положением. М. Горький сознательно опускает причины, ситуации, определившие этот статус героев, они у каждого свои, разные. Но прошлый опыт жизни иногда даёт о себе знать в воспоминаниях, словаре, интонациях, привычках, произвольных реакциях – в манере общения с другими. Барон в начале первого акта пренебрегает выполнением своих обязанностей: его очередь мести пол в ночлежке, но он пытается заставить делать это сначала безответную Настю, потом актёра. «Барство-то, оно, как оспа, – замечает Лука, у которого барон пытался по-хозяйски потребовать паспорт. – <...> следы остаются». Проявления бытового, почти никем не замечаемого пренебрежительного отношения к товарищам по несчастью, произвольную готовность унижать самых слабых Горький отчётливо связывает с прошлым жизненным опытом героев, с менталитетом общества.

Герои такого типа составляют большую часть действующих лиц в пьесах Н. Эрзмана. Когда-то имевшие прочное положение, при советской власти они оказались, можно сказать, людьми «дна». Не имеющие отношения к победившему классу, они ощущают себя для него, для новой власти подозрительными. Причина, по которой потеряны прежние привилегии, и им самим, и читателям (зрителям) пьесы известна. Революция лишила прежнего статуса, сделала «никем» не только Гулячкиных с их гастрономическим магазином в «Мандате», но и Тамару Леопольдовну Вишневецкую и Олимпа Валерьяновича Сметанича, многих из тех, кто приходит к Подсекальнику в «Самоубийце», чтобы подтолкнуть его к последнему шагу и уговорить на упоминание в предсмертной записке своего имени и своей проблемы. Они-то и задают импульс действию.

Ни о каких решительных действиях ни Павел Сергеевич Гулячкин, ни Семен Семенович Подсекальников – центральные герои пьес при своём появлении не помышляют. В этих, на протяжении почти всего действия, комически реализующих себя героях социальная инфантильность не отделима от детской почти наивности, незащищённости. Они не пытаются организовать свою жизнь иначе, тем более, с использованием других. Они до известного момента напоминают сказочных простаков, дурачков.

Задача Гулячкина – «лавировать», свести до минимума контакты с незнакомыми, с «чужими» – с представителями власти. Потомок фонвизинского «недоросля», он придумал для этого «домашние средства», и страшно горд собой. «Вы на меня не смотрите, что я гимназии не кончил, я всю эту революцию насквозь вижу... В дырочку» [3, с. 22]. Он «проскоблил» в матовом стекле прихожей «дырочку», чтобы видеть, «кто звонится», и соответствующим образом подготовиться. А подготовка заключается в том, чтобы картину в комнате повернуть нужной стороной, и это второе его средство. Давно висевшее в столовой изображение вечера в Копенгагене он с другой стороны догадался использовать под портрет Маркса. Для увиденного в дырочку «домового председателя, а то ещё хуже, из отделения милиции комиссара», картина разворачивается портретом: «Ну, комиссар постоит, постоит и уйдет... Потому что Карл Маркс у них самое высшее начальство, мамаша... А для порядочного человека «Вечер в Копенгагене» перевернуть можем, и приди к нам хоть сам господин Сметанич, и тот скажет, что мы не революционеры какие-нибудь, а интеллигентные люди» [3, с. 23]. Революция ничего не изменила в его представлении о мире: система ценностей по-прежнему сориентирована на того, в которого «веруют», и на «самого господина. Сметанича». Гулячкин озабочен только тем, чтобы сохраниться-схорониться в пределах дома-семьи.

Желание безработного Подсекальникова ещё проще, элементарнее – его мучает голод, и инициативы хватает только на то, чтобы ночью в темноте пробраться на кухню, поискать, не осталось ли ливерной колбасы от обеда. Он может мечтать о геликоне, сулящем, как ему кажется, сказочно-фантастические заработки, но ничего для этого сам не делает (только что на печи

не лежит, как сказочный Иванушка) – искать экзотический музыкальный инструмент для него будут жена с тещей. За пределы квартиры, семьи и этот герой не стремится.

Энергия действия исходит от лиц, «запредельных» «квартирному миру»: от тех, кто с приходом советской власти потерял больше, чем центральные герои, кто ориентируется в социальной ситуации лучше – они чувствуют себя в новых условиях так же неуютно, как Гулячкины, Подсекальниковы, а хотят чувствовать себя лучше. Именно эти, более образованные, из более высоких кругов бывшего «общества» обращаются к «младшим», привыкшим чувствовать себя социально более низкими, ведомыми – они их искушают, «прельщают», соблазняют, внушают, побуждают к действиям, результатами которых хотят воспользоваться для собственной выгоды, для укрепления своего положения в новом государстве.

Старые боги становятся демонами, выступают в их функциях. По сравнению с «Мандатом» в «Самоубийце» сила, подступающая к центральному герою извне под видом «своих», количественно разрастается, становится более организованной и агрессивной, угрожающей жизни героя. Количество лиц наступающей стороны менее важно (их в том и другом случае можно представить как « $n + 1$ »), чем «качество»; могут отличаться пол, род деятельности, детали поведения, но логика поведения, готовность решать свои проблемы за счёт «младшего», (определение В.Я. Проппа уместно) одинаковы. В изображении поведения лиц, составляющих эту силу, в функциях, которые они выполняют по отношению к центральному герою, явственно ощутимы коннотации не просто сказочного («пойди, принеси!»), но вечного «дьявольского» сюжета.

Об этом сюжете, широко бытующем на Руси со времен принятия христианства, широко известном русскому человеку по проложным, четыминейным текстам, по разнообразным примерам в практике церковной службы, размышляли многие исследователи. Специально сюжету договора человека с дьяволом в древнерусской литературе (Чудо о прельщённом отроке, истории о рукописании, данном Адамом дьяволу, Повесть о Савве Грудцине и т. д.) посвящен серьёзный труд О.Д. Журавель [10]. Её исследование разных версий этого сюжета, с очевидностью показывает, как отличается он в каждом случае от первоначального, – по концепции, по составу входящих и отсутствующих

мотивов, по функциям героев и т. д. Можно говорить о том, что трансформация вечных сюжетов – генетически заданный способ их осуществления, важно сохранение основы. Такую основу, инвариант сюжета о договоре человека с дьяволом определяет устойчивое сочетание двух главных персонажей в их основных функциях [10, с. 67] и центральный момент – сам «договор» человека с дьяволом, реализуемый через мотив рукописания, отождествляемого с продажей души, с её гибелью [10, с. 88–89].

И хотя герой соответствующих древнерусских текстов обращался к помощи нечистой силы, готов был душу продать, движимый сугубо прагматическими целями (хотел добиться благосклонности женщины, на внимание которой сам рассчитывать не мог, жаждал власти, богатства, не соотносимых с его реальными возможностями, и др.) [10, 142–144], проблематика соответствующих текстов имела мировоззренческий характер, выражала ментальные установки распространенного типа самосознания. Дуализм народной веры средневековья не мешал сосредоточенной, с особыми подробностями разработке темы власти дьявола, его возможностей в сфере земных благ. Более того, проблема такой власти актуализировалась в переходные периоды русской истории и русской культуры [10, с. 4, 8], когда вопрос, кому служить, какими принципами руководствоваться в каждодневной социальной практике особенно обострялся, имел судьбоносное для национального самоопределения значение.

Ситуации смены власти в России после двух революций 1917 г., «смены вех» в руководстве страной в 1924–1929 гг. давали повод, предполагали возможность и необходимость обсуждения проблем мировоззрения, устойчивости нравственных принципов, социального поведения. Образы, поэтические формулы сюжета о договоре человека с дьяволом оказались востребованы. На примере пьес Н. Эрмана это отчетливо видно. Естественно, что художник XX в. трансформировал, можно сказать, трагестировал их по-своему, использовал как мотив.

Коннотации сюжета о договоре человека с дьяволом, о продаже души чёрту вводятся драматургом в начинающую пьесу «Мандат» разговоре матери с сыном. Незначительный повод – выбор картины на центральное место в столовой даёт возможность для выяснения основных координат их «веры», их жизненных ценностей. Уже первая реплика Надежды Петровны выражает

её позицию: «Верую, господи, верую», лучше, чем «Вечер в Копенгагене». А когда сын показывает обратную сторону «Вечера», реагирует непроизвольно, как на нечистого: «Гьфу, пропасть, кто же это будет? [3, с. 21]. «Карл Маркс у них самое высшее начальство» (здесь и далее выделено курсивом мной – В.Г.), – поясняет сын, демонстрируя не первый раз в течение разговора отчетливость их общего с мамашей представления о «своих» и «чужих». «Мы» и все «свои» – «люди честные» «православные», «интеллигентные». «Они» – угрожающая жизни «православных» сторона, это – «представители власти», «домовой председатель» (здесь показательна форма «домовой» – обозначение духа дома в языческих представлениях; в другом случае Гулячкин грамотно использует форму этого слова, пишет в своём «мандате»: «председатель домового комитета»): кроме того, к «ним», «чужим» относят «из отделения милиции комиссара», «революционеров» («мы не революционеры какие-нибудь, а интеллигентные люди»).

Мать не одобряет появления в доме изображения Маркса – «иконы» «нечистого». Тем более неожиданный, учитывая общность позиций членов семьи, разворот принимают события, инициированные матерью, ответственной за своих чад. На протяжении всего разговора о картинах она готовится, собирается с силами, чтобы уговорить сына совершить заведомый и страшный «грех». Упомянув Сметанича, сын дал ей для этого возможность: она сообщает, что тот «сегодня прийти обещался», что он «своего сына за нашу Вареньку сватает».

Павел Сергеевич. Как же он, мамаша, своего сына за нашу Варьку сватает, когда он нашей Варьки ни разу не видел... Чего же он хочет?

Надежда Петровна. Живностью, дорогой... Он, Павлуша, за нашей Варенькой в приданое коммуниста просит...

Павел Петрович. Мы, мамаша, народ православный, у нас в дому коммунисты не водятся...

Надежда Петровна. Не бойся, сынок. Не бойся, Павлушенька, я грех замолю... Да уж придется тебе, Павлушенька, в партию поступить... А что тебе делать? Разве у начальства дела какие бывают? Катайся на автомобиле, больше ничего. Ты только сообрази, Павлушенька, станешь ты у нас на автомобиле кататься, а я за тебя, Павлушенька, стану богу молиться. Ты катаешься, а я молюсь, ты катаешься, а я молюсь, ну и житье у нас будет?! [3, с. 23–24].

Соблазняя больше всего боящегося представителей советской власти Гулячкина, мать рисует картину его возвышения именно в её структурах. На месте унижительного подглядывания в проскобленную дырочку ему предлагается независимость, возможность командовать («Чуть где что, сейчас рукой по столу стукну – «силянс!»). На месте запертого, стесненного в собственной квартире существования в ожидании наказания – свободное передвижение, более того – недостижимо-сказочное удовольствие – езда на машине с портфелем на виду у всех, кого раньше опасался. Плата за удовольствие – вступление в партию. Предлагает, просит, настаивает, *соблазняет* «Павлушеньку» мать. Именно так, как к ребёнку обращается Надежда Петровна к взрослому сыну, чьи реплики маркируются автором как речи дееспособного человека – «Павел Петрович». По сути, мать выполняет функции дьявольского посланника, а в роли дьявола-соблазнителя можно видеть Олимпа Валерьяновича Сметанича. Это он задал направление событиям, сообщил «дьявольскую» энергию действиям Надежды Петровны – предложил сделку, пообещав посватать её дочь за своего сына, правда, при выполнении одного тоже фантастического в их положении условия – он хочет в приданое «живность» определённой политической принадлежности.

Олимп – верх, гора, на которой, по греческой мифологии восседали боги. Слово Сметанича (любителя «вершка», сливок) для Надежды Петровны – как слово божье, породниться с ним она когда-то она и мечтать не смела, так высоко для нее он стоял с его дворянским происхождением, образованием и богатством. Чтобы выдать замуж засидевшуюся в девках Варьку, да ещё так удачно, Надежда Петровна готова душу чёрту продать. Но идёт на это не сама, а использует – «продает» сына, отчётливо понимая, что делает, и обещает «трех замолить».

Гулячкину на машине кататься хочется, а в партию «поступать» страшно. Каскад балаганно-комических ситуаций нарастает от того, что про партию он ничего не знает («Ты не знаешь, Варенька, что такое Р.К.П.?» – спрашивает он у сестры [3, с. 44]), а некуда деться, он должен действовать в примерянной на себя по инерции роли. Сначала, после улаждающей речи матери, он только пробует силу голоса, жест, соответствующие, в его наивном представлении, человеку с машиной. Гулячкин только внешне

знает, как ведут себя, что делают страшные для него, в другом мире существующие «комиссары»: он стучит вместо стола по стене, но не рукой, как говорит, а молотком и, усиливая *чужое* ему состояние, провозглашает не к месту всплывшее в памяти из первых гимназических лет французское «силянс». Эффект оказался неожиданным: на требование «тишины, молчания» вбегает с криком, с угрозами подселённый властью жилец Широнкин. Пришлось, снова по просьбе Надежды Петровны, «прикрикнуть», чтобы напугать его. И не известно, что больше напугало Широнкина, информация о партийности или «крик» – новая, жесткая, интонация человека, способного приказать. После революции в русском языке появилось множество аббревиатур, новых слов для обозначения новых понятий, старые слова наделялись новыми значениями. Нечаянно вылетевшее французское слово «силянс» в функциях команды оказывает на всех магическое действие: по ремарке, *«все, начиная с Павла Сергеевича, страшно напуганы... Иван Иванович от страха пятится задом к двери и уходит»* [3, с. 27].

Так они и будут, создавая одну из заметных линий действия, на протяжении всей пьесы стращать друг друга попеременно: страх перед милицией, протоколом, страх разоблачения за уже сказанное заставляет Гулячкина действовать в роли коммуниста, импровизировать всё дальше и дальше. Нарастают угрожающие интонации в голосе, добавляются внешние детали: своеобразный «костюм», реквизит. Сначала Павел Сергеевич провозгласил, что он «человек партийный», и обнаглевший жилец на какое-то время потерял охоту жаловаться на Гулячкиных в милицию, потом купил портфель как атрибут нового состояния, начал пугать всех мандатом.

Центральное положение в действии пьесы перипетий с мандатом Гулячкина отчётливо соотносится с соответствующим местом эпизода рукописания в европейских и древнерусских произведениях с сюжетом договора человека с дьяволом. Слово «мандат» как название документа широко использовалось в социальной практике революционных эпох во Франции, в России: различными инстанциями подобным документом закреплялись особые временные поручения, исполнитель наделялся чрезвычайными полномочиями для их выполнения.

Для понимания пьесы в аспекте означенного сюжета, важно,

что название её, отражающее конкретику эпохи, сохраняет в звучании этимологически важную для него часть, оставшуюся от латинского слова «*manus*»- рука. Эта часть сохраняется и в латинском глаголе «*mandare*», и в русском его переводе – «поручать, поручаю». Семантика «собственноручности» актуализируется в названии и действии, соединяя «рукописание» (*manus scripta*) из вечного сюжета с травестированной ситуацией у Эрдмана. «Рукописанием» когда-то закреплялся договор человека с дьяволом: герой продавал душу, с момента подписания договора терял для себя перспективу жизни вечной взамен утех и благ жизни земной. Гулячкин у Н. Эрдмана, вынужденный изображать коммуниста, совершенно как ребёнок в игре, собственноручно выписал мандат сам себе – он не «поступал» в партию, не входил с чужим для него миром в контакт, больше того, не переступал порога своей квартиры. Информацию именно об этой квартире, о месте жительства и содержит текст, который он написал, – его даже фальшивым нельзя назвать: никаких полномочий, поручений, званий, и, соответственно, новых возможностей земных он не предполагал.

Напряжение от представления образа коммуниста, страх разоблачения при любой власти, стресс при известии, что все усилия были напрасны, и «сам господин Сметанич» подло обманул: взяли замуж не Варьку а кухарку Настьку Пупкину, – всё это едва не доводит Гулячкина до безумия. Он кричит, угрожает, несёт околесицу – ведёт себя, как одержимый в соответствующем сюжете [11, с. 23–24]. «Недоросль» послереволюционной поры доходит до того, что «революцию» в доме Сметаничей устраивает, «разоблачая» свою кухарку, принятую там всеми в платье императрицы за княжну. В ожидании обещанного Широнкиным ареста доходит до полного отчаяния («Погиб! Погиб»), признается перед всеми, что мандат выписал себе сам, просит мамашу подтвердить, что он дурак, и затихает. Человек, признающий себя дураком, уже не дурак.

Конклавная сцена и вся пьеса заканчивается последним появлением Широнкина – прибежавший из милиции он потрясен не менее Гулячкина: «Арестовывать вас отказываются». И эта информация своей невероятностью довершает потрясение основ миропонимания прежнего Гулячкина. Уходит нарочито требовательная, громкая, «дурацкая» интонация. Пьесу завершает

заданный, по привычке, мамаше, а, по сути, себе или (и) залу тихий вопрос Гулячкина (отозвалось в финале французское «силянс» из завязки) «...Чем же нам жить, мамаша? Чем же нам жить?». По содержанию и по интонации это вопрос драматического героя чеховского склада.

Финал, с одной стороны, открыт для размышления: не известно точно, что будет с героями пьесы дальше. А с другой стороны, он подчеркивает закрытость, замкнутость «квартирного мирика» – никто не проникает в него извне. Герой, за всё – за каждое слово и за каждый свой шаг ждущий наказания и имитирующий возможный допрос уже в первом разговоре с маменькой¹, не только не арестован в конце, но глубоко потрясен нежеланием представителей власти даже отметить его своим вниманием. Финал пьесы, соединяя первую сцену с последней вопросом Гулячкина – «Мамаша, если нас даже арестовать не хотят, то чем же нам жить, мамаша? Чем же нам жить?» – завершает действие на остро драматической ноте. Финал тем самым явственно показывает, что логика развития действия определяется отнюдь не отношениями героя (и героев) с внешними по отношению к ним, враждебными по политической, социальной природе силами, не с «властью»: действие связано с процессами, происходящими в сознании широкого ряда обычных лиц и поступками, этими внутренними процессами определяемыми. Все тревобления, потрясения, отчаяния, всё, чего они боятся, – всё люди устраивают себе сами: пытаются подняться выше, получить больше и наступают на других – ближних и дальних, боятся всех и всего и от этого становятся агрессивны, опережая друг друга, затевают интриги, и сами оказываются их жертвами.

Стремительное движение усложняющих действие, обгоняющих друг друга мотивов страха, ненастоящего коммуниста и ненастоящей царской дочки, видимости мандата и «не своего» царского платья в функциях мандата позволяют драматургу показать, что предпочтения той или иной власти в массе действующих лиц определяются скорее привычкой, удобством долгого сосуществования – земными благами, нежели принципиальными соображениями. Сметаничам и их гостям –

1. «Приходит к нам, например, представитель власти, а у нас на стене “Верую, господа, верую” повешено. Ясное дело, сейчас анкету: “А скажите, скажет, гражданка Гулячкина, чем у вас прадедушка занимался?”» [3, с. 22].

вчерашним хозяевам жизни, людям состоятельным, в известной степени образованным (пьесы Эрдмана многолюдны не менее, чем произведения о революции), нужно одно – быть ближе к власти, пользоваться её возможностями, какой бы она ни была. Для них власть важна лишь в той степени, которая позволяет жить комфортно; их политические ориентиры меняются при малейшем изменении конъюнктуры. Они жаждут приближения к любой власти, лишь бы заметила, допустила до своего сытого стола, защитила от случайностей. В «Мандате» большая часть действующих лиц (Сметаничи и их гости с невероятными именами) жаждет семейного родства с властью вообще, с любой властью (естественно, её представителями) и готова ради этого через многое переступить.

Действие пьесы «Мандат», как потом и «Самоубийцы», демонстрирует метаморфозы сознания и поведения множества его участников. Обострения и резкие фарсово-балаганные повороты действия *ad absurdum* возникают в связи с несовпадением по фазе моментов торжества и страха у разных героев. Это заметно по линии отношений Гулячкина и подселенного к ним Широнкина. Хозяин и жилец предстают как своеобразные дублеры с разными потенциалами: одна сторона чувствует себя относительно свободно и безопасно, только когда другая боится её. Поэтому Широнкин всё время грозит заявить на Гулячкиных в милицию, повергая их в ужас, а Павел Сергеевич от этого ужаса придумывает всё новые доказательства причастности к власти.

Нечто похожее – только фазы крупнее, длятся дольше, – происходит и в отношениях Гулячкиных – Сметаничей. Когда Сметаничи смирились с советской властью и уже решили с ней «договориться», действуя старым, испытанным способом, – женив сына, заполучив в приданое для домашней безопасности коммуниста, Гулячкина даже мысль о необходимости общения с коммунистами приводит в ужас («мы, мамаша, народ православный»). В надежде на возвращение старой власти и в страхе перед новой принесла Гулячкиным сундук с царским платьем на сохранение Тамара Леопольдовна Вишневецкая: если прежняя власть вернется, она рассчитывает получить от нее награду – орден мужу или пенсию. Но у себя в доме Тамара Леопольдовна это платье боится держать: как бы во время обыска его большевики не обнаружили, и их с мужем не арестовали.

Её не интересует, что может быть в аналогичной ситуации с Гулячкиными. К платью она ещё и пистолет оставляет: ей так «как-то за платье спокойнее». И Надежда Петровна, привыкшая с почтением относиться к богатой, постоянной в прошлом покупательнице не решается отказать ей. Младшие Гулячкины захотели примерить платье на свою кухарку Настю Пупкину (фигура подходящая), и стремительно развивающиеся события вознесли Настьку в этом платье к самому «Олимпу»- в дом к Сметаничам.

Своеобразная «амбивалентность» изображения балаганных в своей основе, ситуаций в «Мандате» проявляется в том, что в разных эпизодах одни и те же герои то чувствуют угрозу, то сами угрожают, попадают в ситуации то «верха», то «низа». И в функциях соблазняющего, искушающего и искушаемого, человека и дьявола предстаёт почти каждый

Ещё ближе к ситуации с рукописанием из вечного сюжета о прельщающем человека дьяволе всё, что связано с предсмертной запиской, которую требуют от Подсекальниковца заинтересованные в ней лица в «Самоубийце»: точнее, хотят эти лица общественного резонанса от записки, внимания к себе со стороны опасной для них и притягательной одновременно власти.

Прошло 4 года после премьеры «Мандата». Природа власти, её отношение к своим гражданам изменилось настолько, что о том, чтобы породниться, вступить с ней в близкий контакт, уже и мысли быть не могло [12]. Самое большое, на что могут рассчитывать и чего добиваются представители определённых кругов, социальных групп в «Самоубийце», – напомнить власти о своём существовании, обратить на себя внимание (вспомним обращения людей, многих деятелей культуры в правительство, лично Сталину). Способ, которым пытаются это сделать героя «Самоубийцы», анекдотичен и страшен одновременно.

Это особенно заметно при сопоставлении ситуации в пьесе с известной по гоголевскому «Ревизору». Там Петр Иванович Бобчинский как о самом важном просит Хлестакова, принимая его за важное лицо, «сказать, в Петербурге всем там вельможам, разным сенаторам, адмиралам, что живет в таком городе Петр Иванович Бобчинский». Бобчинский в этой просьбе нелеп, смешен, по-своему и честолюбив, но бескорыстен. Показанные в «Самоубийце» лица (несть им числа, и советская власть тут не

при чем) и корыстны и агрессивны в завоевании благосклонности власти. Они, в отличие от Подсекальникова, отнюдь не «голодны», но хотят большего. Стремясь обойти друг друга, они изоцряются в утверждении своей государственной, общественной значимости ценой жизни другого – несчастного Подсекальникова. Задача профессии, предназначение многих из этих лиц (писатель, священник и т.д.) – утверждение человеческой жизни как самой большой ценности, а они всё свое красноречие и некоторые суммы употребляют на то, чтобы убедить самого малого из них покончить с собой. Они пытаются внушить ему мысль об общественной значимости его самоубийства за предложенную ими «идею», наконец, пытаются купить, соблазнить картиной торжественных похорон с пышным поминальным обедом перед ними. Здесь опять возникают коннотации сюжета договора человека с дьяволом, но значительно увеличивается количество людей готовых выступить и охотно, добровольно выступающих в качестве последнего.

Основание для симпатии к центральному герою читателя и зрителя – его детская наивность, ведущая к множеству комических ситуаций, его непричастность к каким бы то ни было механизмам давления на других и нравственная победа – пробуждение человеческой личности в финале. Уязвленный в начале действия безработицей он чувствует и ведёт себя, как обиженный ребёнок: мечтает когда-нибудь зарабатывать очень много (сказочно много!) самым фантастическим для него образом, – научившись играть на геликоне (где он слово такое слышал, не известно). Голодный, он и ночью думает о еде, будит жену вопросом, не осталось ли от обеда ливерной колбасы, потихоньку идёт её искать. Тем контрастнее картина коммерческого успеха от будущей концертной деятельности, рождаемая голодным воображением. Как ребёнок в процессе игры, он моментально входит в роль состоятельного человека и видит себя в будущем поглощающим, нет, уже не ливерную колбасу, нет, он, уже требует «ежедневно давать на третье вышеупомянутый им гоголь-моголь». Может быть, поэтому таким соблазнительным для него оказывается обещание подстрекающих его к самоубийству – обещание не просто почётных, многолюдных похорон, но и предварительного банкета в ресторане «Красный бомонд».

Главное условие, требование «договора» – он должен изменить текст предсмертной записки и вместо «в смерти прошу никого не винить» написать обвинение, именно обвинить «всех», советскую власть, правительство и назвать имя очередного посетителя, которому хочется улучшить условия существования. Каждый проходящий (или проходящая, их окажется две), соревнуясь с другими, в действенности демагогических аргументов и приёмов в духе агитпропа, убеждает героя в необходимости пожертвовать собой, чтобы процветали интеллигенция, торговля, святое искусство, любовь, духовенство...

Первым является Гранд-Скубик, и как истинно комедийный персонаж, не замечая саморазоблачительности своего демагогического предложения, призывает Семёна Семёновича стреляться не просто так, а за «идею»

Аристарх Доминикович. Защитите в ней (в предсмертной записке – В.Г) нас. Защитите интеллигенцию и задайте правительству беспощадный вопрос: почему не использован в деле строительства такой чуткий, лояльный и знающий человек, каковым безо всякого сомнения, является Аристарх Доминикович Гранд-Скубик.

Семен Семенович. Кто?

Аристарх Доминикович. Аристарх Доминикович Гранд-Скубик. Через тире.

Семен Семенович. Это кто же такой?

Аристарх Доминикович. Это я... [3, с. 108].

И этой пёстрой группе лиц, делающей всё, чтобы довести Подсекальникову до самоубийства, уговорив, заставив написать в предсмертной записке, предназначенной правительству, имя очередного посетителя, нет ни одного, хотя бы отдаленно, имеющего отношение к власти. Претендующие на роль духовных и нравственных авторитетов, на первостепенную значимость в обществе они ведут себя всё более агрессивно, каждый демагогически требует от несчастного пожертвовать своей жизнью во имя чего-то и кого-то.

И он, не имея возможности ответить им достойно, уже почти не сопротивляясь, идёт на заклятие. Подсекальникову, как персонажу народной игры в покойника, удаётся избежать

подготовленной ему участи, но где-то в другом месте Федя Петунин, сбитый с пути истинного, застрелился. Об этом с гордостью за результаты своей деятельности сообщает в финале сам писатель Виктор Викторович. Священник, писатель, интеллигент, «прекрасные дамы», назначение которых поддерживать человека в трудные моменты, внушать желание жить, толкают человека к смерти, отбирая последнее, «душу» — право сказать о себе.

Прежде чем метать стрелы в адрес власти, винить во всех бедах государственное устройство, подобно персонажам, организующим «идеологических покойников» в «Самоубийце», Эрдман исследует социальную психологию слоев у основания государственной пирамиды — обыденное сознание, поведение множества далеких от власти людей. Драматург обнаруживает в них активное желание вступить с властью в контакт с тем, чтобы получить от нее больше, чем имеют: ради этого они готовы давить морально, наступать, угрожать жизни любого, кто слабее, «Мандат» показывает, что таким лицам не столь и важно, для какой власти они хотят быть «своими», важно иметь доступ к реальным благам.

Жажда приблизиться к власти как источнику реальных земных благ, готовность ради этого переступить любые нравственные законы, обнаруженные Эрдманом в поведении множества героев-современников с неизбежностью предопределили появление знаков вечного дьявольского сюжета в его пьесах. Действие этих пьес проблематизирует ситуацию личного, нравственного выбора человека, вне зависимости от того, какая власть на дворе, кто и как её осуществляет.

Реальность эрдмановских пьес сопротивляется однозначности понимания их и как только антимеритократических, и как только антисоветских. И та, и другая интерпретация представляется односторонней, слишком частной, серьезно сужающей содержание пьес и умаляющей талант их автора. Используя широчайшие возможности комического в литературном — гоголевском, щедринском, сухово-кобылинском — и фольклорно-балаганном его вариантах, Эрдман исследует общественную природу человека, социальную психологию и поведение людей, в массе своей далеких от рычагов государственного управления. Он показывает, как велика их готовность вступить в контакт с властью для достижения комфорта ценой «продажи» близких,

потери себя, как опасны, как чреватые тяжелыми последствиями для сознания отдельного человека и состояния общества в целом и возносящая, лишаящая разума эйфория победителя и чувство беспредельного страха побеждённых.

Когда-то Н. Салтыков-Щедрин размышлял, черти родят болото или болото родит чертей. Наверное, Эрцман в годы уже утверждающегося режима личной власти И. Сталина мог бы показать губительность «болота»- жизни и оправдать «бедных чертей», но, думается, он обратился к проблеме более сложной, показав, что к расширению границ «болотной» жизни и к повсеместному укреплению её правил имеет отношение, желая или не желая того, множество, каждый.



Мистерияльная драматургия В. Маяковского

Сколько бы ни было написано о В. Маяковском утверждающих или ниспровергающих работ, об истинном значении этого художника в литературе нам ещё предстоит узнать. Если предшествующие десятилетия открывали нам В. Маяковского как организатора, политического деятеля в литературе, лидера левого фронта искусства, поэта-новатора, принёсшего в лирику новые темы, формы, ритмы стиха, то к осмыслению его достижений в литературе вообще, вне зависимости от групповых ориентаций, мы только начинаем подступаться. Появление в последние годы работ, название которых определяется конструкцией «В. Маяковский и...» – «В. Маяковский и М. Булгаков» [1], «В. Маяковский и И. Северянин» [2], В. Маяковский в интеллектуальном контексте эпохи [3] свидетельствует о стремлении восстановить истинное соотношение сил, влияний в литературном процессе эпохи, о начале нового этапа изучения большого художника.

В этом плане обращение к В. Маяковскому-драматургу, открывшему «Мистерией-буфф» совершенно новую линию в развитии не только эпической драмы, но и драмы XX в. вообще, представляется необходимым. Эпическая драма, ориентированная на воссоздание хода «достоверной», исторической, общественной жизни «в формах самой жизни», уже имела в литературе Нового времени своих авторов (А. Пушкина с «Борисом Годуновым», Н. Гоголя с «Ревизором» и другими пьесами, М. Горького с его драматургией); условно-метафорическая разновидность эпической драмы, те же проблемы общественного бытия и общественного сознания исследующая в травестирированных формах «фантастических», «наивных», фольклорных сюжетов, впервые в XX в. определилась в творчестве В. Маяковского.

Если Аристофан отказывался от принятой в искусстве его времени опоры на известные фабулы, делал мифологией «общественную жизнь государства» (А. Шлегель), то В. Маяковский использовал опыт и Аристофана, и предшествовавших ему трагиков, и – самое важное – опыт народного творчества. Он заострял, прояснял политические проблемы своего времени,

сообщал им эпическую, всеобщую значимость, комически обыгрывая известные всем с детства легенды, архаические мотивы и образы, наполняя их новым смыслом. Б. Брехт получил сколько-нибудь серьёзные результаты в этом направлении почти на десятилетие позже. Уточняя мысль Б. Зингермана, назвавшего «Трехгрошовую оперу» «Чайкой» эпического театра [4, с. 267], можно сказать, что если «Трехгрошовая опера» и была «Чайкой», то только в пределах брехтовского творчества: «Чайкой» того типа драмы, к которому принадлежит «Трехгрошовая опера», по праву можно и должно назвать «Мистерию-буфф». Это мы отчётливо понимаем сегодня.

Судьба драматургических произведений В. Маяковского и при жизни, и после смерти автора складывалась сложно. Они с трудом прорывались на сцену: об этом говорит трехлетняя борьба поэта за постановку «Мистерии-буфф», по сути, организованные руководством РАПП негативные оценки в прессе и провал пьесы «Баня» [5], долго распространяемая легенда о слабости его драматургии в целом [6]. «Реабилитированные», по сути, в годы «оттепели» пьесы В. Маяковского начали интенсивно изучаться на рубеже пятидесятих-шестидесятих годов [7], но отдельно друг от друга или в отдельных, чаще всего содержательных, моментах. Проблема внутреннего единства и эволюции той формы драмы, которую разрабатывал В. Маяковский, практически не ставилась [8].

Последнее касается и «Мистерии-буфф»: кто бы ни размышлял о ней, говорили отдельно о мистериальных началах, о традициях народного, площадного театра, перечисляли его черты. От исследователей ускользнула целостность пьесы, определяемая уже необычным в XX в. жанром, название которого вынесено в заглавие.

Работа над «Мистерией-буфф», задуманной, как свидетельствует сам поэт в автобиографии, в августе 1917 г., видимо, в чем-то корректировалась заказом руководства Народного дома, предложившего написать политобозрение в духе балаганного представления, народного гуляния. Заказ отвечал внутренним устремлениям поэта, и то и другое вполне реализовалось в пьесе. Это отметил в одной из первых рецензии В. Шкловский: «По ходу диалога, почти целиком построенного на каламбуре, по мастерству эта вещь заслуживает того, чтобы её ставили каждый день...

В основе своей эта вещь народна в 10 000 раз больше, чем все «Цари Максимилианы» Ремизова.

Ремизов, стремясь создать народную вещь, ухватился за внешнее, за сюжет, который, как известно, в «Царе Максимилиане» вырождается и, конечно, не характерен. Владимир Маяковский взял, конечно, интуитивно, самый приём народной драмы. Народная драма же вся основана на слове как на материале, на игре со словами, на игре слов. В блестящих страницах «Мистерии» (особенно хороши первые) канонизирован народный приём» [9].

До последних дней В. Маяковский будет отстаивать в противовес «старому» театральному «психоложеству» принципы народного зрелища. Выступая на диспуте о «Бане» 27 марта 1930 г. после обвала отрицательных рецензий, он снова и снова отстаивал свои позиции: «Десять раз повторяю, предвижу, по этому поводу со смотрящими и со старыми театрами мне придется вступить в конфликт... Но вместо психологического театра мы выставляем зрелищный театр. Меня сегодня в «Вечерней Москве» критиковали рабочие. Один говорит: «Балаган», другой говорит: «Петрушка». Как раз я и хотел и балаган и петрушку. Третий говорит: «Нехудожественно». Я радуюсь, я и не хотел художественно, я старался сделать нехудожественно.

Мы никогда не были беспочвенными авангардистами, но никогда не были и хвостистами. Мы всегда говорили, что идеи, выдвигаемые Советским Союзом, являются передовыми идеями. В области драматургии мы являемся ведущим театром. На этом пути мы делаем десятки и сотни ошибок, но эти ошибки нам важнее успехов старого адюльтерного театра» [10, 12, с. 113–114].

Подобно романтикам, А. Пушкину, Н. Гоголю, он отказывает «старому» театру в значимости для современности: отрицая его «психоложество», «адюльтер» («вечных любовников», как писал Н. Гоголь), В. Маяковский снова ориентируется на принципы и приёмы не придворного, не «литературного» – Художественного театра, а, подобно А. Пушкину – на систему народного, площадного театра. Он осознанно использует на месте отвергаемого им «индивидуального действия» «балаганное»: эпизодическую организацию действия, репризный характер диалога, яркую, броскую, каламбурную речь народной драмы.

Но для решения темы революции нужен был грандиозный сюжетный каркас, его ни «Лодка», ни «Царь Максимилиан», охотно играемые в русском народном театре, не давали, и поэт счастливо нашёл его в опыте европейского народного театра, в представлении библейских историй.

В. Катанян в книге «Маяковский. Хроника жизни и деятельности» приводит текст сохранившегося оригинала репортерской заметки для бюллетеня петроградского бюро Российского телеграфного агентства, в котором сообщается, что 4 октября 1918 г. состоялось заседание центрального бюро по организации празднеств годовщины Октябрьской революции: «Собрание приступило к обсуждению вопроса о постановке новой пьесы В. Маяковского, написанной стихами, мистерии-буфф, вопрос о названии пьесы остается открытым» [11, с. 150]. Здесь слово «мистерия» употреблено не как название-метафора, а в прямом, номинальном значении – как обозначение жанра средневековой драмы.

В первые годы революции многие художники – от А. Блока до Д. Бедного – использовали библейские мотивы и образы. В. Маяковский обратился не к мотивам и даже не к историям самой Библии, легендам Ветхого и Нового Завета, а к театральной форме мистерии, к её возможностям строить и завершать целое – к жанру, который сам трансформировал, инсценировал, драматизировал страницы Священного писания, представляя одно из самых заметных явлений в культуре средневековой Европы.

Следует отметить, что в первые послереволюционные годы в поисках общего языка с новой аудиторией В. Маяковский часто обращался к твердо установившимся, чаще всего архаическим формам, выносил их определения в заглавие: «Интернациональная басня», «Сказка о Красной шапочке», «Наш марш», «Ода революции»... Точно так же и в названии пьесы появляется определение жанра – «мистерия». Написанное через чёрточку «буфф» в строго терминологическом смысле излишне, так как постановка мистерий в Средние века с обязательностью включала фарсовые, бытовые, комедийные сцены. Недопонимание этого приводит порой к поискам новаторства В. Маяковского там, где он вполне традиционен. «Глубоко своеобразная манера, с которой В. Маяковский соединяет патетику и буффонаду в своей пьесе, свободно и органично переключая её то в план торжественной

оратории, то острой сатиры, составляет одно из важнейших достоинств «Мистерии-буфф», – пишет Б. Ростокский, в то время как смешение, соединение противоположных начал – коренное свойство жанра мистерии [12, с. 80].

Исследователь западноевропейского театра Г. Бояджиев отмечает: «Мистерия, обладая в основном религиозным сюжетом, была прослоена веселыми буффонными интермедиями и дерзкими пародийными сценками» [13, с. 27]. В другом месте он ещё более усиливает эту мысль: «Религиозные сюжеты от обилия бытовых сцен трещали по швам, а священные герои, бывшие хозяева сюжетов, бледными тенями бродили среди ярмарочной суматохи, и их робкие молитвы тонули безнадежно в криках базарных горлопанов» [14, с. 70].

Для понимания первой большой пьесы В. Маяковского важно знать, что форму старой, средневековой мистерии определяло соединение-чередование сцен серьёзного, религиозного содержания и низкого, фарсового, а также то, что сцены «высокие» разыгрывались горожанами на импровизационной основе – и трансформировались, приобретали подчас прямо противоположную религиозной смысловую окраску. Вот как описывает А. Дживилегов изображённый на миниатюре Фуке эпизод мистерии. Эпизод драматический: палачи пытаются праведницу, но по тому, как идёт пытка, видно, что актеры, исполняющие мрачную роль истязателей, всякими средствами стараются рассмешить публику: «Один опрокинулся наземь и изо всех сил тянет веревку, которой связана святая Апполония, второй держит в руках другой конец веревки и натягивает её, принимая комическую позу, третий клещами утрированно тянет мученицу за язык, а четвертый дерет её за волосы. Тут же рядом смешит зрителей, непристойно обнажаясь, шут, за спиной которого виден тощий бес. В результате всего этого сцена пытки превращается в комическое действие импровизационного плана» [15, с. 70].

Вольный дух насмешки, дерзость по отношению к религиозно-мифологическому материалу истинных создателей мистерии – «актёров»-горожан – рождались в обстоятельствах, во многом напоминающих послеоктябрьские дни. Это была эпоха первых буржуазных революций, роста и укрепления ещё относительно самостоятельных городов. Уже не церковь, как это было когда-то, субсидировала постановки мистерий, а городской совет и даже

подчас отдельные цеха. Представления устраивались не в церкви или на паперти в дни религиозных праздников, а в дни ярмарок для привлечения народа [16]. Если на первых порах собственно религиозный сюжет разыгрывался священниками да ещё на латыни, а чертей и грешников играли горожане, то в эпоху расцвета жанра все эпизоды распределялись по цехам, получавшим полную свободу воплощения (костюмы, количество участников, сценические эффекты...). Более того, на роль Христа порой находилось столько претендентов, что её продавали с торгов [15, с. 71]. Если учесть, что число участников представлений доходило до нескольких сот, то становится понятным, что сила воздействия, особая привлекательность мистерий для огромных масс зрителей во многом определялись стихийно-творческим, бунтарским духом исполнителей, выходцев из плебейских низов. Сохраняя фабульную основу ветхо- и новозаветных легенд, они подрывали их религиозное содержание изнутри своим отношением, достаточно свободным, независимым, часто снижающе-комическим.

При этом стихия комического, в самых разнообразных оттенках и формах вторгающаяся в мистерию, не переводила всё происходящее в ней в план обычной комедии, не сужала до разоблачения. Об этом, может быть, не стоило так подробно говорить, если бы не необходимость разобраться в особой природе пьес В. Маяковского.

Комическое выражало ощущение свободы по отношению к разыгрываемому материалу у участников мистерий, формировало такое же свободное отношение у зрителей, но всё-таки не определяло жанра в целом, имело частный характер, подчинялось решению более широкой, значимой и масштабной задачи. Постоянство, с каким разные мистерии начинались с сотворения мира, грехопадения Адама, испытаний его потомков, указывает на то, что жанр этот, синтезируя в себе своеобразно понятые энциклопедию, философию, историю, объяснял мир, учил основам жизненного поведения и, главное, — давал ощущение процесса жизни, связанности того, что было где-то, когда-то, с кем-то, и сегодняшнего существования актера и зрителя, их одинаковой подчиненности одним и тем же законам жизни.

Эпической широте и масштабности содержания мистерии соответствовал синкретизм формы. Пантомима, пение, танец,

музыка, обилие сценических эффектов с использованием света и тьмы, огня, воды, фейерверков – всё было подчинено главной задаче: формированию представления об истории греховного человечества, закономерности и неизбежности искупления вины каждым, внушению истинно нравственных принципов ежедневного поведения, дающих надежду на спасение. При этом судьбы отдельных героев оказываются интересны не только сами по себе, но отношением к другим, внеличным величинам – к Богу прежде всего. Это принципиально важный момент в плане эпизации драмы.

Обращаясь к мистерии в первый послеоктябрьский год, В. Маяковский не столько нарушал, преодолевал канон жанра, сколько использовал возможности его содержания и формы. Понятие «мистерия» имеет несколько значений, в какой-то части пересекающихся, соприкасающихся. Во-первых, этим словом называли замкнутые, секретные философско-религиозные общества, группы, которые вырабатывали и хранили трансцендентные знания, кодировали их в аллегорических формулах, понятных только посвящённым [17, с. 40]. Во-вторых, им обозначали сам процесс, ритуал посвящения новых членов, который часто имел форму пути по лабиринту подземных пещер, труднейших испытаний, подчас кончавшихся смертью; выдержавший всё «прославлялся как человек вновь рожденный, о нем говорили, что он умер и вновь родился, не проходя ворота смерти» [17, с. 72]. И наконец, в третьем значении слово мистерия по-своему вбирает, аккумулирует отмеченные выше смыслы: это название массовых театрализованных представлений, выросших из религиозных ритуалов древности, позже – католических шествий и церемоний [18, с. 586]. Привлечения внимания к церкви, приобщения к святым тайнам литургическая драма и выросшая на её основе мистерия добивались, имея в виду уже не одного иницируемого, а массы рядовых горожан: происходящее с героями должно было вызывать у зрителей ощущение своего тождества с ними, внушать представление о своей подчиненности общим для всех Божественным законам бытия.

Функции и смыслы средневековой мистерии как жанра наполняются новым содержанием в пьесе В. Маяковского. Она по-своему просвещает народные массы, приобщает их к социальным «тайнам», делает понятными им процессы, причины изменения

политической жизни. Сложнейшие явления, связанные с революционным переустройством, трансформированные в обработке мифов всемирном потопе, о Ноевом ковчеге, аде, рае в результате предстали как закономерный итог долгого пути человечества к счастью – такому политическому устройству, при котором свободный труд может не только одеть, накормить людей, но быть источником радости. Библейская история выступает в «Мистерии-буфф» метафорой долгого исторического пути народа, стягивает, сжимает, концентрирует, показывает его в действии ярко, весело, наглядно. Суть сложнейших политических явлений – таких как абсолютная монархия, демократическая республика, народовластие, – становится понятна даже самому темному зрителю. Это для 1918 г. было чрезвычайно важно. «Мистерия, – писал о своей пьесе, предваряя её вторую редакцию, автор, – дорога. Дорога революции» [10, 9, с. 106]. Трудная дорога испытаний, в процессе которых происходит чудо воскрешения народа – нечистых, возрождение их к новой жизни, стали основой действия пьесы.

Воплощению этого грандиозного материала как нельзя более способствовали композиционные принципы мистерии, её способы развертывания действия. Скорее эпическая по своей природе, чем драматическая, смена относительно самостоятельных эпизодов давала автору свободу выбора материала, позволяла какие-то эпизоды включать, какие-то выводить. В этом плане вторая редакция пьесы не лучше, как об этом пишут исследователи, и не хуже первой – просто ещё одна с большим дополнительным эпизодом «Разруха», рядом новых монологов Соглашателя. С точки зрения внутренней целостности ничего не изменилось: каждый вариант соответствовал политической ситуации своего исторического момента.

Мощная стихия комического заявляла о себе в микроструктуре пьесы – в репризном характере диалогов, выдержанных в духе русского балаганного театра, в искусном использовании раешного стиха. Точно так же и борьба, столкновение сил, которые, как правило, изображает собственно драма, определяли содержание лишь отдельных эпизодов, развитие же действия в целом – изменение начальной ситуации от начала к концу – выдержано в условно-метафорическом, эпическом ключе.

В. Маяковский отказывается от жизнеподобного, свойственного собственно драме, литературной драме как жанру непрерывного, последовательного развития действия через кульминацию к развязке, делает действие дискретным, подчеркнуто фрагментарным, дающим ощущение огромности пространственно-временного охвата событий. Поэт отказывается от интермедий, специально отделяющих разные истории в классической мистерии, но действие строит как цепь эпизодов – столкновений и примирений, – этапов роста самосознания народных масс.

Обращает на себя внимание то, что группу «нечистых» у В. Маяковского представляют не только пролетарии в строгом смысле этого слова, но швея, батрак, слуга, рыбак, охотник, эскимосы. К ним идёт, вдохновляя их, поднимая, герой, и вовсе лишенный какой бы то ни было социальной, политической определённости – Человек просто.

Действие оказывается двухплановым. Воспринимаемое как политический процесс смены типов власти, кульминационных моментов борьбы народа за свои права, оно воспроизводит путь-дорогу, судьбу народа как собирательного героя библейских легенд – чистого, безгрешного даже в помыслах. В первой половине пьесы, в ситуациях с потопом, постройкой ковчега, добычей пропитания «нечистые» настолько наивны, невинны, что даже и предположить не могут обмана, интриги, затеянной против них «чистыми». Поэтому о сопротивлении, об организованной борьбе нет и речи. А «чистые» пользуются их наивностью и результатами их трудов: лгут, обкрадывают, объедают. Расправа с ними показана В. Маяковским как импульсивный и естественный взрыв негодования «нечистых», как проекция суда Божьего на земле – наказания пучиной водной за грехи в библейском смысле – воздаяние по делам их.

После этого момент противостояния разных социальных сил устраняется вовсе: во второй половине пьесы на сцене остаются только «нечистые». Мешающие их счастью обстоятельства уже не персонифицируются. Теперь это только внутренние обстоятельства: они не знают, что делать, как жить. Эти вопросы социального, политического плана трансформируются в привычные для архаического сознания вопросы пространственного плана – где искать, куда идти. Внутренний поиск разворачивается как путь в испытанных с добиблейских времен

вертикальных координатах верха и низа, трансформированных в понятия рая и ада. А земля обетованная – главная цель пути – обнаруживается на горизонтали, на своей же родной земле, на том месте, откуда вышли.

В финале «Мистерии-буфф» мы не найдем никаких элементов утопии, никаких попыток социально-политической, государственной организации жизни. Финал пьесы имеет лирический характер, в нем взрыв чувств, ликование нечистых, радость обретения веры в себя, в то, что свободный труд свободного человека может быть основой всеобщей гармонии, всеобщего счастья. Поместив момент наказания «чистых», соотносимый с революцией, в середину действия, В. Маяковский как бы говорит о том, что не в ней цель: сбросить за борт объедающих, дурящих головы – это только поддела. Главное и самое трудное дело «нечистых», как в сказке, – впереди.

Трудные дороги, испытания во второй половине пьесы оказываются, тоже как в сказке, метафорой внутреннего преобразования собирательного героя. Обретение им чудесных возможностей и нового облика – это знак проявления, возрождения в «другом» лучшего себя. Не случайно преображению героя в сказке часто предшествует временная смерть (своеобразным знаком её в пьесе становится спуск героев в ад). Освобождение внешнее, социальное в пьесе предполагает с необходимостью большую и трудную работу по преодолению внутренних препятствий к лучшей жизни – переделку, перековку сознания, преобразование личности.

Охотно используя идущее из глубины времен, определившееся задолго до средних веков восприятие пунктов пространственного перемещения как сопряженных с другими значениями, смыслообразующих факторов, поэт свободно чувствовал себя в форме мистерии. Ему важно было добиться ощущения целостного, внутренне единого, мотивированного развития современной политической ситуации как части огромного временного целого. И это ему удалось во многом благодаря разработке особого типа героя. Мистерия эту проблему решала просто: в разных эпизодах разыгрывались разные истории, действовали разные герои. В одной на первом плане оказывался Вседержитель, создающий мир, в другой – Адам и Ева с дьяволом, в третьей – Иосиф и т.д. Это были эпизоды истории человечества

в отдельных лицах. Большая часть героев представляла в бытовых ситуациях, в индивидуально-личном, нравственно-этическом планах. Это определялось главной идеей христианства – идеей личной ответственности каждого за свой образ жизни на земле и того или иного продолжения за её пределами. Где-то на периферии действия обретались неперсонифицированные нечистые силы; появляясь время от времени, они сбивали человека с пути истинного, тащили в ад.

В «Мистерии-буфф» мы находим не цепь историй с разными героями, а одну общую для всех метафорическую «дорогу» исканий человечества – складывающуюся в веках историю его испытаний как историю роста самосознания тех, кто трудится, историю, в которой отчётливо выделяются, противостоят друг другу два коллективных героя. Используя полисемию привычных в религиозном сознании слов «чистые» и «нечистые», поэт сначала как бы снимает переносный смысл и актуализирует прямой физический, а затем переосмысливает его, метафоризирует, обобщает. «Нечистым» – людям, занятым грязной физической работой, открывается как праведникам, свет будущего, им дано прийти к своей земле обетованной. Безропотные, загнанные в начале действия в низ, в трюм, они в конечном счёте поднимаются и занимают первый и главный план действия. А «чистых» постигает наказание за несправедное поведение: они на поверку оказываются «нечистыми» – и сверху, с палубы, с вершин социума низвергаются в пучину водную уже в середине пьесы.

Художественное пространство «Мистерии-буфф» предельно очищено от того, что конкретизирует, индивидуализирует (нет, как в средневековых представлениях, даже личных имён): вся энергия действия направлена на выявление общих закономерностей истории, классовой, групповой психологии. У В. Маяковского представлены две группы героев, по-своему разнообразные внутри, – важными оказываются не только социальные, но и национальные, профессиональные мотивы поведения, разные темпераменты, уровни образования, политический опыт и т.д. Всё это создает на каждом участке действия подчас сложные внутригрупповые отношения. То или иное решение, событие, в конечном счёте движение в целом предстают как результат взаимодействия множества волей, «соотносительной деятельности индивидов» (В. Бехтерев). Пьеса в целом (и особенно первая половина её)

при такой расстановке сил строится как художественная модель исторического развития общества, в ней наглядно видны разные силовые поля, тенденции и перспективы.

Принципиально отказавшись от непосредственно предшествующего опыта литературной драмы как жанра и, соответственно — опыта профессионального театра, В. Маяковский обратился к выпадающему из принятой системы (трагедия, комедия, драма в узком смысле слова) наследию европейской культуры средневекового города. На его синтетической, фольклорной основе он развивал возможности драмы как рода в новых исторических условиях, создавал условно-метафорическую разновидность эпической драмы. Эта система оказалась устойчива в драматургии В. Маяковского, она получила развитие и в последних крупных произведениях поэта.

Если иметь в виду большие, обобщающие жанры, то можно, видимо, говорить о том, что послеоктябрьское творчество В. Маяковского начиналось и заканчивалось драмой, развивалось от «Мистерии-буфф» к «Клопу» и «Бане». Анализ этих произведений укрепляет то представление об эволюции поэта, которое сложилось и существенно обогатилось в работах последних десятилетий. Движение от однозначно и жестко высказанной идеи-мысли в «маршах», «приказах» первых лет революции к явному и скрытому диалогу в негромком, неспешном «разговоре», «послании», «размышлении» [19] заметно и в развитии его драматургического творчества.

«Поэма «Хорошо» в отношениях поэта с действительностью, видимо, может быть понятна как кульминационная. Её жизнеутверждающий пафос рожден в обстоятельствах наивысшего экономического и, казалось, политического подъёма молодого советского государства, развивающегося в русле новой экономической политики, в обстоятельствах ещё по видимости коллегиального руководства страной. Опасаясь авторитета Троцкого, Сталин привлекает к борьбе с ним других лидеров партии; добившись изгнания опасного соперника, он поспешно отстраняет от ключевых позиций и бывших союзников. Борьба за власть в аппарате партии практически уже к концу двадцатых годов приводит к утверждению режима личной власти Сталина, отказу от рыночных отношений, замене их репрессивными способами управления [20].

он
 кудрей
 закинул шёлк,
 стал
 барашком златошёрстым
 и заблеял,
 и пошёл.
 Что луна, мол,
 над долиной...

Но ни в одном стихотворении изображение сатирического типа не поглощает всего содержания. «Птички божие», «помпадурь», «сплетники», «служаки», «столпы», «кандидаты из партии» и так далее торчат, как рифы, в океане живой движущейся жизни. Ее напряженный ритм, её требования мы ощущаем через образ лирического героя. Через него же мы воспринимаем эпизод появления персонажа, он наблюдает, слушает, включается в действие, в котором бывшие «нечистые» — теперь «помпадурь» и их поддерживающие типы выполняют функции «чистых». Над ними в финале творится «суд» — им выносятся приговор. Видимо, драматические, мистериальные принципы изображения отвечали внутренним склонностям поэта, определяли в чем-то систему его художественного мышления. Они получили естественное развитие и в последних его пьесах.

«Клоп» и «Баня» выросли из «Мистерии-буфф», в них нашла развитие поэтика, ориентированная на архаико-эпические принципы.

Чуткий и пристрастный к собратьям по перу, к В. Маяковскому особенно, Б. Пастернак, размышляя о творчестве последнего, не мог «отделаться от литургических параллелей»: «В отличие от классиков, которым был важен смысл гимнов и молитв, А. Блоку, В. Маяковскому, Есенину куски церковных распевов дороги в их буквальности, как отрывки живого быта, наряду с улицей, домом и любимыми словами разговорной речи. Эти залежи древнего народного творчества подсказывали В. Маяковскому пародическое построение его поэм. У него множество аналогий с каноническими представлениями, скрытых и подчеркнутых... В. Маяковский

и Есенин не обошли того, что знали и помнили с детства, они подняли эти привычные пласты, воспользовались заключенной в них красотой и не оставили под спудом» [21, с. 454–455].

В последних пьесах В. Маяковского на новом этапе отечественной истории предстаёт тот герой, которого в «Мистерии-буфф» поэт оставил на пороге новой жизни: десятилетие советской власти стало питательной средой для произрастания из «нечистых» присыпкиных и победоносиковых, а может быть, просто обнаружило тот ген, который не мог быть замечен в них раньше.

«Я за што боролся? Я за хорошую жизнь боролся!» – восклицает Присыпкин, соединяя две пьесы: «Мистерию-буфф» 1918 г. и «Клоп» 1928 г. Тема борьбы и общего пути ко всеобщему счастью трансформировалась в желание хорошей – сытой, удобной – жизни для себя лично, любыми способами и как можно скорее. Присыпкин не видит, не слышит товарищей по общежитию: взаимодействие, диалог уже невозможны. Их пути разошлись не только в конкретном эпизоде, но, как будет видно из последних картин, и в вечности.

В пьесах «Клоп» и «Баня» нет все объединяющего, цементирующего, как в «Мистерии-буфф», библейского сюжета, но в них современное по всем внешним признакам течение событий обнаруживает первичные, изначально архаические смыслы и значения. Они заметно окрашивают как движение действия в целом, так и отдельные его моменты, образы.

Присыпкин, выпирая со своим гипертрофированным чувством классового превосходства в центр действия, стремясь заполнить его собой, не может выдержать ИСКУШЕНИЯ, СОБЛАЗНА «хорошей жизни», как он её понимает. За эту жизнь он готов душу чёрту продать, – и продает право своего пролетарского «первородства», совершает ГРЕХ предательства, рвётся в «чистые», несёт НАКАЗАНИЕ, получает возможность ВОСКРЕШЕНИЯ и не может ею воспользоваться. Центральный эпизод – свадьба – стягивает к себе предшествующие и последующие сцены. До этого эпизода мы ни разу не видим жениха с невестой. В первой картине на месте её рядом с Присыпкиным оказывается будущая теща – персонаж во всех фольклорных жанрах нелюбимый; на месте объяснений в любви – перебранка. Не случайно пьеса начинается сценой огромного торжища: на фоне зазывающих криков

лоточников-частников Присыпкин примеривается к открывающимся возможностям – выбирает для будущей жизни в «изящном» духе бюстгальтер на меху и пуговицы во избежание «брючных неприятностей» – покупает мелочи, «продав» – предав себя. Нет, не душу – её, как выяснится потом, у него нет, – Присыпкин в качестве приданого отдаёт свое пролетарское происхождение, свой профсоюзный билет.

Присыпкин как герой, готовящийся к свадьбе, принципиально не хочет никаких испытаний, трудностей, долгих путей-дорог, без которых издревле завоевать суженую было нельзя. В этих дорогах-испытаниях добрый молодец закалялся, многому научался, получал фантастические способности – становился другим, более красивым, более сильным, умным (мудрым). А Присыпкин хочет всё сразу: сменил имя, фамилию – и как будто стал другим, женился – и всё получил. Эпизод в «молодняцком общежитии» продолжает эту линию: Присыпкин переодевается в непривычную ему, «чужую» одежду, пытается научиться двигаться в «других» ритмах – ритмах «буржуазных» танцев. Он здесь расплевался не только с бывшими товарищами, но расплевался и с собой прежним. Перестройки, внутреннего изменения к лучшему не может произойти, и нарастает от эпизода к эпизоду тема подмены, измены, подлога как греха вплоть до свадьбы, которая по функциям представляет собой скорее похороны – пышные похороны прежнего Присыпкина. И никакие новации – маскировка свадьбы под ритуал профсоюзного собрания во главе с «уважаемым товарищем Лассальченко» (вот во что превратилась фамилия Лассаль!) – сути дела не меняют, только усиливают тему подлога.

Всё время вокруг Присыпкина вьется, соблазняя, завлекая, «помогая», Баян. Он старается изо всех сил, расписывая организованную им сделку – «свадьбочку на ять» как некое идеологически целесообразное мероприятие. Он разливается соловьем, усугубляя уход Присыпкина от вчерашних товарищей («Невозможно при вашей нежной душе в ихнем грубом обществе»). Он действует одновременно как идеолог, способный политически обосновать, «увязать» всё что угодно, и как нечистый в полном смысле этого слова, как бес, совращающий слабого духом человека, – не отпускает его от себя ни на шаг вплоть

до сцены свадьбы, закрепляющей продажу «души дьяволу» – передачей профсоюзного билета семейству Ренессансов.

Пожар в финале свадьбы – бытовой случай – получает в пьесе расширительный смысл – значение Божьего наказания, геенны огненной, в которой горит Присыпкин-Скрипкин и всё его новое окружение. Земля очистилась, открыв дорогу в будущее истинно «чистым», рабочим из общежития, которых покинул Присыпкин. Будущее у В. Маяковского озарено ярким светом. По ремарке, в пятой картине «над каждым раструбом цветные электрические лампы, под каждым потолком экраны».

Завершение «Клопа» по сути своей близко финалу мистерий, в которых вершился суд Божий – мучились в аду наказанные грешники, возносились в светлую райскую обитель праведники. Но если в мистериях главную роль играли пространственные реалии (верх – рай, низ – ад), то у В. Маяковского принципиально важны временные перемещения. Свет счастливого будущего озаряет бывших нечистых, Зою Берёзкину и таких, как она, работавших на приближение будущего; адский огонь пожирает бывшего «нечистого» и действительно нечистого, продавшего душу за зеркальный шкаф Присыпкина-Скрипкина, а вместе с ним и всех, кто действовал из желания «хорошей жизни» для себя лично любыми способами.

Образ Присыпкина в этом «свете» получает развитие и окончательное завершение. «Оторвавшийся с треском от своего класса» герой оторвался от своего времени и... двинулся вспять: оказался сначала в обществе недавнего прошлого – в буржуазном окружении, а затем, продолжая двигаться в том же, обратном направлении исторического развития, обнаружил в эпизодах будущего свою звероподобную, паразитическую сущность. Размороженный Присыпкин получил шанс воскресить в себе человеческое, творческое начало, но воспользоваться им уже не смог. Чуда воскрешения, перерождения, ставшего основой действия «Мистерии-буфф», не произошло. Борьба за воскрешение Присыпкина людей будущего не увенчалась успехом, – так много утратил в своём человеческом облике «бывший рабочий»: «разморозить» можно, но «оживить» в нем человека нельзя. В финале единственное место, где он может чувствовать себя комфортно, – это клетка зоосада. По мысли В. Маяковского, остановки быть не может, возможно только движение – в одну

временную историческую сторону (Зоя Берёзкина) или в другую (Присыпкин).

В пьесе «Клоп» основное пространство действия отведено Присыпкину – крупным планом показана одна из тенденций развития сознания народных масс в условиях реального советского строя – паразитическая, несущая угрозу обществу в целом. Другая – здоровая, продуктивная линия – только обозначена: намечена эпизодом в общежитии, образом Зои Берёзкиной в будущем. В. Маяковский не ставил перед собой задачу показать будущее во всех параметрах его государственно-политической организации, как Е. Замятин в романе «Мы». Цель изображения будущего в «Клопе» гораздо скромнее – оно проявляется только в отношении к факту обнаружения «замороженной человеческой фигуры»: не только Донбасс, Чукотка, Сибирь обсуждают, принимают близко к сердцу проблему воскрешения замерзшего пятьдесят лет назад Присыпкина, но и Рим, Шанхай, Мадрид... Элементы комической окрашенности, шаржирования выступают здесь в функциях самоиронии. В. Маяковский наделяет будущее возможностью воскрешения умерших, той возможностью, о которой он, знакомый с идеями Н. Федорова, много размышлял, с которой связывал свою «веру» и «надежду» в финале поэмы «Про это»: поэт обращался к «большелобому тихому химику» с мольбой «Воскреси!», мечтал, «чтоб вся на первый крик – товарищ! оборачивалась земля».

Уравновешенная композиция «Бани» представляет сложившееся в новом мире положение вещей. Две группы персонажей, две общественные силы, выросшие из одного лагеря, из «нечистых» «Мистерии-буфф», здесь существуют как бы параллельно. При этом каждая реализуется не столько в столкновении-борьбе, сколько в процессе собственной жизнедеятельности.

Начинают действие те, кто умеет радостно, вдохновенно работать: изобретатель Чудаков, активист Велосипедкин, рабочие Фоскин, Двойкин, Тройкин. Группа эта в социальном отношении не замкнута – к рабочим примыкают люди самого разного положения, в том числе и подчеркнута обычные, те, кого охотно показывали юмористы 20-х годов (бухгалтер Ночкин, машинистка Ундертон, жена ответственного работника Поля). Это позволяет говорить о том, что общедемократические, гуманистические

начала в творчестве В. Маяковского никогда не отступали пред классовыми, политическими.

Победоносиков и его окружение оказываются враждебными не только пролетариату, но всем нормальным людям вообще. Таким образом, вся группа противостоящих главначпуосу героев – людей, приближающих будущее, представлена несравненно более многообразно, интересно, чем «нечистые» в первой пьесе или рабочие во второй. Но представлена она в той же системе координат.

В «Бане» В. Маяковский показывает не доисторические времена, как в «Мистерии-буфф»: в новом, советском государстве на втором десятке лет его существования большинство людей снова унижено, бесправно, страдает от того, что не может в полную силу жить и работать – эти люди снова внизу, в подвале, в положении «нечистых» из «Мистерии-буфф». Противостоят им не классовые враги (негус, падишах и др.), а созданный в недрах новой государственности бюрократический аппарат. Восседающий наверху, в канцелярии Победоносиков и его окружение предстают в роли «чистых» «Мистерии-буфф» – они имеют кредиты, власть.

В фамилии партийца, главы советского учреждения слышны отзвуки фамилии грозного Победоносцева, но на то, что это – только отзвуки, претензия, указывает сводящее всё на нет уменьшительно-уничижительное окончание «носиков», напоминающее не то историю с гоголевским «носом»-фикцией, не то известное выражение «с носом остался». Аллюзии, вызванные фамилией героя, начинающего афишу, а также его должность – невероятная, комически чрезмерная в тавтологиях полного названия (главный начальник по управлению согласованием) и подчеркивающая кукольность-пупсовость аббревиатура (главначпуос) – всё это сразу задает высокую меру условности последующего изображения. Она ещё более возрастает от того, что первая сцена показывает группу людей, занятых не просто, скажем, усовершенствованием станка, а созданием машины времени, переводящей всё происходящее в метафорический план.

Значимость и глубина решения темы в «Бане» заключается и в том, что В. Маяковский не сталкивает энтузиастов в лобовой схватке с главначпуосом – задача в таком случае оказалась бы более конкретной и частной: получилось бы нечто вроде «Выстрела»

А. Безыменского – на сцене победили бы ещё одного бюрократа. Благодаря полифонической структуре действия, относительной самостоятельности в деятельности каждой группы и каждого героя в группе, В. Маяковскому удаётся воссоздать сложность жизни, более близкую к действительной. Он показывает противостояние сил, не обещающее близкой победы продуктивным силам общества: никакого упрощения и необоснованного оптимизма. Развязка с помощью «чуда», появление делегатки 2030 г., как бы снимает её значение для существующей реальности. И тогда особый смысл и значение приобретает деятельность героев в настоящем, сам процесс её.

Радостное единение, энергия творчества, движения вперед и вверх характеризуют этих новых «нечистых»: они поднимаются из подвала сначала на конкретную лестничную площадку, а затем метафорически взмывают вверх, уносимые машиной времени.

Победоносиков в момент своего появления диктует приветственную речь, его мысль кружит в трех штампах, путая красный трамвай с «медведицей пера» – он не может сдвинуться с места, пойти дальше первой фразы. Претендующий на роль «центрального значения», он не способен что-либо создать, даже сказать связно. Его «деятельность» состоит в отрицании, разрушении, он может только мешать: не давать денег на эксперимент, запрещать спектакль, угрожать жизни жены, третировать машинистку. Во всех сферах деятельности он мёртв. Единственное, чем он действительно и деятельно занят, – это охрана своего положения, приумножение привилегий.

И снова положение покоя, по В. Маяковскому, невозможно. Остановка неизбежно обнаруживает отступление, движение вспять. По ремарке в финале следует «бенгальский взрыв» и сразу за ним – «темнота». Свет (фосфорическая – светоносная) вместе с героями, к нему причастными, унесён рванувшейся ввысь машиной времени. Высоты и света Победоносикову и его свите не дано. «Скинутые и раскиданные чёртовым колесом машины времени», они ползают вниз, в темноте. Близкие по звучанию и смыслу слова в ремарке («скинутые и раскиданные»), упоминание о чёртовом колесе – все эти детали создают ощущение сброшенности вниз, наказания в высшем, библейском смысле. С другой стороны, темнота, ползающие на четвереньках

персонажи – картина доисторического, зоологического существования, объединяющая Победоносикова с Присыпкиным.

В связи со всем сказанным можно полагать, что безусловные, очевидные черты сатирической комедии, которым исследователи обычно придают основное жанрообразующее значение, в драматургической системе В. Маяковского имеют не главную, а подчиненную роль. Они явственно ощутимы в развертывании отдельных эпизодов, в речи персонажей, но во всех пьесах поэта послеоктябрьской поры действие в целом организует эпическая тема пути, поисков «нечистыми» разумного устройства мира, счастья. Она реализуется как тема создаваемого людьми, движущегося исторического времени. Если в средневековой мистерии герои, строя отношения друг с другом в конечном счёте определяли отношения с Богом, то в драматургии В. Маяковского они оказываются связаны с другим судьей – Временем. Оно, проявляясь в движении действия, то замедляет свой бег, спотыкается о присыпкиных и победоносиковых (не случайно эти глухие, глушащие энергию «п» в началах фамилий), то обретает чудесные, фантастические возможности ускорения благодаря усилиям тех, кто умеет трудиться по-настоящему, творчески.

Для поэта чрезвычайно важны эти сбои ритма, перемены положений героев (верх-низ как будущее-прошедшее), резкие превращения, обнаруживающие в одних – чистоту будущего, в других – звероподобие прошлого. Поэт подчеркивает все эти моменты указаниями на специальные сценические эффекты: в традициях мистериального театра в ситуациях особой, почти символического значения, концентрации действия он охотно использует фейерверк, пожар, свет, тьму. Поэтому он даёт своим пьесам необычайные с точки зрения современной практики жанровые определения: мистерия, феерическая комедия, драма с цирком и фейерверком – он настаивает на особой природе их действия. Игнорируя её, сводя всё содержание к комедийному – частному, конкретному, мы значительно обедняем художника, не замечаем принципиального и глубинного новаторства его произведений, роста его как художника и гражданина.

Энтузиазм молодости, увлечение идеей революции как условие и возможность установления всеобщей гармонии в «Мистерии-буфф» сменились в последних пьесах В. Маяковского прямо противоположными выводами – смена власти ничего практически

не меняет: место «чистых» оказалось занято одним из бывших «нечистых» – демагогом Победоносиковым, но униженное, бесправное положение массы – «нечистых» – нисколько не изменилось. Мировосприятие поэта революции развивалось в направлении, которое можно определить словами его современника – религиозного философа С. Аскольдова, который, размышляя о религиозном смысле русской революции, писал: «...зло мира сего по закону Христа преодолевается не внешним сопротивлением, не механическими средствами насилия, но лишь внутренним органическим замещением его силою добра» [22, с. 59], по В. Маяковскому, – созидательной, творческой деятельностью. В «Клопе» и «Бане» В. Маяковский приходит к идее эволюции, к мысли о том, что только долгий и естественный путь творчества людей, делающих свое дело как часть общей работы для общего блага, может принести результаты.

Библейские, архаико-эпические реминисценции позволяют драматургу, обращаясь к жгучему социально-политическому материалу современности, дистанцировать, эпизировать его «зло», представить не в виде отдельных недостатков, «казусов», а как явление сущностное в определённых исторических условиях, закономерное и трудно изживаемое. Используя возможности мистерии, отгалкиваясь от них, развивая их, В. Маяковский первым в искусстве XX в. создал основы условно-метафорической разновидности эпической драмы – явления, получающего развитие после «Мистерии-буфф», в полной мере осуществившегося в мировой культуре уже после смерти поэта.



«Багровый остров» М. Булгакова: в споре с В. Маяковским, в русле его исканий

В период между «Мистерией-буфф» и последними драматургическими произведениями поэта была написана пьеса «Багровый остров», значение которой как свидетельство возможного воздействия В. Маяковского на М. Булгакова, так и, наоборот, М. Булгакова на В. Маяковского, как доказательство утверждения авторитета, расширения возможностей условно-метафорической эпической драмы трудно переоценить.

В ряде выступлений на вторых Булгаковских чтениях в 1986 г. самым серьёзным образом ставилась проблема взаимодействия, «диалога» (М. Петровский) двух этих художников. Рита Джулиани, размышляя о жанрах русского народного театра в романе «Мастер и Маргарита», говорила в том числе о предшествующих М. Булгакову поисках футуристов, художников-примитивистов из круга В. Маяковского, прямо выделяла «Мистерию-буфф», отмечала множество точек соприкосновения в творчестве двух художников. При этом она отчётливо осознавала разницу между ними: «Несмотря на противоположные, противоречивые высказывания об искусстве и его социальной роли, М. Булгаков на протяжении всей своей литературной деятельности шёл путем, часто параллельным пути В. Маяковского, иногда пересекаясь с ним, но эти пути вели к одному и тому же конечному пункту: новаторству в искусстве» [1, с. 332].

Посвятивший свое выступление проблеме «Михаил Булгаков и Владимир Маяковский» М. Петровский говорил о принципиальной значимости художественных открытий второго в «Мистерии-буфф» для первого: совмещение в пьесе В. Маяковского «высочайшего с низменным, сакрального с профаническим, всемирно-исторического с будничным, нетленно-вечного с бренным, истово-серьёзного с балаганным и шутовским» во многом определит позже, считает Петровский, систему булгаковских произведений. Принадлежность одной эпохе, верность одной натуре, не отменяя четкого и бескомпромиссного идейного противостояния двух художников, объясняет, по мысли этого автора, многие их творческие сближения. Его размышления особенно интересны

и убедительны там, где речь идёт об образно-тематических соответствиях; проблема жанровой близости им, думается, только поставлена и требует специальных размышлений. То, что М. Петровский считает жанровым сближением (обозначая жанр как мистерию-буфф), имеет отношение не столько к категории жанра в строгом смысле этого слова, сколько к типу художественного мышления М. Булгакова, проявляющемуся в самых разных жанрово-родовых формах. Критик пишет о том, что «созданное В. Маяковским оксюморонное название «Мистерия-буфф» – самое точное обозначение типологических особенностей не одних лишь пьес М. Булгакова, но всех его произведений, всего творчества. Едва ли не каждая булгаковская вещь – своего рода мистерия-буфф. Особенно легко это просматривается в «Мастере и Маргарите» – там мистериальное недвусмысленно противопоставлено буффонадному в структуре романа» [1, с. 372].

Интересно, что мистериальное начало в его природном качестве, как говорилось в главе о В. Маяковском, органично соединённом с буффонным, восстановленное в правах для современности В. Маяковским, обнаруживается М. Петровским прежде всего в романах М. Булгакова: в «Белой гвардии», «Мастере и Маргарите». Как драматург этот художник, думается, чаще работал в русле эпизированной драмы (А. Чирков), сохраняющей интерес к частному человеку и приватной сфере жизни, но реализующей своё содержание в полифоническом действии, захватывающем множество равноважных лиц. Трагедию России, её взорванного революцией миропорядка, разрушение накопленных интеллигенцией нравственных ценностей М. Булгаков воплощает прежде всего через личные судьбы героев.

Принёсшая ему славу драматурга пьеса «Дни Турбиных» родилась не только из романа «Белая гвардия», но в ещё большей степени, может быть, из более ранней пьесы владикавказского периода «Братья Турбины» [2, с. 31, 92, 99]. Это название, отличное от всем известного, закреплённого Московским Художественным академическим театром, в каком-то смысле отсылает нас к А. Чехову, к его «Трем сестрам». О внутренней связи с А. Чеховым, а через него с традицией русской психологической драмы, говорит то, что в центре пьесы о днях и событиях в Киеве 1918 г. – Дом, семья Турбиных, их друзья, тянущиеся к теплу очага, к теплу чудом сохранившихся человеческих отношений. Как бы ни

расширялось действие, как бы ни выплескивалось в пространство политического, гражданского существования, главное происходило в доме. Сюда сходились главные герои, здесь размышляли, спорили, принимали решение, а потом вне дома (монолог Алексея Турбина в гимназии перед юнкерами) следовали ему. М. Булгаков показывал драму тех, кого считал «гвардией» России; прежде всего мужчин – братьев Турбиных, их друзей. Но действие пьесы держалось линией Елены – хранительницы домашнего очага, традиций. С ней связывалась созидательная линия жизни, семьи. В начале пьесы она, а вместе с ней и все остальные с тревогой ждут её мужа – в городе стреляют, – но он является только затем, чтобы сообщить о своём отъезде в Германию. В финале Елена принимает предложение, может быть, не самого лучшего из друзей дома – Шервинского. Но она соединяет свою судьбу с ним, а не с кем либо из офицеров, уходящих, один – к красным, другой – к Денинкину, на Дон. Она создает семью с человеком, снявшим погоны, решившим посвятить себя искусству. Она остается в доме, жизнь продолжается.

В написанной сразу после «Дней Турбиных» пьесе «Зойкина квартира» можно увидеть «Дни Турбиных» навыворот. Современная жизнь Москвы вела М. Булгакова от изображения культурного пространства квартиры с кремовыми шторами к изображению функционально сниженного, фальсифицированного пространства «нехорошей» – «зойкиной квартиры». Это уже вовсе не квартира, не личное, согретое теплом души героев место, это дом свиданий, дающий эрзац любви и дружбы. «Зойкина квартира» по-своему готовила появление «Багрового острова» – изображение людей вообще вне дома, вне личного, индивидуального плана отношений.

Действие пьесы «Бег» расширяется во времени и пространстве. В центре её – герои, внутренне близкие М. Булгакову, те, кто пережил происшедшее с Россией как личную трагедию: это прежде всего люди военные, верные присяге, слову, долгу, это женщина, для которой священны понятия семьи, дома. Именно она оказывается в центре действия, и в связи с ней представлены те, с кем свели её крутые повороты истории. Серафима ищет мужа, ещё не зная, как легко он отречется от неё (почти как Тальберг от Елены), и находит того, кто беззаветно полюбит её, беспомощного

в практических делах, порядочного, чистого Голубкова, тех, кто поможет ей, спасёт в беспросветных эмигрантских скитаниях, – Чарноту, Хлудова. В финале встречаются, наконец, потерявшие друг друга любящие Серафима и Голубков, они испытывают одушевление и тревогу в связи с принятым решением вернуться на родину. Намечаются и закрываются перспективы судеб их спутников; Чарнота начинает новый – безнадежный в заведении Артура Артуровича – круг исканий уже без Люськи; Хлудова мысль о невозможности возвращении в Россию – слишком много фонарей-виселиц за спиной оставлено – заставляет взяться за пистолет. Они все прошли страшные испытания, их личные судьбы, как того требует собственно драма, на каком-то этапе завершены.

В лучших пьесах тридцатых годов внимание драматурга сосредоточено на индивидуально-личных аспектах отношений великих людей с властью, с обществом. А. Кораблёв совершенно справедливо замечает: «Булгаков пишет жизнь, жизнь человека Мольера, человека Пушкина, человека Алонсо Кихано, стремится увидеть человека таким, каким он был в повседневной жизни, а не каким остался в памяти человечества» [1, с. 52].

Одна пьеса заметно выделяется в массиве булгаковской драматургии тем, что проблема власти осмысливается в ней прямо и непосредственно, – это «Багровый остров» (1927). Герои «Багрового острова» не связаны внутренне ни семейными, ни дружескими узами. Её пространство – место служебного, профессионального проявления личности. Действие начинается в кабинете директора театра его разговором с помощником режиссёра Метёлкиным о производственных проблемах: лопнул задник «Марии Стюарт», кадристы используют выданные им для спектакля «Горе от ума» жабо не по назначению, закрыли ряд спектаклей, пропал автор, пьеса которого может спасти сезон... Даже когда автор нашёлся, напряжение не спадает: чтобы его пьесу разрешили и театр устоял на ногах, нужно сегодня же успеть показать её генеральную репетицию Савве Лукичу, потому что завтра он уезжает на курорт. Действие пьесы «Багровый остров» развивается между «запретили» и «разрешили». «Не пойдёт Иван Грозный... Запретили!.. Значит, есть за что...». Эта же судьба может ждать и пьесу Дымогацкого. Но в финале звучит приказ директора: «Снять «Эдипа»... Идёт «Багровый остров»!

Если искусство Возрождения жило ощущением, что жизнь есть театр, то в «Багровом острове» М. Булгакова театр предстаёт как часть жизни, позволяющая судить о её целом – о государственном и политическом устройстве советской России середины двадцатых годов. Этой пьесой М. Булгаков вторгнулся на территорию своего антипода по политическим и эстетическим позициям, оказываясь в русле художественных поисков В. Маяковского. Не случайно он отдаёт её не в «свой» – с чеховской чайкой на занавесе Художественный театр, а в чем-то противоположный ему, театр синтетический, условный, театр изошрённой сценической формы, возглавляемый А. Таировым. В связи со всем этим возникает проблема жанрового определения пьесы.

В плане интересующей нас темы нет необходимости обращаться к обвалу отрицательных рецензий на пьесу в связи с её первой постановкой в конце 1928 г. [3]: любые определения в них содержали главным образом идеологическую, политическую оценку, сводились по смыслу к формуле И. Бачелиса «пасквиль на революцию» [4]. Сегодня не нужно защищать «Багровый остров» от «неистовых ревнителей» новой государственности и нового искусства (О. Литовский, И. Нусинов, И. Туркельтауб, В. Блюм и др.) и можно говорить о собственно художественной природе самого загадочного, по общему мнению, произведения М. Булгакова.

Первая после десятилетий замалчивания вышедшая в трудах Томского государственного университета задолго до публикации пьесы аналитическая статья Н.Н. Киселёва о комедиях М. Булгакова «Зойкина квартира» и «Багровый остров» [5] во многом утвердила жанровое восприятие рассматриваемой пьесы как комедии. Это определение, сформированное на рубеже 1980–90-х годов, будет уточняться, варьироваться, но в главном останется неизменным: «сатирическая комедия», «пьеса-пародия» с преобладанием гротескно-буффонадных традиций» [6].

Особенно охотно и часто исследователи пишут о пародийности в «Багровом острове»: называются разнообразные источники пародирования – от пьес, откровенно спекулирующих на революционной тематике, вроде «Джума-Машад» Г. Веницианова (Н. Киселёв), произведений, эксплуатирующих жюльверновскую экзотику (Б. Петров), до таких пьес, как «Рычи, Китай!» и «Мистерия-буфф» (Ю. Неводов). Но в то же время

высказываются мнения о том, что при всей осязаемости, особенно на отдельных участках, пародийных моментов, они имеют в пьесе частное значение. На этом настаивает А. Нинов: «В сложной структуре «Багрового острова» пьеса Дымогацкого имеет подчиненное значение. Пьеса же самого М. Булгакова соединяет в себе опус героя с авторским памфлетом на современные театральные нравы: перед нами двойная конструкция, театр в театре, сложная система кривых зеркал, которые лишь в совокупности, отражаясь одно в другом, создают полное представление о замысле писателя» [7, с. 574]. Как видим, здесь утверждается, с одной стороны, определяющее значение комедийных форм (пародия, памфлет), связанных с изображением театральных нравов, а с другой, отмечается, что соединением их драматург добивается какого-то другого качества произведения в целом.

О последнем ещё в 1982 г. писала Ю.В. Бабичева. В «Багровом острове», считает она, совместились «ироикомическая» драма («травести»), собственно, или «риторическая» пародия; «варьирование» или «гибридизация», лишённая отрицательного пафоса и более близкая стилизации, своего рода «четвертая (или «сатирическая») драма [8, с. 97]. Эти размышления, с одной стороны, размывают жанровое определение в многочисленных уточняющих оттенках смысла, с другой стороны, дополняют и существенно меняют ракурс восприятия пьесы, выводя её за пределы комедийных, обличающих театральные нравы задач. Более того, в комическом Жюле Верне-Дымогацком Ю.В. Бабичева прочитала травестийный вариант высоких образов Пушкина, Мольера, Мастера, она первой увидела в авторе «насквозь идеологической пьесы» травестийную ипостась литературной судьбы самого писателя, фигуру, с которой в образную систему эксцентричной комедии входит внезапный трагедийный диссонанс, который когда-то резанул слух театральной критике, который до сих пор ставит исследователей в тупик. Ю. Бабичева первой заговорила о том, что «Багровым островом» М. Булгаков как бы включался в филологическую дискуссию о древних многофункциональных жанрах, участниками которой в двадцатые годы стали Ю. Тынянов, В. Виноградов, М. Бахтин [8, с. 96].

Именно она, а не Петровский, как полагает Ю. Неволов [9], начала, таким образом, искать истоки своеобразия «Багрового

острова» в древнегреческом и средневековом искусстве. М. Петровский пришёл к этому чуть позже и другим путем, идя от В. Маяковского, от его мистерии, а вслед за М. Петровским пошел уже и сам Ю. Неволов. Взяв на вооружение идеи работы М. Бахтина, «Проблемы поэтики Достоевского» прежде всего, представление о мениппейном жанре Ю. Неволов связал с творчеством М. Булгакова. Смущает в работах и М. Петровского, и Ю. Неволова стремление найти некое жанровое определение всему творчеству М. Булгакова, в то время как эпические и драматические жанры обладают своей родовой спецификой. М. Бахтин – безусловный авторитет в этих вопросах специально подчеркнул разницу: «Мистерия есть не что иное, как средневековый вариант мениппеи» [10, с. 170]. Достоин сожаления в работе Ю. Неволова ещё одно: вынеся в её название имена двух авторов – В. Маяковского и М. Булгакова, он принижает значение первого за счёт второго, не пытаясь серьёзно разобраться в природе его художественной образности.

Неволов прав в том, что М. Петровский заострил проблему, первым связав искания М. Булгакова с тем, что делал в искусстве В. Маяковский, дал самое общее определение направлению их поисков, хотя определение скорее метафорическое, чем строго научное. Ю. Бабичева начала исследовать это направление раньше в теоретическом аспекте, настаивая на принципиальной многоплановости «Багрового острова», на соединении в нем всех оттенков и форм комедийного с драматическим и трагедийным.

Последние размышления о «Багровом острове» осознанно или неосознанно подводят нас к пониманию одного важного для этой пьесы, все объединяющего в ней качества – эпичности. Но эпичности не романного свойства, как в «Днях Турбиных», «Беге» («роман – эпос частной жизни», по определению Г. Гегеля), а архаического, развёрнутого «в пределах широко развёрнутого мира, целостного бытия» [11, 4, с. 432]. С «широтой» здесь связывается особый характер изображения не столько пространства, а сколько человеческого со-общества, обще-жития.

На важность в «Багровом острове» именно этого аспекта указывает наличие в её действии как важнейшей структурно-смысловой единицы аллегорической истории Багрового острова – истории человечества, хотя бы и в пародийном её варианте. Собирая, концентрируя всё происходящее в действии пьесы

М. Булгакова, аллегория Дымогацкого сообщает ему свойственный архаико-эпическим произведениям код, перестраивает восприятие происходящего в ней из плана уникального, единично-неповторимого в план проявления аналогичного, повторяющегося, тождественного. Одни и те же действующие лица оказываются одновременно в разных пространственно-временных образованиях и, оборачиваясь разными ликами, дополняют, договаривают, наращивают содержательный объём каждого, обнаруживают их общность.

Уже афиша устанавливает как закон возможность трансформации одного лица в разные: «Геннадий Панфилович, директор театра, он же лорд Эдвард Гленарван», «Василий Артурыч Дымогацкий, он же Жюль Верн, он же Кири-Куки, проходимец при дворце» и т.д. И даже когда рядом с именем никакого текста, поясняющего иные его ипостаси, нет – просто Савва Лукич, – эти ипостаси обнаруживаются по ходу действия: закон обязателен для всех.

Первый и самый важный план образа Геннадия Панфиловича связан с его директорским положением в театре. Он здесь полновластный хозяин, единолично решающий все вопросы от мелких до крупных: он должен сказать, из задника какого спектакля вырезать кусок, чтобы залатать им задник другого, он по своему усмотрению раздаёт роли. Но от того ли, что его жена – актриса, и он вынужден считаться с её капризами, или по давней привычке, но он действует на работе, как у себя дома, руководствуется личными соображениями. Тема государственной службы как собственной вотчины подкрепляется реминисценциями из «Горя от ума», проходящими через всю пьесу. Первый её диалог проходит под аккомпанемент репетируемого рядом бала и жалобами помрежа на то, что «жабами», которые он выдал кадристам на «Горе от ума», они вместо тряпок грим стирают.

Кроме того, он выступает и как актёр, исполнитель целого ряда ролей. Кульминационный момент булгаковской пьесы усилен соединением смыслов нескольких произведений: начинающего, никому не известного автора, Дымогацкого, Жюль Верна и Грибоедова. Возмущённый суетой, мешающей репетиции «аллегории» Дымогацкого, Геннадий Панфилович в костюме лорда Гленарвана, не выходя из роли, вопрошает ещё и как директор театра: «Какая ещё пакость в моём театре

приключилась?»), а узнав о появлении долгожданного Саввы Лукича, от волнения заговорил стихами «Горя от ума»: «Принять, позвать, просить, сказать, что очень рад». Почти дословно воспроизведенная реакция Фамусова на приход Скалозуба подчеркивает близость типа московского барина театральному вельможе: для обоих служба и семья существуют нераздельно, оба строят свои планы в расчёте на человека тупого, но в чинах. Аналогии с пьесой Грибоедова окажутся особенно важны в финале, когда Дымогацкий заговорит как Чацкий, оправдывая смысловое соответствие своей фамилии (дым, чад) [8, с. 9].

Но если Фамусов у Грибоедова показан только в одном положении – хозяина дома, озабоченного выгодой и чинами, то Геннадий Панфилович представлен и с другой стороны: он зависим от всесильного чиновника, он загнан в угол, театру грозит закрытие. Он вынужден, думая о сохранении театра, не считаясь с самолюбием и кошельком, выкручиваться, угождать, угощать, идти на любые компромиссы. Лорд Гленарван, которого играет в пьесе Дымогацкого Геннадий Панфилович, узнав об измене жены, застрелился: кодекс чести английского офицера для него превыше всего. Геннадию Панфиловичу, взявшему на себя заботы о театре-семье – это уже другой, выходящий за пределы фамусовского, аспект образа – чувство унижения не знакомо, оно в его положении слишком большая роскошь. Как бы помня восхищение Фамусова вельможей екатерининских времен, Геннадий Панфилович в лепешку расшибется, выполнит любое требование, намек на требование Саввы Лукича. Поведение Геннадия Панфиловича как директора театра в условиях российской действительности середины двадцатых годов XX в. – главное и определяющее в составе его образа. Но прихотливая игра возникающих то по аналогии, то по контрасту мотивов Фамусова и лорда Гленарвана дополняет, договаривает основное содержание, создает особый его объём.

В самом широком диапазоне обертонов создается образ Дымогацкого. В афише он обозначен своим именем, отчеством – Василий Артурыч Дымогацкий, псевдонимом – Жюль Верн, а также именем героя собственной пьесы, которого ему придется играть, – «Кири-Куки, проходимец при дворе». На Дымогацкого больше всего обрушивались критики пьесы М. Булгакова, видя в нем воплощение приспособленчества и халтуры в искусстве.

Не отвергая этого пласта содержания в образе героя, стоит обратить внимание на другие, замеченные менее, на те, что привели к трагическому диссонансу в финале фарсово-комедийного спектакля Таирова. «Разворачивая спектакль как пародию, он (Таиров. – В.Г.) в последнем акте внезапно акцентировал «трагедию автора» запрещённой пьесы, – замечал в своей печально известной рецензии Бачелис. – Линия спектакля ломалась с места в карьер, к страстным трагическим тонам... Злые языки утверждают, что автора-репортера М. Булгаков наделил автобиографическими чертами» [4, с. 108]. Эти черты у Бачелиса не вызывали никакого сочувствия, для нас сегодня они если не оправдывают, то со многим примиряют в Дымогацком.

Образ Дымогацкого как современного писателя соединил в себе две биографические линии. Одна, важная для действия пьесы в целом, явно указывает на В. Маяковского. Сложности первой постановки «Мистерии-буфф» не закончились репетиционным периодом – мытарства в поисках помещения, саботаж актёров – всё это довершилось необходимостью самому автору незадолго до генерального прогона войти в спектакль в ответственной роли Человека просто, а на премьере из-за неявки актёров сыграть ещё и Мафусаила и кого-то из чертей. Кое-что из этого «набора» выпадает Дымогацкому. Когда выясняется, что нет актёра на роль Кири-Куки, вчерашний репортер, спасая своё детище, свою первую пьесу, выходит на сцену. В. Маяковский блестяще сыграл явление Человека просто. И Дымогацкий не подвел театр.

Дымогацкий очень молод, он ещё не совсем вышел из того возраста, когда увлекаются Жюлем Верном. Юный автор увлечен им настолько, что сделал его имя своим псевдонимом. М. Булгаков не раз комически обыгрывает наличие двух фамилий, несоразмерность масштабов стоящих за ними личностей, но смех его, думается, сочувственно добр, и если в нем есть доля иронии, то она предстаёт скорее как самоирония. М. Булгаков был так же молод, беден и болен, как его герой, когда в 1920 г. во Владикавказе «писал наспех» свои первые пьесы «Самооборона», «Братья Турбины», «Парижские коммунары», «Глиняные женихи», «Сыновья муллы». «Есть основания полагать, – считает А. Смелянский, – что пьеса из жизни ингушей, борющихся против муллы Хосбата, скроенная из штампов революционной пьесы, была одним

из источников памфлета «Багровый остров». Пьеса о «красных туземцах» и «белых арапах» питалась – помимо всего прочего – и опытом собственной «туземной» пьесы, сотворенной за семь дней» [2, с. 33].

Работа над одной из пьес владикавказской поры в «Записках на манжетах» получает уничтожающую самооценку: «Через семь дней трехактовая пьеса была готова. Когда я перечитал её у себя в нетопленной комнате, ночью, я не стыжусь признаться, заплакал! В смысле бездарности это было нечто особенное, потрясающее. Что-то тупое и наглое глядело из каждой строчки... Не верил глазам! На что же я надеюсь, безумный, если я так пишу?! С зеленых сырых стен и из черных страшных окон на меня глядел стыд. Я начал драть рукопись. Но остановился, потому что с необычайной, чудесной ясностью сообразил, что правы говорившие: написанное нельзя уничтожить! Порвать, сжечь... от людей скрыть. Но от самого себя – никогда! Кончено! Неизгладимо. Эту изумительную штуку я сочинил. Кончено!..» [12, с. 488]. Эти мысли доверены герою «Записок на манжетах» в 1922 г., а осенью 1920 г. М. Булгаков ещё писал брату в связи с постановкой «Братьев Турбиных»: «Ах, Костя, ты не можешь представить, как бы я хотел, чтобы ты был здесь, когда «Турбины» шли первый раз. Ты не можешь себе представить, какая печаль была в душе у меня, что пьеса идёт в дыре захолустной, что я запоздал на 4 года с тем, что я давно должен был начать делать – писать. В театре орали «Автора» и хлопали, хлопали... Когда меня вызывали после второго акта, я выходил со смутным чувством... И думал: а ведь мечта моя исполнилась... но как уродливо: вместо московской сцены провинциальная, вместо драмы об Алеше Турбине, которую я лелеял, наспех сделанная, незрелая вещь» [2, с. 31].

За пьесы начала двадцатых годов М. Булгаков стыдился, он сжег все имеющиеся экземпляры в 1923 г., но опыт работы над ними, ощущения в связи с ними, несомненно, питали образ Дымогацкого, определяли противоречивость авторского отношения к нему, своеобразную амбивалентность читательского и зрительского его восприятия.

Итак, Дымогацкий в начале пьесы нищ, юн, не искушён в жизни и обаятелен. Ещё не появившегося на сцене, директор театра несёт его на все корки, а заодно и себя: «Но вы скажите, чем он меня опоил? Как я мог ему довериться?» В возмущённом

монологе Геннадия Панфиловича по отношению к Дымогацкому употреблено слово «проходимец», которое в афише стоит рядом с именем Кири-Куки. «Проходимец при дворе» звучит жёстко и однозначно. Слово «проходимец» по отношению к Дымогацкому в речи Геннадия Панфиловича окружено таким множеством вводных, уточняющих определений, что смысл его может быть поставлен под сомнение: «Но если, дорогие мои, вы желаете знать, кто у нас в области театра главный проходимец и бандит, я вам сообщу: это Васька Дымогацкий, который пишет в разных журналчиках под псевдонимом Жюль Верн» [12, с. 298]. «Главный проходимец и бандит в области театра» – смыслы рядом поставленных, уточняющих слов в этом определении ставят под сомнение, опровергают друг друга. Это становится особенно ясно, когда «бандит» появляется «с грудой тетрадок в руках». Он ещё ничего не знает о существовании всемогущего Саввы Лукича и горячо отстаивает всё, что по соображениям экономии и идеологии Геннадий Панфилович в его пьесе готов заменить, изъять. В конечном счёте он пытается закрыть собой ту брешь, которая образовалась в театре в отсутствие первого актёра, любимца публики, предлагает доверить главную роль пьесы – Кири-Куки ему. «Что вы? – оторопел Геннадий Панфилович. – Помилуйте! Заменять Морромехова. (Пауза.) Да вы играли когда-нибудь?»

Дымогацкий. Я на даче играл.

Геннадий Панфилович. На даче? (Пауза) Хорошо, рискнем [12, с. 304].

К игре Дымогацкого никто претензий не предъявил, во всяком случае, кто больше вызвал интерес Лидии Ивановны – жены директора театра, первой актрисы, «гранд-кокет», леди Гленарван – молодой драматург, партнер-актёр или сыгранный им герой, сказать трудно.

В поверженном деспотизмом «бессудной власти» (Бабичева), уничтоженном запрещением пьесы Дымогацком пробуждается и всё более нарастает чувство собственного достоинства, возмущение «службой лицам». От монолога к монологу («Чердак? Так, стало быть, опять чердак?» и «А судьи кто?») всё ощутимее становится тема Чацкого («Милльон терзаний...») и дословно почти

повторенный «А судьбы кто?»). Напуганный силой протеста Геннадий Панфилович объясняет Савве Лукичу причину несдержанности: «На польском фронте контужен в голову», явно перефразируя слова о Чацком, – «в горах был ранен в лоб». Прямое введение грибоедовского текста и аналогии с ним позволяют ощутить, что Чацкий и Дымогацкий выступают против одного – они обрушиваются на представителей власти, политических консерваторов, берущих на себя роль верховных судей в оценке всех явлений жизни. Подчеркнутое сближение с Грибоедовым позволяло М. Булгакову показать на материале современной советской действительности, что тирания нуждается в рабстве, в рабской психологии, что она опирается на страх, внутреннюю несвободу; писатель прямо говорил о том, что добровольное подчинение – питательная среда новой «бессудной власти». И единственный герой, который – хоть на момент – перестал испытывать страх, отказался подчиниться – это Дымогацкий.

В связи с этим можно говорить о том, что образ Дымогацкого лишен той однозначности, на которой настаивали критики двадцатых, и не только двадцатых, годов. В нем одновременно присутствуют, сосуществуют и начинающий драматург, свято верящий в значимость того, что пишет, и конъюнктурщик-драмодел; он разворачивается то чертами проходимца Кири-Куки, то вызывает аналогии с Чацким, в нем обнаруживаются биографические черты самого М. Булгакова, и одновременно его антипода по литературной борьбе – В. Маяковского. Смысл образа Дымогацкого как персонажа пьесы серьезно обогащается, расширяется благодаря включению в него культурно-исторических реминисценций, знаков, свидетельствующих об общности судьбы героя с биографиями реально живущих писателей (М. Булгакова, В. Маяковского). От начала к концу пьесы и далее (в реальной судьбе М. Булгакова) в этом образе намечается перспектива жизненного пути истинного художника во всем драматическом и трагическом его объёме.

В такой же, хотя, может быть, и менее сложной системе взаимодействия разных планов, представлены и другие герои. И только одна фигура кажется, на первый взгляд, выпадающей из этой системы – Савва Лукич. Имя этого героя в афише обозначено последним, за ним следует только пародийное, имеющее в виду

агитационную драматургию революционных представлений перечисление участников массовых сцен: «арапова гвардия (отрицательная, но к концу пьесы раскаялась), красные туземцы и туземки (положительные и несметные полчища)» и т.д. Но по закону симметрии, по закону игрового пространства, – а герои М. Булгакова реализуются в ряду бесконечных подмен, подстановок, – последний часто оказывается первым. Ему немного дано возможностей для проявления личности, он кажется однолинейным, однокрасочным, однофункциональным. Хотя возникает же перед самым его появлением в словах Геннадия Панфиловича тень полковника Скалозуба, расширяющая содержание образа.

К явлению Саввы Лукича драматург готовит зрителя и читателя заранее и с особой тщательностью. Острота положения театра, судьба начинающего автора зависят от Саввы Лукича: он может запретить и разрешить пьесу, тем самым закрыть театр или продлить его существование. Савва Лукич заведомо не успеет её даже прочесть, так как завтра уезжает в Крым. Тем не менее его усиленно заывают в театр, к его приходу с невероятной быстротой готовят генеральную репетицию, ставят самовар, специально заказывают бутерброды с кетовой икрой. Каждый момент внутренней жизни театра – общественной, творческой – проверяется возможной оценкой Саввы Лукича. Слова и действия директора театра контролируются изнутри рефреном проходящим вопросом: «что скажет...» – нет, не княгиня Марья Алексеевна – Савва Лукич?!

В пьесе В. Маяковского «Баня» образу Саввы Лукича соответствует фигура Победоносикова. И знакомство с ним начинается аналогичным образом: о нем сначала много говорят, от него зависит продолжение работы по созданию машины времени. Но потом В. Маяковский даёт большую сцену, где Победоносиков предстаёт в действии, пытается диктовать машинистке «одну общую руководящую статью», позирует Бельведонскому и обнаруживает истинную свою – отрицательную – суть: отсутствие личностного развития, созидательного смысла в деятельности.

У М. Булгакова место такой сцены занимает репетиция пьесы Дымогацкого. История Багрового острова и первые сцены с участием самого Победоносикова в «Бане» выполняют одну функцию в действии соответствующих пьес: характеризуют

представителей высшей власти, только у В. Маяковского – непосредственно, а у М. Булгакова – опосредованно.

Савва Лукич появляется в пьесе М. Булгакова только в конце третьего акта. Этому предшествует, казалось бы, не имеющая к нему отношения история классовой борьбы на экзотическом острове, смена там разного типа правителей. Дымогацкий считает свою пьесу «фантастической», называет её «аллегорией», идя по пути, проложенному В. Маяковским в «Мистерии-буфф». В том и другом случае революция обрушивается на землю, как стихия – потоп, извержение вулкана. Правда, у В. Маяковского потоп – своеобразное начало, первотолчок всей современной истории, а у Булгакова-Дымогацкого – кульминация; недовольство «красных туземцев» «белыми арапами», подготовка восстания приводят к метафорическому событию, в котором силы природные концентрируют энергию сил социальных, выполняют функции последних: «хлынула лава и затопила царский вигвам». В той и другой пьесе изображена пародия демократических выборов – одуроченный народ послушно отдаёт власть проходимцу. Но затем в истории острова возникают моменты, которые отдалённо напоминают второй вариант пьесы В. Маяковского: М. Булгаков показывает в пьесе Дымогацкого; бегство армии белых арапов в Европу, сбор сил среди тех, кто имеет свои интересы на острове, вооруженная экспедиция с целью посадить на трон послушно выплачивающего долги правителя. Пародийный вариант гражданской войны в «Багровом острове» предшествовал изображению трагического исхода дворянской интеллигенции в «Беге».

Пьеса Дымогацкого заканчивается ликованием народа. Громче всех звучат голоса Кай-Кума и Фарра-тете, давних борцов за освобождение туземцев. Но Дымогацкий, а через него и М. Булгаков не акцентируют момента прихода их к власти; это ощущается только из контекста, обличающе-жестких, пристрастных вопросов этих героев ко всем прибывающим на остров. Завершение борьбы краснокожих туземцев (нелишне вспомнить, что «Мистерия-буфф» начиналась появлением эскимосов), этих своеобразных «нечистых», со всеми, кто посягал на власть над ними, утверждение в качестве представителей власти вышедших из их же среды Кая и Фарры соотносится с совершенно определённым моментом истории России и личной биографии

Саввы Лукича. Обличающий монолог Дымогацкого указывает, что критерии жестких политических оценок Саввы Лукича («контрреволюционная пьеса») рождены гражданской войной, – это оценки «времен колчаковских и покоренья Крыма». Потом сам Савва Лукич, размякнув от угощения, готовности театра исполнять даже невысказанные его замечания, простив Дымогацкого, говорит: «Увлекающийся молодой человек. Я и сам когда-то был таков. Это было во времена военного коммунизма... Что теперь!» [13, с. 347].

Как Кай и Фарра жестко задавали вопросы всем перешедшим на сторону красных туземцев военачальникам белых арапов, так, пользуясь революционным правосознанием, Савва Лукич решает судьбу автора, пьесы, театра. У этих героев не только общее революционное прошлое, общие позиции, но и одинаковые функции в обществе: они судят и определяют, что этому обществу и отдельным его представителям разрешить, что запретить.

Две истории, до известной степени самостоятельные, можно выделить в пьесе М. Булгакова. Одна – условно-фантастическая, трагедизирующая события революционной действительности, придумана Дымогацким. Другая – история театра, реально складывающаяся в условиях советской государственности. С одной стороны, М. Булгаков как бы затушевывает политическое содержание своей пьесы – историю острова, он включает в неё как эпизод профессиональной деятельности театра – репетицию, обычное дело. С другой стороны, выводя всё связанное с театром за пределы главного содержания – в пролог и эпилог, – он ставит в центр пьесы политические события на вымышленном острове, проблему власти. Таким образом, он указывает на истинное место этих историй по отношению друг к другу: сначала в реальном движении времени происходят события, представленные наивной историей Дымогацкого, потом уже в зависимости от них складываются определённым образом обстоятельства существования театра. М. Булгаков специально отвлекал читателя и зрителя игрой в давно забытые пролог и эпилог, чтобы тем вернее втянуть в отгадывание его загадки, заставить размышлять, где связь, где причина, где следствие.

В игровом пространстве пьесы границы разных сюжетов оказываются подвижны, легко проницаемы, и действующие лица мгновенно – словом, цитатой, деталью – обнаруживают свою

причастность к разным историческим эпохам. Из-под одной маски на миг показывается другая, вызывая комический эффект. И только один герой, «прошивая» собой физически обе истории, везде остается неизменным – это Савва Лукич. Он появляется в пространстве театрального производства во время репетиции пьесы Дымогацкого и, разрушая границы между условным сюжетом и реально-театральным бытом, поднимается на сцену к героям аллегорического действия в момент отправки корабля с английскими матросами для подавления взбунтовавшихся туземцев. В костюме советского ответработника он вместе с лордом Гленарваном приветствует – как своих – белых арапов и завоевателей с яхты «Дункан».

Лорд. Здравствуйте, арапы.

Арапы (*оглушительно*). Здравия желаем, ваше сиятельство!

Савва. Очень хорошо. Еще раз можно попросить? Здравствуйте, арапы!

Арапы. Здравствуйте, Савва Лукич!! [13, с. 334].

Савва, по ремарке М. Булгакова, первым сходит с корабля, располагается на троне, «он царит над островом» [13, с. 338].

При всей разнице аргументов функции совпали: трон как знак неограниченной власти характеризует одинаковую социальную природу «царя» Сизи-Бузи и Саввы Лукича. Последний держит в положении безгласных туземцев театр, беспелляционно решает судьбу художника, более того, он покушается на историю, требуя завершить её мировой революцией. Он угрожает самой жизни, её естественному ходу. Перспектива действия закрывается его властным «аминь».

Травестия ставшего традицией середины двадцатых годов серьёзного изображения революции («Рычи, Китай!», «Шторм», «Любовь Яровая» и т.д.), веселая карнавальная игра в неё с переодеваниями в опусе Дымогацкого постепенно отступают. Развитие действия булгаковской пьесы с ожиданием прихода Саввы Лукича и его появлением приобретает, как отметила Бабичева, напряженно-угрожающую окраску, буффонада подчиняется жесткой реальности.

Современная ситуация, сколько бы она ни была конкретна и драматична, в художественном мире М. Булгакова оказывается не оригинальна. Она восходит к примитивно-архаической модели общества, которая в разных временах и пространствах изоморфно повторяется в своей сути. Содержание пьесы М. Булгакова «Багровый остров» реализуется в эпически широком пространстве мировой культуры, оно обнаруживает способность то сворачиваться в наивную аллегорию, то расходиться мотивами из У. Шекспира [14], Грибоедова, современников М. Булгакова.

При всей разнице конечных выводов «Мистерии-буфф» и «Багрового острова» их авторов объединяло размышление об устройстве мира и его перспективах в целом, проверка основных тенденций современной истории в обстоятельствах условно-метафорического сюжета. М. Булгаков в этом случае отказывался от привычного для себя изображения однородной по своему положению среды («Дни Турбиных», позже «Бег»), он показывал взаимодействие разных социальных сил, историй, мотивов. Он, испытывающий притяжение классической для русского театра традиции Островского, Чехова, обратился на этот раз к принципам и приёмам русского балагана, к игровой природе народного искусства, сознательно и последовательно развиваемым в драматургии В. Маяковского.

Вступая «Багровым островом» в своеобразный диалог с «Мистерией-буфф», желая или не желая того, М. Булгаков развивал и обогащал возможности эпической драмы как системы, передавал её творческий потенциал будущему, в том числе и самому В. Маяковскому в «Бане» [15]. Фактического материала, свидетельствующего о знакомстве Шварца с «Багровым островом» нет, но его сказки для взрослых, особенно «Голый король» и «Дракон», обнаруживают поразительную близость стилистике самой политически острой пьесы М. Булгакова. «Рукописи не горят», и «Багровый остров», дольше всех произведений писателя подвергавшийся запрету, воспринимается сегодня как явление естественного и закономерного развития жанра эпической драмы.

Опыт работы над этой пьесой имел большое значение и для эволюции самого художника, для его творчества тридцатых годов, для романа «Мастер и Маргарита» прежде всего. Удивительная смысловая емкость последнего творения М. Булгакова определяется во многом отказом от традиционного для романа

линейно-монологического повествования, созданием полифонической, мотивной структуры сюжетного развертывания [16], сосуществованием относительно самостоятельных сюжетов героев, бесконечной игрой, взаимоотражением, замещением, договариванием их значимых деталей.



Сказки для взрослых Е. Шварца («Голый король», «Тень», «Дракон»)

В русле драматургических исканий В. Маяковского и М. Булгакова в «Багровом острове» созданы Е. Шварцем лучшие его пьесы «Голый король» (1933), «Тень» (1939), «Дракон» (1943). Они составляют по сути своеобразную трилогию – художественное исследование социально-психологического состояния общества труднейшего десятилетия отечественной и европейской истории.

К моменту работы над «Голым королем» Шварц был автором нескольких идущих на сцене детских пьес («Ундервуд», «Остров 5-К», «Пустяки») и двух немногим известных пьес для взрослых. Действие последних в духе времени, в духе драматургии на производственную тему – это подчеркнуто названиями – разворачивается в стенах советских учреждений. Но в «Телефонной трубке» [1] оно почти не выходит за пределы видимого жизнеподобия, а в «Приключениях Гогенштауфена» [2] явно уходит в сказку: в уборщице КоФЕЙкиной обнаруживается добрая ФЕЯ, а в управляющей делами УПЫРевой – настоящий вурдалак [3]. Шварца изначально интересовали люди с полярно противоположным отношением к жизни и к работе: с одной стороны, он видел душевную открытость, увлечённость делом, настоящее творчество, любовь, с другой – интересы карьеры, агрессию, фальсификацию жизни. Ему важно было показать эти качества и в абсолютном выражении. Он неизбежно шёл к сказке.

За несколько месяцев до смерти, 1 июня 1957 г., Е. Шварц размышлял над тем, что и как им сделано: «Когда-то в 20-х годах Маршак сказал, что я импровизатор... Думается, что это справедливо. «Ундервуд» написан в две недели. «Клад» – в три дня. «Красная шапочка» – в две недели. «Снежная королева» – в две недели. «Принцесса и свинопас» – в неделю. В дальнейшем я стал писать как будто медленнее, на самом же деле беловых вариантов у меня не было. И «Тень» и «Дракон» так и печатались на машинке с черновиков, к ужасу машинистки... я не переписывал. Начиная переписывать, я, к своему удивлению, делал новый вариант» [4, с. 683].

Принцип фольклорной сказки, бесконечно варьирующей одни и те же мотивы, ситуации, героев, «органически» соответствовал природе шварцевского творчества. Не случайно одна из лучших работ о нем, статья В. Соловьева, так и называется «Превращение сказки» (единственное, что хотелось бы от автора, – уточнения природы шварцевской пародийности). «В пьесе Шварца, – пишет В. Соловьев в начале статьи, – происходит определённый сдвиг традиции и жанра, своеобразное превращение сказки... Один план не заменяет другой, они словно бы совмещены, и сквозь пародию проглядывает старый оригинал» [5, с. 47].

К созданию первой «чистой», несомненной сказки «Голый король», так же как потом «Тени», «Дракона», самое непосредственное отношение имел Н.П. Акимов. Драматург и первый постановщик лучших его пьес познакомились, по свидетельству последнего, в 1931 г. на авторском чтении в Москве пьесы «Приключения Гогенштауфена». И когда через 2 года – то есть в 1933 г. – режиссёр начал организовывать экспериментальную студию (по его планам она должна была вырасти в синтетический театр, сочетающий искусство драматического актёра с музыкой, балетом и цирком), он обратился в поисках репертуара к трем драматургам: У. Шекспиру, Э. Лабишу и Е. Шварцу. Единственный из них здравствующий Е. Шварц «предложил сделать вольное изложение сказок Андерсена, соединив «Принцессу и свинопаса» с «Голым королем». И очень скоро написал то очаровательное произведение, которое стало известно зрителям почти через тридцать лет на сцене театра «Современник». Я же тогда, – вспоминает Акимов, – довел работу почти до половины, но она была запрещена Главреперткомом по причинам несформулированным» [6, с. 177]. Воспоминания Акимова чрезвычайно важны для нас двумя моментами.

Важны, во-первых, уточнением времени создания пьесы: это, по авторитетному свидетельству человека, непосредственно причастного к её появлению, 1933 г. (напомним, написана пьеса была «в неделю»). Это год завершения первой пятилетки, поданной сталинской пропагандой как праздник перевыполнения планов по всем основным показателям, год подготовки Первого съезда писателей, проходившего в условиях единения и творческих дискуссий после долгих лет насаждавшихся рапповским руководством подозрений и политических обвинений.

Он по своей атмосфере отличался от 1934 г., которым во всех сборниках пьес драматурга датируется пьеса «Голый король». 1934 г., видимо – переломный. Контрасты его конца и начала видны невооруженным глазом: последние дни января ещё расцветали на документальных кинолентах улыбками съезда Победителей, а декабрь обрушился на всех убийством С. Кирова, заполнил газеты и журналы требованием смертного приговора врагам народа и потом бесконечными списками расстрелянных «участников заговора». В Германии, от которой жизнь Европы зависело не меньше, чем от Советской России, 1933 г. был отмечен угрожающим событием – на должность рейхсканцлера пришёл фюрер национал-социалистической партии, но ещё оставалась надежда на ограничение его власти. В 1934 г. она рухнула – Гитлер объединил пост рейхсканцлера с постом президента и начал расправляться с соперниками и свидетелями не лучших эпизодов своей борьбы за власть. Параллельность процессов более чем очевидна сегодня. «Голый король» создавался в 1933 г. – году ещё неизжитых надежд, веры в то, что все трудности могут быть решены и будут решены. Именно это настроение окрашивает развитие действия, безоговорочно оптимистическую развязку первой вполне удавшейся сказочной пьесы Е. Шварца для взрослых.

Во-вторых, воспоминания Акимова позволяют понять, что условия, предъявляемые режиссёром к драматургу, – это прежде всего условия синтетического театра, они предполагали не просто употребить в дело блистательный дар остроумной импровизации, неистощимую фантазию Шварца, но дать им полную свободу. Он выполнил условия и не только их: пьеса стала обобщением размышлений писателя о насущных социальных проблемах, о современной истории. Первое – импровизацию, фантазию – увидели все, кто писал о пьесе, во втором – серьёзном содержании ей решительно отказали.

«В «Голом короле», – утверждает работавший в Театре Комедии заведующим литературной частью, больше всех написавший о драматурге критик С. Цимбал, – Е. Шварц остроумно и весело высмеивал чисто внешние нелепости, которые порождал фашизм, но, строго говоря, ещё не касался самой сущности этого явления» [7, с. 161–162]. Ему вторит В. Смирнова, считающая, «что «Голый король» – эксперимент не вполне удачный, т.е. несмотря на множество остроумных находок, местами острый сатирический

текст, задор и всяческие неожиданности буффонады, пьеса не была цельной, ведущая её идея была неясна, и «белые нитки», которыми спиты эти три андерсеновских сюжета, уж очень явно видны» [8, с. 277].

С. Цимбалу сегодня можно было бы возразить: в «Голом короле» речь идёт не только о фашизме, но о каких-то именно существенных сторонах нашей отечественной, государственной жизни, иначе пьесу, может быть, и не запретили бы; В. Смирновой – сказать, что драматургу и нужно было, чтобы «белые нитки» были видны, в его задачу входило создание ощущения принципиальной неслиянности разных сюжетных образований, посвящённых выявлению жизненных принципов, способов существования разных героев.

С целью концентрации, отстранения и обобщения современного, остро актуального материала Е. Шварц в «Голом короле», подобно автору «Мистерии-буфф», использует всем известный сюжет, но не один, а два, сделав соответствующие композиционные образования (как В. Маяковский, две группы героев в «Бане») относительно самостоятельными, равноправными, развивающимися из своих собственных возможностей. При этом Е. Шварц создаёт свою пьесу как глубоко оригинальное эстетическое целое, с собственной логикой развития действия, новыми характерами, мотивировками поступков. Ему было важно, чтобы за героями его пьесы читатель узнавал и персонажей историй Андерсена, народной сказки.

Он сразу вводит «чужой сюжет» рядом узнаваемых деталей, группировкой персонажей, цитатой, которые по-своему переосмыслены в событийном ряду его пьесы. И «чужой сюжет», «вызванный» из глубин памяти, продолжает существовать в воспринимающем сознании параллельно как некогда созданная целостность. Благодаря этому в сознании читателя и зрителя возникает уже знакомое нам по «Мистерии-буфф» и «Багровому острову» подвижное соотношение между разными «сюжетами»; у Е. Шварца – «чужим сюжетом» и его современной авторской трансформацией. Герои оказываются в поле притяжения обоих сюжетных построений и соответствующих им временных рядов. Вопрос в том, какой из этих временных рядов для героев близок по существу. В воспринимающем сознании идёт сравнение, проверка: насколько персонажи, занятые в реальном событийном ряду пьесы,

соответствуют современности по существу своих характеров и позиций.

Каркасом событийного ряда «Голого короля» является характерное для народной сказки преодоление героем преград в борьбе за суженую: свинопас влюблен в принцессу, хочет жениться на ней и добивается своего. Логика событий народной сказки сообщает всему происходящему в пьесе характер эпической вневременности. Сказка – это «проекция утопического будущего в неопределённое прошлое» [9, с. 138]. Но эпическое безразличие к конкретному времени определяет только событийную схему пьесы в целом, на каждом же отдельном участке её драматург, напротив, стремится уточнить время героев, их принадлежность к определённой исторической эпохе.

Связанный в целом с эпически вневременной целью – борьбой за суженую – образ свинопаса в первой картине прикрепляется к современности уже в силу того, что сказочный герой показан в ситуациях для него необычных: он не преодолевает внешних, пространственных препятствий – он добивается взаимности от принцессы. Не эпический случай, происшедшее когда-то («жили-были» в сказке), а драматически-комические перипетии самого процесса показывает автор: знакомство принцессы со свинопасом, зарождение и развитие их чувства – процесса, психологически достоверного, протекающего с массой забавных подробностей. Уж очень велика разница в происхождении и воспитании героев, да и наивность, привычка юной принцессы поступать наперекор воспитывающим её придворным дамам и отцу в конечном счёте заставляют её высказать свои симпатии гораздо быстрее и откровеннее. Изображение сказочных героев в несвойственном им непрерывном течении настоящего времени удаётся драматургу во многом благодаря именно образу принцессы: развитие чувства, которое позволяет фиксировать течение изменяющегося времени, связано с ней. Это делает понятным, почему название одной из трёх используемых драматургом андерсеновских сказок «Свинопас» трансформировалось в сознании драматурга в «Принцессу и свинопаса» и в таком виде предстало как первоначальное название пьесы в целом.

Приближение образа свинопаса и других действующих в первой картине лиц ко времени читателя и зрителя создается также за счёт преодоления ими ещё одного барьера: поставленные

в ситуации андерсеновского «Свинопаса» и его временного ряда, соотносящиеся с давней исторической эпохой, в нем воплотившейся, герои Шварца – принцесса и свинопас прежде всего – не «укладываются» в них.

Принцесса приходит на лужок не к переодетому принцу, а к настоящему свинопасу, влюбляется в него, слушает сделанный им котелок и в благодарность решает поцеловать его не три раза, как он просит, а по-королевски щедро – восемьдесят. И в придворных дамах свинопас вызывает не брезгливое отвращение, как в сказке Андерсена, а готовность самим расплатиться за игру котелка («Первая придворная дама. Если уж вам так хочется потанцевать, пусть он меня поцелует хоть сто раз») [10, с. 100]. Все эти изменения говорят об иной, нежели в известной сказке, социально-исторической психологии персонажей. Действующие в первой картине лица явно выламываются из давней андерсеновской истории, она тесна им, как одежда, из которой они выросли.

Возникшая в конце картины преграда – решение отца принцессы выдать её замуж за соседнего короля – сообщает действию дополнительный, но уже эпический импульс. Далее герой пытается предопределить ход самих событий: похитить принцессу на пути к жениху, расстроить их свадьбу. Добившись ответного чувства, он успокоился, пришёл в себя, снова стал тем сказочным добрым молодцем – уверенным в себе, ловким, находчивым малым, каким был до встречи с принцессой. Он уверен в победе, и она ему как герою сказки гарантирована.

Со второго действия родовое драматическое начало в его сатирическом варианте сосредоточено в изображении «соседнего государства», политическая система и традиции которого представляют собой сказочную трансформацию знакомых читателю и зрителю социальных явлений, и не только зарубежных. Е. Шварц писал отнюдь не памфлет на фашистскую Германию, как считают некоторые критики [11], он решал более общие задачи: высмеивал само стремление к непомерному возвышению – будь то государство, «высшее в этом мире», или мудрый, «особенный» правитель, – чрезмерную заботу о чистоте рядов (национальных ли, социальных ли), жёстко бюрократизированную, милитаризированную государственную

организацию. Поэтому основные, наиболее важные для содержания пьесы сцены лишены точной пространственно-временной привязанности, национального колорита. Создан условно-метафорический образ современного общественного устройства.

Во втором акте значительно увеличивается плотность населения. Семи действующих лиц первой картины драматургу уже недостаточно. В сцене в приёмной короля участвуют пятнадцать индивидуально выделенных персонажей и ещё солдаты, фрейлины, придворные. Благодаря этому огромному «штату», писатель смог воспроизвести целостную политическую систему, выявить действие господствующей в ней политической доктрины на самых разных жизненных уровнях. Это свой, особый «сюжет» и особая история.

Здесь по сравнению с первым актом резко меняется характер развертывания действия, его структура. Действие уже не развивается стремительно, неожиданно, непрерывно, а едва теплится в медленной, никого лично не задевающей смене эпизодов, выполнении раз навсегда установленного ритуала пробуждения, одевания, завтрака короля, перемежаемых приёмом придворных. Появление переодетых ткачами свинопаса и его друга ничего почти не меняет. Сначала по восходящей, потом по нисходящей докладывается, что стучат в дверь, потом так же по нисходящей и восходящей с ткачами здороваются, узнают, что нужно, попутно рассказывают об истории и традициях королевства с полной убежденностью, что говорят о высшей государственной организации, о «самой современной в мире»: «Все другие никуда не годятся, а мы молодцы!» [10, с. 138].

Действие, происходящее во дворце, построено как проявление в настоящем реальном событийном ряду форм и обычаев прошлого. Даже чувства, эмоциональная сфера жизни человека здесь раз и навсегда унифицированы – их демонстрируют солдаты под команду сержанта: преданно вздыхают, от благоговения трепещут, от избытка чувств пляшут.

Показательна в этом плане работа шута: он дважды появляется на протяжении одной картины, чтобы рассказать королю совершенно однотипные истории «про одного купца». Второй приход шута в конце первой картины второго акта даёт ключ

к пониманию всех предыдущих сцен и диалогов: если в ситуации с анекдотом всё predetermined заранее – и содержание, и уточняющие («придирчивые») вопросы и реакция, – то всё, что связано с изображением короля-диктатора и его государственной системы, предстаёт в свете бесконечной повторяемости. Действие состоит в отсутствии действия, если понимать под действием процесс изменения, развития изначальной ситуации.

Всё происходящее неотвратимо приближает кульминацию – эпизод примерки королём нового наряда, высшую точку разоблачения системы «соседнего» королевства. Придворные и сам король уже не способны больше к самостоятельным, вытекающим из ситуации решениям. Никто не решается сказать «неприятную правду». Выход короля-жениха на площадь, полную народа, голым и неизбежно следующий за этим крах государства, развязка, становятся неизбежны. Принципиально важно, что кульминация существования «высшего в этом мире государства» – факт реального событийного ряда пьесы – по существу своему оказалась явлением прошлого: она практически повторила ситуацию, некогда уже происшедшую в сказке Андерсена «Новое платье короля».

Таким образом, отношение к историческому времени героев второго акта, как и первого, проверяется в контрольных условиях андерсеновской сказки. Художник как бы провоцирует героев, ставит их в известные ситуации, чтобы со всей очевидностью выявить их сущность, принадлежность к эпохе. Если свинопас и принцесса переросли общественные отношения, запечатлённые в сказке Андерсена «Свинопас», по-иному построили свои отношения – оказались способны создать собственный «сюжет», то двор короля, созданная им политическая система оказались не способны удержаться в рамках заявленного «сюжета» («наше государство – высшее в этом мире»), здесь всё (логика событий, поведение действующих лиц) оказалось идентично происшедшему в андерсеновском «Новом платье короля»: поставленные в известные ситуации – предложение сшить небывалый наряд, проверка работы ткачей, примерка платья – служащие короля и он сам ведут себя точно так же, как придворные у датского сказочника.

А ведь всё, что было до этого, мало напоминало известную сказку по пафосу и структуре изображения. Андерсена

интересовало развертывание событий, зависящих от самого короля, он был главной фигурой. «Сюжет» короля у Шварца начинается с обрисовки «низших служащих», потом появляются «силы» и «начальства» (Н. Салтыков-Щедрин), наконец сам король. В чередовании сцен, разговоров Генриха и Христиана с «низшими служащими», диалогов короля с министрами, шутом, учёным, поэтом выясняются мельчайшие подробности организации жизни в королевстве, существования в ней людей – каждый в страхе за себя, каждый сам по себе. При этом степень глубины, разнообразия человеческой личности определяется прежде всего местом в социальной структуре.

«Низшие служащие»: чистильщик сапог, повар, портной, солдаты, фрейлины полностью утрачивают свое человеческое «я». Им разрешается действовать только в соответствии с этикетом или повинуясь приказу: подавлены все возможности, вытравлены все проявления личности, дозволена лишь одна функция – бездумное и механическое исполнение служебных обязанностей, приказов. Отсутствие характера здесь обозначает «такой» характер.

Тех, кто занимает более высокое положение, отличает некоторая свобода в выборе линии поведения – мере рвения в выполнении своих служебных обязанностей. С наибольшей очевидностью это показано на образе первого министра: он выдержан в сатирическом ключе, но не исключает и драматического содержания. Его попытка сказать королю «неприятную правду» едва не стоила ему свободы. Он пытается честно высказать свое отношение к предложению ткачей сшить свадебный наряд из чудесной ткани («Я не верю в чудеса»), но, ощутив приближение гнева своего повелителя, тут же исправляется: «Я не верю в чудеса, говорит безумец в сердце своём, а мы только чудом и держимся» [10, с. 138–139]. После примерки королем «платья» он понимает, что угроза нависла над государством, но категоричность, решительность трижды повторенного в монологе: «Нельзя выходить! нет! нельзя!» сменяется признанием полного бессилия в трижды же повторенном «Нет! Не могу! Ничего не могу сказать... Отвык за тридцать лет службы» [10, с. 137]. Таким образом, Шварц не просто клеймит обезличенную массу приспособленцев, подхалимов, демагогов, он устанавливает их связь с политической

организацией тоталитарного государства, показывает, что она – их почва.

Атмосфера культа личности верховного правителя, его безграничной власти разлагающе, уничтожающе действуют на всех: подчиняющих и подчинённых. Это становится основанием отрицания современности, прогрессивности «государства – высшего в этом мире», правомерности его существования вообще. Оно оказалось разрушено в результате деятельности свинопаса и его друга, отнюдь не на это направленной: добиваясь освобождения принцессы, так же как рабочие в «Бане», завершения работы над машиной времени, – они получили побочный эффект, который оказался гораздо шире и масштабнее, чем тот, на который они рассчитывали. В движении истории, по мысли Шварца, из двух тенденций общественного развития – жестко формализованной диктаторской власти и жизни, естественно развивающейся на основе вечных общечеловеческих ценностей (любви, дружбы, творчества), – должна победить вторая. В том, что в финале написанной в 1933 г. пьесы сказочные добры молодцы – труженики, мастера, смекалистые люди – выставляют на посмешище короля и, народ окончательно и бесповоротно прогоняет его, проявилась совпадающая со сказочной ещё неизжитая вера революционных лет в то, что трудовые массы могут решить и решат все социальные проблемы. Развитие событий и в России, и в Европе показало, насколько всё сложнее. Понимание этого обусловило значительное усложнение структуры действия и характера финалов в пьесах «Тень» и «Дракон».

Вторая половина тридцатых годов рассеяла надежды на скорое изменение политической ситуации: по Европе расползлась коричнево-черная чума; то, что происходило у нас, после публикаций «Архипелага ГУЛАГ» А. Солженицына, «Крутого маршрута» Е. Гинзбург и т.д., трудно охарактеризовать даже приблизительно. На поверхности кипела «в буднях великих строек» жизнь, а в глубине всё затаилось, сжалось, напряглось: перемалывая все новые слои общества – группы, этажи, семьи, работала машина репрессий. После всего, что мы узнали, не кажется преувеличением использование характеристики немецкой действительности тех лет для определения нашей отечественной: нужно лишь скорректировать отдельные детали

да изменить названия. Вот как об эпохе Шварца в книге воспоминаний о нем пишет Н. Чуковский: «Пьесы Е. Шварца написаны в эти два страшных десятилетия, когда фашизм растаптывал достигнутое в предшествующую революционную эпоху. Сжигались книги, разрастались концентрационные лагеря, разбухали армии, полиция поглотила все функции государства. Ложь, подлость, лесть, низкопоклонство, клевета, наушничество, предательство, шпионство, безмерная, неслыханная жестокость становились в гитлеровском государстве основными законами жизни. Всё это плавало в лицемерии, как в сиропе, умы подлецов изощрялись в изобретении пышных словесных формул... чтобы как-нибудь принарядить всю эту кровь и грязь. Всему этому способствовало невежество и глупость. И трусость. И неверие в то, что доброта и правда могут когда-нибудь восторжествовать над жестокостью и неправдой. И Шварц каждой своей пьесой всему этому говорил: нет» [6, с. 37].

Для того чтобы показать этот мир в пьесе, писатель не нуждался в заграничных командировках: редел круг друзей и знакомых, на глазах заглушалось, изымалось из жизни самое талантливое, неординарное, поднимались, расцветали пышным цветом далеко не лучшие стороны души человеческой. Трудно сказать, потере чьей бдительности обязан был Е. Шварц, впечатляюще передавший эту атмосферу, выходом «Тени» к читателю и публике. Выходом, тем более неожиданным, что всё, связанное хоть в какой-то мере с анализом общественной жизни, практически не получало в искусстве тех лет права на существование: в советской литературе конца 30-х гг. преимущественное развитие получил жанр психологической драмы с индивидуальной, чаще всего женской, судьбой, неразделенной любовью в центре («Машенька» А. Афиногенова, «Таня» А. Арбузова).

«Тень» стала праздником театрального сезона 1940 г. Работа над пьесой воодушевила и сплотила Театр комедии. Н. Акимов пишет о том, что «Тень» стала для их театра таким же определяющим лицом театра спектаклем, как в свое время «Чайка» для МХАТа и «Принцесса Турандот» для театра им. Е. Вахтангова [6, с. 134]. Спектакль, вышедший в мае 1940 г., был с восторгом встречен зрителями и одобрительно критикой. «Актёры получили наслаждение, работая над пьесой, теперь

наслаждение получают зрители» [12, с. 3] – таково было впечатление И. Гринберга после премьеры в Театре комедии.

Многочисленные рецензенты московских и ленинградских периодических изданий отмечали «большое мастерство драматурга», «ненавязчивый и тонкий юмор», «нежную и светлую лирику» [13, с. 3], писали о пьесе, как о «талантливом, поэтическом и сердечном произведении», говорили о «свежести и своеобразии» [14, с. 3] драматургии Е. Шварца.

Но обсуждение «Тени» не сводилось к одному лишь одобрению. По признанию Д. Кальма, новое произведение Е. Шварца было «интересной, спорной и сложной пьесой» [15, с. 1], поэтому при определении главного и определяющего в ней критики уже не были столь единодушны. Н. Жданов [16, с. 98] особо выделял сатирическое начало в пьесе. М. Загорский понял её как сказку-памфлет. Близок к такому пониманию её жанра и С. Заманский: «В этой пьесе сказочное сочетается с памфлетом». С. Цимбал, характеризуя «Тень», писал через запятую «философская сказка», «сказка-памфлет» [17, с. 14]. Для И. Гринберга в пьесе важен был моральный конфликт, столкновение нравственных принципов [18, с. 5]. Я. Гринвальд был убеждён, что «сказка Шварца – философская сказка», он упрекал постановщика пьесы Акимова за то, что «фантастичность сюжета, невероятность приключений... привлекает его больше, чем те морально-этические проблемы, которые составляют содержание пьесы», и это «принижает её философский замысел» [19, с. 3].

Н. Акимов и в 1940-м и в 1960 гг. ставил «Тень» прежде всего как сатирический спектакль [6, с. 165] и при этом упускал что-то очень важное для нее. Это давало основание утверждать, что «взаимопонимание между Е. Шварцем и Н. Акимовым не было полным» [20, с. 161]. Об этом яснее и точнее всех написал В. Соловьев: «Акимов был редкостно талантливым человеком, верным и ближайшим другом Шварца, но до чего всё-таки различны их таланты по природе своей. Акимов был сатириком, памфлетистом, насмешником, а Шварц мудрецом, лириком, исследователем. Художественный альянс Акимова и Шварца по своим результатам – явление драматического порядка... и эстетический и человеческий антагонизм их мироощущений никогда, ни в одном спектакле Ленинградского Театра комедии преодолен не был» [5, с. 50].

Проблематика сказки Андерсена «Тень» соответствовала времени создания шварцевской «Тени» как нельзя более: опыт обращения к «чужому сюжету» был продолжен, но на принципиально новой основе. В «Тени» мы не найдем героя, сюжетная линия которого определяла бы всё происходящее в пьесе, не обнаружим даже и двух миров, как в «Голом короле», двух противоположных по своему общественному потенциалу групп, объединений героев.

В действии «Тени» наиболее значимой смысловой единицей становится отдельный образ, внутренние возможности каждой, относительно самостоятельно реализующейся личности. На это указывает способ использования «чужого сюжета»: почти каждый герой имеет как вариант судьбы свою собственную, не связанную с другими действующими лицами легенду, праисторию. Причем источники их разнообразны. Для характеристики действующих лиц «Тени» используются персонажи андерсеновских сказок (учёный, тень, девочка, наступившая на хлеб), образы фольклорных людоедов, царевны-лягушки, известное из истории Средних веков имя Цезаре Борджиа, ставшее символом безграничного честолюбия и вероломства. В функциях «чужих сюжетов» выступают и собственно шварцевские истории-притчи, которые кто-то рассказывает о героях. Примером тому может служить история о том, как министр финансов заработал двести процентов чистого дохода, продав яды своему отравителю, и др. Вводя такую историю-легенду, драматург подчеркивает относительность её связи с героем: «говорят», что Юлия Джулия и есть та самая девочка, которая наступила на хлеб; Пьетро подрабатывает оценщиком в ломбарде, где работает бывший людоед, является ли Пьетро людоедом, достоверно неизвестно; история с царевной-лягушкой имеет два варианта судьбы... В случаях с министрами, журналистами, Цезарем Борджиа, курортниками линия сценического поведения полностью совпадает с характеристикой, заданной предполагаемой историей-«сюжетом», действие не привносит ничего принципиально нового, значения потенциалов совпадают, и драматизм принимает форму комизма – образы их получают сатирическое освещение.

В содержании же какой-то части образов – Пьетро, Юлии Джулии, доктора, Аннунциаты – важен не приговор, оценка, сходство с прототипом, а тот процесс борьбы, который

происходит в душе при решении вопроса, кому помогать – бескорыстному, наивному, не знающему реального мира «близорукому» учёному, вступившему в борьбу с политической системой маленькой южной страны, или беспринципной и страшной тени, рвущейся к престолу и имеющей все шансы на победу. Драматург подчеркивает элементы внутреннего сопротивления бесчеловечным политическим обстоятельствам – сопротивления пока ещё не стойкого, порой окончательно не реализованного, но в большей (Аннунциата) или меньшей степени (Юлия Джулия) имеющего место. Процессы внутренней борьбы, борьбы в сознании жителей маленькой южной страны получают метафорически-знаковое, условно-обобщённое выражение в отношениях учёного с тенью.

Тень – воплощение всего того низменного, темного, что может быть поднято в определённых социальных условиях со дна души людей обычных, каких много. В учёном в чистом виде представлено то светлое, доброе, человеческое, разумное, что в разной мере, но всё-таки свойственно реально действующим в пьесе Аннунциате, доктору, Юлии Джулии, даже Пьетро. Политическая система «особенной» страны ставит их в жесткие обстоятельства, и в душах их идёт борьба добрых побуждений, высоких человеческих чувств и представлений со страхом за себя и своих близких, расчётом, корыстью, соображениями карьеры, которые культивируются этой системой. Ученый и тень предстают в качестве объективированных чувств и побуждений, борьба которых с разной степенью остроты определяет сознание большинства действующих лиц. В отношениях учёного и тени просматривается откровенно условное, идеально чистое изображение процессов, которые дифференцированно, подробно прослежен в сознании других персонажах.

Соответственно и структура действия в «Тени» сложнее, чем в «Голом короле». Ни одна сюжетная линия «Тени» не поглощает и не подчиняет себе другую, демонстрируя идею пьесы, как это было в «Голом короле»: они все предстают в процессе относительно самостоятельного развития до самого конца. В одном потоке времени, политических обстоятельств они движутся по законам контрапункта, позволяя тем самым заострить и укрупнить проблему сопротивления личности обстоятельствам,

проблему ответственности каждого за свои поступки и в конечном счёте – за состояние мира в целом.

В напряженной политической обстановке конца тридцатых годов победа добра, разума, человечности уже не казалась столь легкой и быстрой, как в 1933 г. Учёный, в начале пьесы беспомощный, потерявший очки, близорукий, к финалу «прозревает» – обретает новый для него социальный опыт, он оказывается собственно на пороге жизни, в преддверии настоящей борьбы: тень исчезла, сбежала, лишь пустая мантия осталась на стуле – и герой отправляется «в путь», готовый ко всем его опасностям. Принципиальная открытость, незавершенность финала мобилизует сознание зрителя, возбуждает энергию продолжения интеллектуального действия.

Если финальная реплика «Тени» звала в путь, то, подчёркивая внутреннюю связь пьес, герой пьесы «Дракон» Ланцелот был из числа тех, кто всё время «в пути», в борьбе, кто «помогает тем, кому необходимо помочь» [10, с. 319]. Из-за этого он был «девятнадцать раз ранен легко, пять раз тяжело и три раза смертельно» [10, с. 314]. Причем «три раза смертельно... как раз теми, кого насильно спасал» [10, с. 319]. Здесь, думается, обозначена одна из главных проблем пьесы – как спасти людей... от себя.

На важность для Е. Шварца именно этой проблематики указывает и замысел неосуществленной пьесы, о котором драматург поведал в апрельском номере журнала «Искусство и жизнь» в 1940 г.: «...ребята спасают мальчика из когтей мачехи. Задача осложнена тем, что пасынок убеждён, что с ним поступают справедливо. Ребята спасают его вопреки его воле. Борьба за справедливость – вот одна из тем пьесы» [21, с. 51]. Пьеса о мальчике и его спасении от мачехи не была написана, но то решение, которое возникало в раздумьях о ней, легло в основу пьесы «Дракон». Первый акт его был написан очень быстро: он уже перед войной был прочитан, по свидетельству Д. Молдавского, в Ленинграде, в Доме писателей [22, с. 107].

То, что «Дракон» был начат ещё до войны, чрезвычайно важно для понимания содержания пьесы, его изначальной философской направленности. Не военные действия предопределили её замысел, как это было в случае с теми тремя пьесами, которые,

как правило, называют, когда речь идёт о драматургии Великой Отечественной войны («Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Нашествие» Л. Леонова). Шварца интересует нравственно-политическая проблематика, он исследует в самом общем виде природу драконовского режима как типа власти, трансформацию сознания, психологии людей под его воздействием.

Дракон давно обирает город (в одном варианте пьесы – двести, в другом – триста, в последнем – четыреста лет). У его жителей уже нет остроты восприятия ситуации, какая должна была бы быть, если бы содержанием пьесы была война, – все привыкли к дракону, к своему положению, воспринимают его как должное, даже находят в нем свои плюсы. Феномен этого искривленного сознания – сознания огромной массы – главный предмет изображения в пьесе Е. Шварца.

Содержание пьесы не сводится к сатирическому разоблачению, как полагают многие критики. В оценке горожан важно видеть не только то, что видит в них дракон или бургомистр, но принять во внимание и мнение Ланцелота. А это значит – отказаться от безоговорочного отрицания и постараться понять их, увидеть в них пусть изуродованных, искалеченных, но людей. Перед боем Ланцелот рассказывает бургомистру, что всю ночь бродил по городу, подружился с собаками.

Ланцелот. Они меня поняли, потому что любят своих хозяев и желают им добра.

Бургомистр. Терпеть не могу собак.

Ланцелот. Напрасно...

Бургомистр. Слишком простые существа.

Ланцелот. Вы думаете, это так просто – любить людей. Ведь собаки великолепно знают, что за народ их хозяева. Плачут, а любят [10, с. 330].

В критических работах о творчестве Е. Шварца очень часто цитируют афористичные, емкие и страшные слова дракона о безруких душах, цепных душах, окаянных душах, которые он лично накроил для горожан, но остается вне поля зрения диалог до этих слов и после них, где зафиксирована позиция Ланцелота, его понимание горожан: «И всё-таки они люди».

Ланцелот сознательно и последовательно во всех ситуациях отстаивает эту свою позицию. Слова, сказанные в защиту людей, приобретают особый вес и значение в финале пьесы. Садовник, услышав, что Ланцелот остается в городе, чтобы в каждом из горожан «убить дракона», предупреждает и убеждает его: «Но будьте терпеливы, господин Ланцелот. Умоляю вас, будьте терпеливы. Прививайте, разводите костры – тепло помогает росту. Сорную траву удаляйте осторожно, чтобы не повредить здоровые корни. Ведь если вдуматься, то люди, в сущности, тоже, может быть, со всякими оговорками, заслуживают тщательного ухода» [10, с. 383]. И Ланцелот, обращаясь к горожанам, говорит в заключение: «Я люблю вас всех, друзья мои! Иначе чего ради я стал бы возиться с вами» [10, с. 384].

Этот момент – не только критика, но и защита людей, вера в них при всех их не лучших свойствах, вероятно, был упущен Акимовым при постановках пьесы. А это большая потеря, вследствие чего оказались смещены акценты в образе Ланцелота.

Ланцелот – истинно шварцевский герой. В нем, в его отношении к горожанам воплощена любимая и постоянная в пьесах художника мысль о том, что людей надо любить, верить в них и помогать им стать настоящими людьми. В написанном в конце жизни киносценарии «Дон-Кихот» герой говорит издевающимся над ним жителям постоялого двора: «Я горячо люблю вас. Это самый трудный рыцарский подвиг – увидеть человеческие лица под масками, что напялил на вас Фрестон, но я увижу, увижу» [10, с. 649]. В. Соловьев абсолютно прав в своём утверждении, что «тема трудной рыцарской любви к людям, истинные качества которых словно бы погребены под слоем колдовских чар, которые кажутся плохими, а на самом деле являются хорошими и только заколдованы злом, – постоянная и, может быть, единственная идея Евгения Шварца, объединяющая его прозу и драматургию, произведения для детей и произведения для взрослых» [5, с. 49].

В отношениях Ланцелота и дракона нет ничего личного, предмет их разговоров не они сами, а жители города. Интонации Ланцелота и дракона выдержаны, эпически спокойны. Это как бы научный, теоретический уровень обсуждения вопроса. В неопределённом прошлом теряются начала их существования; временные ориентиры их биографий отдалены от момента

действия многими столетиями: дракон – извечный герой многих мифов, сказок, Ланцелот говорит о своём родстве с Георгием Победоносцем, Персеем – героями легенд, посвящённых освобождению девы от змея. Аналогичный эпизод (спасение девы) есть и в истории Ланселота Озерного – рыцаря из легенд Артуровского цикла, который дал имя герою пьесы Е. Шварца. Вряд ли драматург рассчитывал, что широкий круг читателей и зрителей помнит о подвигах последнего. Скорее, бескорыстное служение идее, неуклонное выполнение поставленной перед собой цели шварцевского Ланселота связывается с представлением о рыцарстве вообще. В этом смысле далеко не случаен тот факт, что перед боем бургомистр вручает Ланцелоту в качестве боевых доспехов медный тазик от цирюльника и медный подносик, вызывающие в памяти облачение Дон-Кихота. Мотив рыцарства, так или иначе связанный с Ланцелотом, дополненный мотивом спасения девы от змея, лежащим в основе ряда легенд из родословной героя, определяет эпический каркас сказки Е. Шварца.

Драматическая основа её связана с изображением горожан. Горожане предстают, в отличие от персонажей «Гени», более цельной, монолитной массой, и это сближает пьесу «Дракон» с «Голом королем», в котором испытание на современность с помощью «чужого сюжета» проходила вся система «высшего в этом мире государства».

В «Драконе» есть одна общая для всех исходная политическая ситуация драконовского режима. И в ней два типа людей: те, кто покорился ему, смирились с неизбежностью его существования, и те, кто пользуется его возможностями в личных, корыстных целях, кому этот режим выгоден и удобен. Последних представляют бургомистр и его сын Генрих. В них отчётливо видны те черты общественной жизни, что запечатлены в придворных короля «высшего в этом мире государства». Но если в «Голом короле» дано множество фигур, каждая из которых отражала какую-то из сторон диктаторского режима, то в «Драконе» их всего две, и в них – квинтэссенция, средоточение всего, что характерно для тех, кто приближен к власти, поддерживает её, реализует в действительности.

В «Драконе» всё гораздо суровее, жестче, чем в «Голом короле»: фейерверк острот и забавных ситуаций в обрисовке сатирических

типов уступает место сдержанным, лаконичным диалогам и сценам. Уходит искрящийся юмор, из всего многообразия форм комического драматург охотнее всего использует те, что характерны для высокой комедии, которая, по словам А.С. Пушкина, «не основана едино на смехе». Эта мысль представляется тем более справедливой, если при рассмотрении образов Генриха и бургомистра, не ограничиваясь отдельными в сатирических тонах выдержанными диалогами, сопоставить поведение и роль персонажей в первых двух актах пьесы и в третьем.

Правление президента вольного города в третьем действии предстаёт во многом как зеркальное отражение, хотя и с некоторым смещением ситуаций и обстоятельств, жизни города при драконе. Сменились лишь вывески. Место дракона занял бургомистр, которого величают теперь президентом вольного города, а место бургомистра занял его сын. Книга, в которую «четыреста лет записывали имена бедных девушек, обреченных дракону», теперь названа «книгой счастливых событий», туда снова собираются внести имя Эльзы. Приготовленная когда-то в жертву дракону, она должна против своей воли стать женой бургомистра. И, не имея сил изменить что-либо, как и в первом акте, отец и дочь готовятся к смерти, правда, теперь уже в знак протеста. В первом акте Шарлемань говорил Ланцелоту: «Мы сейчас гуляли в лесу и обо всем так хорошо, так подробно переговорили. Завтра, как только дракон уведет её, я тоже умру» [10, с. 313]. Эти слова почти дословно повторяются в третьем акте. Если первый акт кончался «спектаклем»: горожане по сигналу бургомистра умоляли Ланцелота уйти из города, то третий начинается репетицией: под руководством Генриха жители города учатся приветствовать бургомистра, ставшего президентом.

Эти повторения, возвращения, явно выявленные аналоги третьего акта с предыдущими наглядно показывают, что физическое избавление от дракона по существу ничего не изменило: все так же забиты, затравлены, не имеют сил сопротивляться жестокой бесчеловечной власти (теперь бургомистра) жители города. Их много в пьесе: Эльза, Шарлемань, подруги Эльзы, горожане, горожанки, ремесленники, но они предстают как масса. Личное, индивидуальное в них полностью подчинено условиям политической системы сказочного города.

И в какой бы степени не раскрывались персонажи – крупным планом или в толпе, – линии их поведения в обстоятельствах драконовского режима одинаковы.

Черновики пьесы свидетельствуют о том, что, уступая настойчивости своих оппонентов, Шварц несколько раз менял обозначения персонажей пьесы. В одних набросках стояли имена: Изольда, Иоганна, Маргарита, фамилии: Мюллер, Фридрихсен. В другом варианте они заменены должностями: тайный советник, явный советник. В конце концов Шварц везде поставил нейтрально-обобщённые обозначения: первый горожанин, второй горожанин, первая горожанка, вторая горожанка, первая подруга, вторая подруга. Из текста пьесы выяснились потом их имена, но это ничего не меняло по существу. В финале Ланцелот обращался к каждому в отдельности.

Ланцелот. Эй вы, Мюллер! (*первый горожанин поднимается из-под стола*). Я видел, как вы плакали от восторга, когда кричали бургомистру: «Слава тебе, победитель дракона!».

Первый горожанин. Это верно. Плакал. Но я не притворялся, господин Ланцелот!

Ланцелот. Но ведь вы знали, что дракона убил не он.

Первый горожанин. Дома знал. А на параде... (*Разводит руками*).

Ланцелот. Садовник! (*Садовник поднимается из-под стола*). Вы учили львиный зев кричать «Ура президенту»?

Садовник. Учил.

Ланцелот. И научили?

Садовник. Да, только прокричав, львиный зев каждый раз показывал мне язык. Я думал, что добуду денег на новые опыты, но...

Ланцелот. Фридрихсен!..

Второй горожанин. ... и т.д. [10, с. 377–378].

Эта сцена наглядно показывает, что ни индивидуализирующие имена, ни разные обстоятельства личной жизни, которые выясняются здесь, не выделяют обозначенных горожан: при различных исходных частных деталях, мотивах их социальное поведение в целом оказывается одинаково. Поэтому драматург

и берет большую их часть целиком, не вычлняя отдельно судьбы, сюжетные линии каждого, как это было в «Тени».

Пьеса начинается с изображения дома Шарлеманя. Дистанция здесь сокращена до минимума, хозяева даны как бы в масштабе «один к одному», так что зритель воспринимает какие-то их душевные движения, улавливает логику мышления, а не только результат. Из разговора со старым архивариусом и его дочерью Ланцелот узнает об истории города, о порядках, установленных драконом, и, главное, об отношении к ним жителей. При этом личное мнение Шарлеманей предстаёт как мнение всех горожан. На это указывает и то, что в речи архивариуса всё время употребляются личные местоимения множественного числа: «он избавил нас от цыган», «мы не жалуемся» и т.д. В образах Шарлеманя и его дочери моменты, показывающие их социальную суть, рассредоточены во множестве подробностей индивидуальной психологической характеристики.

Характер развития отдельных тем в этом разговоре в миниатюре представляет собой структуру первого действия в целом: подробное, детальное изображение архивариуса и его дочери завершается появлением горожан, и то, что в социальном облике Шарлеманей предстаёт через множество смягчающих личных обстоятельств, в репликах горожан дано как квинтэссенция, как оголенная сущность их общественного облика. Разрозненные голоса в конце первого действия сливаются в «хор».

Бургомистр. Кто вас просил драться с ним?

Ланцелот. Весь город хочет этого.

Бургомистр. Да? Посмотрите в окно. Лучшие люди города прибежали просить вас, чтобы вы убирались прочь.

Ланцелот. Где они?

Бургомистр. Вот жмутся у стен. Подойдите ближе, друзья мои.

Ланцелот. Почему они идут на цыпочках?

Бургомистр. Чтобы не действовать мне на нервы. Друзья мои, скажите, чего вы хотите от него. Ну! Раз! Два! Три!

Хор голосов. Уезжайте прочь от нас! Скорее! Сегодня же! [10, с. 328].

В этой сцене оказывается принципиально важным, что сами горожане не показаны на сцене. Это позволило драматургу текст ремарок («жмутся у стен», «идут на цыпочках») дать прямо в составе реплик, он зазвучал и этим обратил на себя особое внимание, показал несоответствие между тем значением сцены, которое хотел придать ей бургомистр, и её истинным смыслом: запуганные, забитые люди, понукаемые верным слугой и ставленником дракона, по команде покорно повторяют заученный текст.

Момент вынужденности почему-то остается вне поля зрения критиков, эту сцену они представляют как добровольную и искреннюю просьбу горожан покинуть город. Это заблуждение, возникнув в период создания пьесы, существует доныне. Думается, что разделение Шарлеманей с остальной массой горожан, вычленение многих «сортов» населения города – особенно велико их число в статье Avril Ruman, предпосланной английскому сборнику пьес драматурга, – вряд ли правомерно [23]. Если Шарлемани и отличаются от остальной массы, так только масштабом изображения. В отношении же к Ланцелоту, дракону и потом к власти бургомистра они представлены совершенно идентично. По существу, горожане – это единый образ, раскрывающийся в действии пьесы по нескольким руслам.

Кроме архивариуса с дочерью и хора голосов с улицы, для характеристики горожан в первом акте очень важна фигура кота. Кот в «Драконе» предстаёт как обобщение образа горожан. Он первый из всех жителей города встречается с Ланцелотом. Живя с людьми, он хорошо узнал обстоятельства их жизни, усвоил их принципы, и он свободнее своих хозяев, не испытывает давления извне, которое чувствуется в поведении Шарлеманей, наглядно демонстрируется в сцене с делегацией. Кот спокойно высказывает свое, а следовательно, и своих хозяев, отношение к происходящим событиям. В рассказанных котом сведениях о драконе – истинное, ничем не завуалированное отношение горожан. Кот ненавидит его («проклятая ящерица»), боится его («пламя выдыхает», «чешуя – алмаз не берет», «когти...»), не верит, что его можно одолеть, и хочет этого. Таким образом, начинающий пьесу разговор Ланцелота с котом представляет собой как бы увертюру ко всему последующему действию. Здесь в наивно-иронической, сжатой, афористичной форме определены основные темы бесед Ланцелота с Шарлеманями, намечена общая

эмоциональная оценка всего происходящего горожанами, характер их взаимоотношений с Ланцелотом.

Интересно, что кот как обобщённый образ, как наиболее ясное и радикальное воплощение социальной психологии граждан предстаёт главным образом в первом акте, где горожане всей массой не появляются. Со второго же акта, где они все разом присутствуют на сцене, получают право самостоятельного голоса и, следовательно, возможность проявить себя каждый в отдельности, кот вместе с осликом выступают лишь в качестве традиционных сказочных помощников Ланцелота: предваряют появление ремесленников с оружием и доспехами, потом увозят раненого рыцаря в горы. Но в образе кота, как он сложился в первом акте, заложены все возможные варианты отношения горожан к дракону, все уровни сознательной или бессознательной оппозиции его власти, реализовавшиеся в поведении, поступках людей: от пассивного созерцания большинства до отказа подчиниться, который яснее всего проявился в том, что ремесленники тайно приготовили оружие и доспехи Ланцелоту.

Все эти типы социальной психологии и поведения горожан получают свое развитие, раскрываются в действии пьесы независимо друг от друга, и всё-таки в одном русле: разные уровни исследования темы горожан – кот, Шарлемани, «хор голосов», который после первого акта разбивается на отдельные сольные партии, – проведены через одни и те же обстоятельства, раскрыты по отношению к Ланцелоту, к власти сначала дракона, потом бургомистра.

В развитии этих уровней нет синхронности, они как бы сдвинуты по фазе, да к тому же и степень отклонения от предначертанного у них различна. Шарлеманя слабая надежда на спасение дочери заставила, правда, ещё очень робко, послушаться дракона, кот выступил ещё более решительно, его готовность рассказать «всем, всем», что дракон трус, определила дальнейшее течение сюжета. В это время горожан ещё даже нет на сцене, а появившись, они продемонстрировали ту стадию развития сознания, которую Шарлемани и кот уже прошли. Только сцена на площади показала их подспудное желание увидеть дракона «копченым», «у своих ног». Конечно, это более слабая реакция, чем у Шарлеманей, которые оказались в чрезвычайных личных обстоятельствах, но всё-таки реакция.

Пьеса напоминает фугу, которая строится на последовательном повторении разными голосами одной темы. Согласованность движения «голосов», отличающихся лишь характером реакции на происходящее, и соотношение их с образом kota делают структуру действия в «Драконе» похожей на «Тень». Развитие же его в «Драконе» происходит совершенно иначе, чем в «Тени»: движение здесь возникает не в прямолинейном развертывании каждого сюжетного слоя, а в общем, одновременном их развитии по спирали.

По «спирали» развивается действие и в рамках отдельных актов. Так, в первом акте тема горожан в условиях драконовского режима проходит как бы через три «витка», выясняется на уровне kota, потом расширяется, детализируется на образах Шарлеманей, и наконец оголенная, показанная без каких бы то ни было смягчающих обстоятельств сущность их поведения предстаёт в «хоре» горожан с улицы.

В свою очередь, являются «витками спирали» по отношению друг другу сами акты. Всё происходящее в третьем акте – повторение на ином уровне, с некоторым смещением ситуаций второго и третьего.

Развертывание по «спирали» распространяется и на образ Ланцелота. Увидев, как мало изменилась жизнь горожан после уничтожения дракона, он вынужден был внести коррективы в свою программу спасения людей, он понял, что мало победить большое зло, его конкретное воплощение, нужно ещё бороться, по выражению Elke Wigand, с «его посевом в душах людей» [24], с тем, что тот внедрил в их сознание.

В «Драконе», по существу, изображена одна политическая ситуация – зависимость, подчиненность огромной массы людей жестокой, бесчеловечной власти. С каждым новым моментом угнетение и подавленность их предстают всё более противоестественными, не соответствующими той мере протеста, на которую они способны. В первом акте горожане не верят в возможность своего освобождения, во втором не могут ею воспользоваться, в третьем они оказываются в положении, ещё более унижительном, чем в первом: уже не фантастическое чудовище, а обыкновенный смертный «взял вожжи», и они «повезли его», безропотно подчинились ему.

Во всех черновиках и набросках пьесы настойчиво повторялась мысль о необходимости «в каждом убить дракона», и это указывает на то, что именно она дорога была драматургу в «Драконе» особенно. В соответствии с ней, а не в связи с многочисленными советами и пожеланиями, в конце концов выстраивалось действие, отсекалось всё, что ей противоречило, всё, что её затушевывало. Не поединок Ланцелота с драконом, не борьба сознательных – несознательных (обывателей – народа) создает напряжение действия, что было бы понятно в условиях Великой Отечественной войны. Шварца мучает мысль о беде более страшной, той, которая определилась задолго до войны и, не без оснований, полагает художник, не менее остро будет ощутима после нее, – о беде внутренней, проистекающей из причин, коренящихся в политическом устройстве самого главного «города» – в душах его жителей. В идее спасения, которую изначально несёт богатая опытом родословная Ланцелота, меняются акценты, и они принципиально важны: не с человеком извне связывается эта идея – напротив, усилия этого одного героя по спасению массы людей, общества в целом оказываются неэффективными, – а с активностью самих людей, способностью горожан становиться гражданами.

Масса горожан показана как явление сложное, противоречивое: она страшна своей трудно преодолеваемой инертностью, но в ней, в людях, которые её составляют, и спасение. Надежда на изменение положения в обществе связывается драматургом с процессом перестройки мироощущения каждого отдельного человека, процессом «выдавливания из себя раба», требующим длительного, выходящего за пределы действия времени.

Реализация такого замысла стала возможна благодаря своеобразной партитуре действия, которую создал художник в «Драконе»: соотношению разных уровней единого образа горожан, отличающихся степенью разработанности индивидуальных судеб, степенью обобщённости, и их общим развитием по спирали как в пределах отдельных эпизодов, сцен, так и всего действия в целом.

Шварцу тесно было в ограниченной размером драме. Он увеличивал объём информации на каждую единицу текста, испытывая современность прошлым, «чужим сюжетом», известными именами и деталями, подключал к современным

политическим ассоциациям культурно-исторические. Он создавал дополнительное содержание, заставляя резонировать разные сюжетные линии, отдельные их участки, структурные образования; каждый момент целого, взаимодействуя с другими в монтажной композиции, обретал самостоятельную ценность и дополнительный смысл.

Дополнительный смысл приобретала и каждая из трех пьес, будучи всем целым и отдельными деталями соотнесена с другими. Осмысление проблемы власти и человека в меняющейся на протяжении тридцатых годов ситуации реализовалось в цикле совершенно самостоятельных и в то же время внутренне взаимосвязанных произведений.

Эпичность мышления Шварца-драматурга проявилась в двух одновременно осуществляющихся тенденциях: в широте охвата материала и концентрации его в сказочных фигурах. На фоне неизменных по своему потенциалу эпических центральных героев (свинопас, учёный, Ланцелот) народ в «Голом короле», жители маленькой южной страны в «Тени», горожане в «Драконе» предстают величиной переменной – масса лиц оказывается в драматическом положении – в поле притяжения разных гражданских и нравственных установок. Эти лица, составляющие массу, в разной мере корректируют свои позиции, поведение и тем самым в конечном счёте определяют то или иное состояние общества. Такое решение не только не согласовывалось с установками советской пропаганды, но было полемически направлено против воспевания командиров производства и пренебрежения жизнью ничем не примечательных миллионов.

От пьесы к пьесе Е. Шварц уменьшает количество безоговорочно разоблачаемых и высмеиваемых персонажей. Если в «Голом короле» они составляют большинство, то в «Драконе» – их только два, бургомистр и его сын. В массе других персонажей Шварц всё более внимательно и скрупулезно подмечает возможности восстановления живой, свободной в своём волеизъявлении личности. Именно с их усилиями в конечном счёте, а не с действиями сказочных сил, связывает он решение проблемы изменения состояния мира.

«Дракон» завершил размышления Е. Шварца о человеке в системе тоталитарного государства. Сказка оказалась провидческой,

она заставляла думать не только о прошлом и настоящем, но содержала предостережение по поводу завтрашнего устройства мира. Запрещение пьесы, разносная статья «Вредная сказка» 25 января 1944 г. в газете «Литература и искусство» надолго закрыли для художника возможность публиковать и ставить пьесы для взрослых. Только в середине пятидесятых годов он смог выйти к взрослому зрителю как автор пьес «Обыкновенное чудо», «Повесть о молодых супругах», киносценария «Дон-Кихот», поставленного Г. Козинцевым, – это были произведения, отмеченные высочайшим уровнем мастерства, талантом, но другие как по проблематике, так и по способам её воплощения.



ГЛАВА 4.

СЕМИДЕСЯТЫЕ–ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

Возрождение традиций эпической драмы в двух основных её направлениях – именно в двух, параллельно развивающихся, – в 1970-е гг. было связано с социокультурной ситуацией шестидесятых годов, во многом напоминающей 1920-е гг. Такого жадного интереса к проблемам политического руководства, истории России, социальной природе человеческой личности, как в годы «оттепели», наша литература не знала и не могла знать с 1920-х гг. Сталинское правление не было заинтересовано в художественной аналитике, и на протяжении целого ряда десятилетий из искусства изымалось всё, что имело к этому отношение. Иммунитет был выработан настолько прочный, что, когда в хрущевские времена, казалось бы, стало возможно о чем-то говорить, что-то обсуждать, новых произведений в жанре эпической драмы не появлялось.

Их дефицит в конце 1950-х – 1960-е гг. отчасти восполняется публикациями произведений, запрещённых в недавние времена. Рассеивался миф о слабости драматургии В. Маяковского. Впервые поставленный театром-студией «Современник» «Голый король» Е. Шварца, произвёл впечатление разорвавшейся бомбы, напечатанные в 1960 г. рядом все его сказки для взрослых, хотя бы и тиражом 4 000 экз., предстали как свидетельство высочайшего гражданского мужества автора, как уникальное эстетическое явление не только тридцатых годов, но и современности. В начале 60-х гг. на русском языке наконец появился пятитомный «Театр» Б. Брехта, вышли томики пьес Н. Хикмета, С. Третьякова, М. Булгакова.

Реабилитация творчества драматургов совпала с реабилитацией театральных художников, их ставивших. Важнейшее значение для развития искусства последующих лет имело возвращение имён тех режиссёров, чьи художественные идеи питали театральное искусство всего XX в. – Вс. Мейерхольда, А. Таирова,

Е. Вахтангова. Б. Зингерман в предварительных замечаниях о творчестве Жана Вилара и других европейских режиссёров середины XX в. цитирует слова английского исследователя драмы Нормана Маршалла о том, что Вилар заимствует большинство своих идей у немецкого театра тридцатых годов, а Б. Брехт возвращает нас к русскому театру двадцатых годов, и сам констатирует: «Что ж, действительно, настала пора учеников, а не учителей, последователей, а не основоположников. Нынешние мастера больше усваивают, чем открывают, чаще развивают концепции предшественников, чем создают собственные. Для нас это стало очевидным, когда в Москву в середине пятидесятых годов стали приезжать прославленные зарубежные театры... Спектакли Жана Вилара напомнили о Таирове, Берлинский Ансамбль – о Мейерхольде... Движение истории подтвердило не только долговечность недавних художественных открытий, но и придало им новое значение» [1, с. 5, 7].

Западноевропейское искусство по-настоящему открыло для себя возможности эпической драмы, начало активно разрабатывать их только в конце 1950-х – 1960-е гг. Этому способствовали два фактора: бурное обсуждение социальных проблем, кризисных явлений в экономике и политике ряда европейских государств, а также взлет интереса к творчеству Брехта после многочисленных гастролей в начале 50-х гг. Берлинского Ансамбля по Европе. Появившиеся в эти и последующие годы пьесы Ф. Дюрренматта, М. Фриша, Х. Мюллера, Ф. Креца, П. Хакса, Э. Бонда, Р. Болта, Дж. Ардена, П. Копса, А. Адамова связывают с развитием эпической линии в современной драматургии [2].

Культурно-историческая ситуация в России конца 50 – начала 60-х гг. создала скорее предпосылки для возрождения эпической драмы новой формации, чем саму эпическую драму. Ту роль, которую в формировании жанра в начале XX в. сыграли брожение умов, поиски спасительной для России общественной идеи, с одной стороны, и открытие значимости для современного искусства неканонических форм народного творчества, с другой стороны, в шестидесятые выполнили, во-первых, приоткрывшаяся возможность осуждения культа личности Сталина, обсуждение фактов истории в связи с начавшимся потоком реабилитаций, появление легализовавшегося общественного сознания, общественного мнения, а также, во-вторых, мощная экспансия

с двух сторон – разрешенного, наконец, русского авангарда двадцатых годов и пришедшего за железный занавес искусства современного Запада, его театра, кино, живописи, – экспансия искусства повышенной условности, ярко выраженной формы, обнаженного приёма, искусства метафорического.

Эта культурная атмосфера шестидесятых годов формировала будущих авторов эпической драмы, определяла их сознание, вкусы, творческие ориентации.

Эпическая природа «протокольных» пьес А. Гельмана

О пробуждении интереса к эпической драме на русской почве в 60-е гг. свидетельствуют единичные опыты: композиции по поэзии и прозе начинающей Таганки, линия пьес М. Шатрова «Брестский мир» (1962), «Шестое июля» (1963–1973), «Большевики» (1966), пьеса Д. Аля «Правду! Ничего, кроме правды!!!» (1968). Но их воспринимали и осмысливали тогда либо в привычном идейно-тематическом аспекте – как историко-революционные произведения, либо по материалу – как документальные драмы.

Подлинное возрождение эпической драмы, её взлет приходится на самые глухие, «застойные» годы: середину и вторую половину семидесятых. Именно тогда, в условиях восстанавливающей себя сталинско-брежневской государственно-политической системы возрастала необходимость активизации сознания, осмысления положения человека, и снова, в чем-то дополняя, в чем-то корректируя друг друга, появились обе разновидности исследуемого жанра. Одна нашла наиболее серьёзное воплощение в пьесах Г. Горина («Забыть Герострата!», «Тиль», «Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт»). Вторая линия развития эпической драмы с явной, прямо от Третьякова, его пьесы «Рычи, Китай!» идущей установкой на публицистичность, на своеобразно подчеркнутую документальность по авторам и названиям представлена особенно широко («Протокол одного заседания», «Обратная связь», «Мы, нижеподписавшиеся...» и другие пьесы А. Гельмана, «Тринадцатый председатель» А. Абдуллина, «Погода на завтра», «Революционный этюд»,

«Диктатура совести» и другие произведения М. Шатрова, «Вагончик» Н. Павловой и т.д.). В новых исторических и культурных условиях эпическая драма при неизменности основных своих параметров в чем-то трансформировалась.

В обеих разновидностях эпической драмы двадцатых – тридцатых годов действие развивалось как бы в течении необратимого текущего времени, двигаясь от «доисторических» времен (до-«потопных» в «Мистерии-буфф», сказочно далеких у Е. Шварца) в будущее, от одного типа власти, от одной государственно-политической организации к другим («Рычи, Китай!», «Любовь Яровая», «Штурм»). Из кабинетов официальных лиц, дворцов – мест средоточия власти – события выплескивались на улицы, площади, захватывали в свою орбиту огромное количество действующих лиц.

Для эпической драмы семидесятых – восьмидесятых годов характерно стяжение пространственно-временных границ, уменьшение числа действующих лиц и за этот счёт – большая углубленность, более подробная проработка социально-психологических особенностей, нравственных и гражданских позиций героев. Это особенно заметно на пьесах жизнеподобно-метонимического ряда. Если в «Штурме», «Любови Яровой» только персонально в афишах указано около пятидесяти действующих лиц, да ещё появлялись группы безымянных рабочих, красноармейцев, офицеров и прочих граждан, то в «Протоколе одного заседания» у А. Гельмана их всего тринадцать, в его же пьесах «Мы, нижеподписавшиеся...» – семь, «Наедине со всеми» – и вовсе два.

Сжимается, концентрируется, становится легко обозримым время. Время официального, публичного, «производственного» существования человека вторгается в его сугубо личное, порой даже «ночное» время, проверяя его нравственные, гражданские позиции, возможность перестройки сознания, способность или неспособность соответствовать по большому счёту новой ситуации.

И ещё одно представляющееся важным изменение. Если действие эпической драмы первых лет революции, разрастаясь вширь, с надеждой вглядывалось, устремлялось в будущее, то пьесы того же жанра последних десятилетий часто предполагают

рассмотрение, переосмысление фактов, ситуаций, уже происшедших до начала изображаемых событий. Они предстают как данность, и действие строится на возвращении к исходному моменту, расходится кругами, как вода от брошенного камня.

Заметно ощутимыми, организующими содержание целого ряда эпических драм 70-х гг. становятся идея и форма суда – обсуждения, оценки тех явлений недавнего прошлого, которые губительно действуют на жизнь общества сегодня, мешают её естественному, творческому развитию. В этом плане особенно интересным и значимым представляется драматургическое творчество Александра Гельмана. Именно этому драматургу удалось не просто вдохнуть жизнь в так называемую пьесу о труде, всегда поощряемую официальной критикой, но сообщить ей, благодаря возможностям эпической драмы, творческий импульс, поднять на новый уровень обсуждения важнейших проблем современного общественного сознания.

В середине 70-х гг. пьесы на производственную тему вышли на то место, которое в театральном процессе и критике второй половины 20-х гг. занимали произведения, связанные с изображением гражданской войны. Пьесы на производственную тему, как никогда прежде, стали интересовать театр, становиться основой многочисленных фильмов, их бурно обсуждали зрители, наконец они предстали как одно из самых ярких явлений литературного процесса в целом. Феномен так называемой производственной пьесы привлекал внимание критиков, об этом свидетельствуют материалы, в изобилии появляющиеся с середины 70-х гг. на страницах самых разных периодических изданий, в том числе и специальных, таких как «Вопросы литературы», «Литературное обозрение», «Литературная учёба», «Литературная газета».

Рассматривая публикации этого ряда, социолог А. Радов пришёл к выводу, что всех высказавшихся волнует прежде всего «мера правдивости, важности, остроты» выявленных в реальности конфликтов. «Не знаю, – пишет он, – обидит ли это или обрадует драматургов и режиссёров, но «производственная» драма сегодня стала поводом размышлений и споров о сложных проблемах производства» [3, с. 8]. Действительно, остро поставленные в пьесах И. Дворецкого, А. Гельмана, А. Черныха, М. Шатрова вопросы современного производства заслонили собой на какой-то

момент все остальные аспекты произведений. «В ситуации обсуждения, – замечает в статье «Обратные связи» Л. Коробков, – родовая и жанровая специфика обсуждаемой вещи не играет, по-видимому, особой роли» [4, с. 254].

Но уже и в ту пору, о которой писал Коробков, наметился «момент» выяснения собственно художественной специфики «обсуждаемой вещи». В работах критиков конца семидесятых годов мы встречаем порой попытки установить связь между материалом «производственных» пьес и их эстетической природой. Так, в «Диалогах о современном театре» поднимаемая Гельманом проблема стереотипа поведения героев в «производственных» обстоятельствах понимается А. Свободиным как «особое соотношение типического характера в типических обстоятельствах». Жанр, в котором «успешно» работает драматург, этот критик называет «социологической драмой» [5, с. 40, 39]. Л. Коробков, автор нескольких статей о пьесах на производственную тему, определяет их как «социально-публицистические исследования» [4, с. 254]. Я. Явчуновский видит определяющий момент этих пьес в их публицистическом пафосе [6, с. 92]. В согласии с ним В. Калашникова в статье, посвящённой Гельману в «Краткой литературной энциклопедии», пишет, что наиболее плодотворно драматург выступает «в жанре публицистической драматургии» [7, с. 234].

При этом, как и в ситуации с героической, героико-революционной, народно-героической драмой, не возникает спора, желания дать наиболее точное, аргументированное определение собственно драматической природы интересуемого явления. Очевидно, оно не укладывается ни в одно из общепринятых представлений. Не случайно в книге В. Фролова «Судьбы жанров драматургии» в связи с «производственными» пьесами, в частности с пьесами Гельмана, вопросов больше, чем ответов: «Рассмотрим пьесы А. Гельмана с точки зрения их жанрового построения. Что это – драмы? Документальные очерки? Публицистические пьесы? Хроники производственных историй?.. У Гельмана факты жизни окрашены публицистическим пафосом, они исследуются в эмоциональных, психологических, социологических планах, но они не моделируются ни под одну модель жанра, выработанную практикой искусства» [8, с. 362].

К вопросу об аналогичной пьесам А. Гельмана драматической

модели мы обратимся ниже. Прежде хотелось бы отметить, что небезразличная для понимания родовой природы явления проблема литературных традиций «производственных» пьес по-существу не поднималась: почти все пишущие об этих пьесах следуют тематическому принципу и рассматривают драму преимущественно в окружении романов: от гладковского «Цемент» до плетневской «Шахты» [9].

Изредка называется имя Н. Погодина и его пьесы «Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг», но речь идёт о наследовании самых общих идейно-художественных черт. Так, Р. Гельфанд, специально занимающаяся проблемой жанровой эволюции «производственной» драмы, отмечает в ней следующие, идущие от пьес Погодина, черты: «...интерес к положительному герою времени, к злободневным социальным и нравственным проблемам, выраженным в публицистической форме, отсутствие дистанции времени, сочетание конкретности и высокого уровня типизации, пристрастие к массовым сценам и изображение коллектива, очерковость. Даже недостатки, – отмечает Р. Гельфанд, – обнаруживаются подчас те же: перенаселенность, эскизность, повышенное внимание к ситуации, иногда оборачивающееся схематичным изображением человека» [10, с. 102]. В таком же, самом общем плане, рассматривает Б.С. Бугров разнообразные пьесы на производственную тему от «Марии» А. Салынского, «Человека со стороны» И. Дворецкого до пьес А. Гельмана. В своей книге «Русская советская драматургия. 1960–1970-е годы» он пишет о том, что они «при всем различии жизненного материала, конфликтов, жанровых, структурно-композиционных и стилевых особенностей сходны в главном – в плодотворных попытках познать и художественно воплотить принципиальные черты нового героя, труженика современного социалистического производства» [11, с. 168]. Таким образом, и в специальных работах по драме главное внимание уделено проблемно-тематическим сторонам, пафосу. Так же как пьесы о революции, «производственные» пьесы, как правило, рассматриваются обоймой, без учёта собственно драматической специфики.

Как о явлениях одного ряда говорят об эпических драмах и произведениях классического аристотелевского образца с организующей обширный жизненный материал личной судьбой-карьерой героя (героини). В одном потоке оказываются

наследующие пьесам С. Третьякова, В. Билля-Белоцерковского произведения А. Гельмана, А. Абдулина и идущие по линии «Разлома» Лавренева, «Чудака» А. Афиногенова, «Платона Кречета» А. Корнейчука – «Мария» А. Салынского, «Человек со стороны» И. Дворецкого, «Сталеварь» Г. Бокарева, «Из жизни деловой женщины» А. Гребнева, «Серебряная свадьба» А. Мишарина и т.д. Анализ специфической родовой категории драматического действия во всех этих пьесах до сих пор остается за пределами внимания. Это и определило задачу главы: выявление типа действия, в пьесах Гельмана, ставших, по словам Ю. Кузьменко, самым удачным воплощением производственной темы в литературе и искусстве [9, с. 207].

В первых трех пьесах А. Гельмана обращают на себя внимание названия: «Протокол одного заседания» (1975), «Обратная связь» (1977), «Мы, нижеподписавшиеся...» (1979). «Обратную связь» Л. Коробков считает едва ли не двойником «Протокола одного заседания»: центральной её сценой является заседание бюро горкома партии, поэтому, откликаясь на московские премьеры, репортеры так и писали: «Заседание парткома продолжается» [4, с. 258]. Поставленные рядом названия позволяют заметить, как настойчиво автор нацеливает читателя и зрителя на восприятие изображенных ситуаций, как достоверных, подтверждаемых соответствующими документами: протоколом, актом... Время сценического воплощения пьесы «Протокол одного заседания» практически совпадает со временем, которое могло бы занять реальное заседание парткома. На это «время» могут отступить отношения любви, дружбы, семьи, традиционно играющие значительную роль в развитии собственно драматического действия, и проступает как главная – производственная коллизия пьесы, а за ней – социально-политическая, нравственная, гуманистическая проблематика.

Потапов, поддержанный своей бригадой, экономистом планового отдела Милениной в «Протоколе одного заседания», молодой секретарь горкома партии Сакулин, вооруженный расчётами Вязниковой в «Обратной связи», главный диспетчер СМУ Леня Шиндин, представляющий своего начальника Егорова в «Мы, нижеподписавшиеся...», начинают действие, в результате которого должно быть найдено более эффективное, с точки зрения государственных интересов, решение дела. Они

обращаются в официальные инстанции (соответственно: партком треста, бюро горкома партии, комиссию облисполкома), ставят их перед необходимостью разбираться в просчётах планирования, в мотивах, определяющих действия руководителей. Этих героев активной гражданской позиции, исходя из характера ситуации, можно было бы назвать истцами и обвинителями; среди других действующих лиц легко увидеть обвиняемых – это управляющий трестом Батарцев в «Протоколе одного заседания», управляющий другим трестом Игнат Нурков в «Обратной связи», Малисов, Грижилюк в «Нижеподписавшиеся...». Есть в пьесах и защитники, и эксперты, и т.д.

Форма своеобразного расследования, публичного разбирательства, с очевидностью являемая в действии пьес А. Гельмана, заставляет вспомнить очень популярный в первые годы советской власти жанр агитсуда. В главе об эпической драме двадцатых годов уже цитировалось исследование о специфических формах драмы эпохи гражданской войны Л. Тамашина, который справедливо утверждал, что эти формы «стояли где-то на полпути между жизнью и искусством, были составной частью самого революционного быта» [12, с. 35].

Нечто подобное мы наблюдаем и в связи с некоторыми пьесами на производственную тему, созданными в 70-е гг. Их явственно ощутимая на фоне преобладающих на сцене пьес психологического характера «новизна», утверждает Гельман, «именно в том и состоит, что они вырываются за пределы традиционных драматургических конфликтов, выходят на уровень непосредственных конфликтов нашей действительности» [5, с. 39]. На это указывают и критики. «Сюжеты «производственных пьес», – отмечает Л. Коробков, – возникают на стыке «собственно» художественной сферы, «собственно» критики, «собственно» журналистики, «собственно» управления» [4, с. 254–255]. И ниже он считает допустимым говорить о «некотором пограничном слое, где осуществляется непосредственный обмен зарядами между «искусством» и «жизнью», «идеальным» и «реальным» [4, с. 262]. А. Свободин говорит о сближении этой драматургии с исследованиями в области социальной психологии и других общественных науках [13, с. 93].

Можно полагать, что возникающая в «пограничном слое» «производственная» пьеса – имеется в виду драматургия А. Гельмана

прежде всего – и агитдрама, родившаяся в «промежутке» между революционным бытием и искусством, предстают как витки спирали одного по своей природе явления. Почти 60 лет разделяют их. Неузнаваемо изменилась жизнь страны, человек и его отношения с обществом, иной по сравнению с послереволюционной эпохой стала литература – и вот в 70-е гг. появляется драматургия той же злободневности, актуальности проблематики, той же гражданской страстности, что была свойственна агитдраме, и форма, напоминающая одну из её разновидностей, – агитсуд.

Агитсуды представляли собой инсценировку суда над тем или иным действительным, а чаще вымышленным лицом. Авторы агитсудов стремились в точности воспроизвести картину судебного заседания. В начальных репликах подробно указывалось местоположение на сцене судьи, обвиняемых, обвинителей; в действие обязательно вводились допросы свидетелей, прения сторон, сохранялись принятые в процедуре суда речевые обороты. Всё это диктовалось стремлением достичь наибольшей достоверности в имитации реально существующих, всем знакомых форм борьбы с нарушителями правовых норм. «Жанр агитсудов, – пишет Л. Тамашин, – представляет собой нечто среднее между дискуссией на политическую тему, посвящённую конкретному вопросу, и драматургией, точнее говоря, это была такая инсценировка политбеседы, в которой лица резко делились на два лагеря и спорили между собой». И далее: «Большое политико-воспитательное значение агитсудов объяснялось возможностью развернуть в полемике, показать намерения, цели, характер деятельности того или иного подсудимого, привести все «за» и «против» и произвести его оценку; зрители могли воочию наблюдать торжество и правильность идей, высказываемых представителями революционного лагеря» [12, с. 52, 58].

Л. Тамашин пишет так об агитсудах эпохи гражданской войны, которые, как он отмечает, носили чаще всего политический характер (например, «Суд над Врангелем», «Суд над Лениным»). В первой половине двадцатых годов, когда в стране начался новый этап государственного строительства в условиях мира, темы агитсудов стали значительно разнообразнее, они затрагивали самые различные сферы человеческого бытия и быта. Их авторы стремились вывести человека из наезженной колеи привычек,

предрассудков, поднять на новый уровень понимания жизни. Таковы вышедшие в 1923–1926 годах «Суд над матерью, покинувшей своего ребенка», «Суд над неграмотным», «Суд над проституткой», «Суд над Троицей», «Суд над делегаткой, не выполнившей своего пролетарского долга», «Суд над крестьянином, сорвавшим выборы кандидтки от женщин в сельсовет» и др.

Самодеятельные авторы (имена многих из них так и остались неизвестными), воспользовавшись известной формой, выносили на суд общества проблемы личного бытия, которые в новых условиях переставали быть личными, показывали вред сложившихся в старое время привычек. При этом важным оказывался не столько финал, итог, приговор, оценка, сколько суд как форма разбирательства. Выстраивая аргументацию защиты, обвинения, показания экспертов, свидетелей, авторы агитсудов давали возможность выслушать разные точки зрения на одну проблему. Тем самым они обращались к здравому смыслу зрителей, к их способности сравнивать, анализировать услышанное; они расшатывали привычку безоглядно верить любому авторитетно сказанному слову, учили ко всему подходить осознанно, осмысленно. Они формировали новый тип сознания. Постановка агитсуда была, таким образом, и зрелищем, и своеобразным гражданским «училищем».

Во многом аналогичные функции выполняли на новом этапе развития общества и, соответственно, литературы эпические драмы на материале современного производства. Их авторы на первых порах сознательно ограничили сферу изображения обсуждением повседневных трудовых процессов. Они показали возросшие нравственные требования рядовых тружеников к условиям и результатам труда и тем самым заостряли внимание на несоответствии требованиям элементарной человечности зашедшего в экономический и политический тупик брежневского правления. Актуализация этой проблематики обусловила характер действия – оно предстаёт как публичное обсуждение конкретных производственных коллизий.

Не случайно А. Гельман, формулируя свое представление о публицистике, вспоминает о народном собрании: «Для меня публицистика это вмешательство, «не могу молчать»... Это как бы выступление, речь писателя на большом народном собрании

по самым насущным вопросам жизни» [14, с. 88]. При этом писатель убеждён, что на сегодняшнюю публику внушение, риторика не подействует, он считает, что «сегодня должна преобладать аналитическая публицистика, истину надо доказывать, а не провозглашать. Доказывать при помощи тщательного, беспощадного, исчерпывающего анализа фактов» [14, с. 89].

«Тщательность», «беспощадность», «исчерпывающий» характер анализа в пьесах самого А. Гельмана обеспечивает ситуация «суда», прений по чрезвычайному делу. Причем суда не юридического, как в 20-е гг., а партийного, имеющего большую реальную власть в условиях советского государства. И форма «суда» выступает в связи с этим не в таком, свойственном двадцатым годам, откровенно подчеркнутым виде судебного заседания [15], где все роли четко распределены, однозначны и практически неизменны, где рассматривается поступок, уже совершенный.

А. Гельман предлагает в своих пьесах ситуации, гораздо более сложные, ещё не завершившиеся окончательно, в самый критический момент их протекания: герои ещё могут что-то изменить, и этот момент выбора решения сообщает его пьесам то особое напряжение, тот драматизм, которых не имели агитсуды. Активно используется знакомый по агитсудам ролевой принцип в обрисовке действующих лиц, при котором образ во многом определяется социальной «ролью», должностью в штатном расписании. Пьесы А. Гельмана знакомят нас с бригадирами, экономистами, руководителями разных масштабов, партийными работниками, но и этот ролевой принцип в новой эпической драме существенно корректируется.

Следует отметить, что сфера деловой жизни вообще значительно формализована – она требует от человека прежде всего исполнения должностных функций. Гельмановские же пьесы, и в этом их достоинство, акцентируют внимание не столько на функциональных, сколько на личностных качествах героев: на способности выйти за пределы должностных обязанностей, задуматься, усомниться, самостоятельно принять решение, пересмотреть свое мнение, – на качествах, которые предполагают внутреннюю борьбу, «не позволяющую угадать, как поступит герой до того, как проголосует «за» или «против» [16, с. 8].

Первая из принёсших известность А. Гельману пьеса «Протокол одного заседания» по форме наиболее близка инсценировке суда: практически всё действие представляет собой расследование причин, по которым бригада Потапова отказалась получить премию. Тип организации действия, его изначальный импульс напоминают искусственно создаваемую ситуацию агитсуда, начинающегося с допущения. В «Суде над пионером-курильщиком» Б. Сигала, «Суде над делегаткой» Н. Глебовой и др., таких инсценировках, как «Суд над Гапоном» М. Шишкевича, «Суд над Фордом» Б. Старко, предметом «судебного» рассмотрения становятся не столько конкретные лица, сколько явления, которые суду юридическому подвергнуть нет ни возможности, ни оснований. Это суд общественный. Для большей наглядности, «агитационности» действенная линия агитсудов предельно выпрямлялась, основную её часть составляли монологи членов суда, эксперта. При этом их личности авторам были не важны и не раскрывались – важны были только оценка обвиняемого, отношение к происшедшему, суть дела. Эксперт вообще был безучастен ко всему, от него требовалось одно: дать объективную профессиональную справку.

Действие «Протокола одного заседания» представляет собой несравненно более сложную художественную систему, в нем преобладает обмен короткими репликами, проясняющими индивидуальные и социальные мотивировки поведения участников заседания, причем не только в отношении к исходной ситуации, ко всем неожиданным поворотам её развития, но в отношении друг к другу, к жизни. Тем не менее сама ситуация «суда» – экстренного заседания парткома, – организующая действие, просматривается совершенно отчётливо. Потапов, можно сказать, спровоцировавший заседание парткома, воспринимается его членами сначала как обвиняемый, ему предлагают «рассказать, что в бригаде произошло», «доложить кратко и ясно». Но постепенно выясняется, что это он пришёл спросить партком, как, каким образом план по тресту оказался перевыполненным, и от логики его фактов, от расчётов, сделанных бригадой, уже не могут отмахнуться управляющий трестом Батарцев, начальник планового отдела Айзатуллин. Они должны отвечать за то, как велось строительство под их руководством, они оказываются обвиняемыми. Секретарь парткома треста Соломахин, ведущий

заседание, как неподкупный судья, в финале ставит на голосование предложение-приговор Потапова, и оно получает большинство голосов.

С самого начала пьесы драматург даёт читательскому и зрительскому восприятию две прямо противоположные, взаимоисключающие установки. По одной он воссоздает на сцене предельно достоверную ситуацию экстренного заседания парткома. Абсолютная, казалось бы, иллюзия достигается воспроизведением форм, формул такого рода мероприятий, точной их временной раскладкой: сценическое время воплощения пьесы с одним антрактом точно соответствует времени и процедуре заседания парткома с одним перерывом на перекур, на решение технических мелочей. Здесь у всех свои давно известные амплуа, все говорят, действуют по давно устоявшемуся порядку – ничто, казалось бы, не может помешать принять и обычное в таких ситуациях решение – в лучшем случае, выговор Потапову.

Но достоверность, «протокольность», документальность оказываются только приёмом, потому что всё действие от начального повода для его развития до финального итога – чистая фантастика, чистый эксперимент. Всё в пьесе построено на художественном допущении; не реально, чтобы бригада рабочих отказалась от премии да ещё и потребовала, чтобы все работники треста вернули полученные в этом качестве деньги в кассу. Не более вероятно и принятое парткомом в финале решение: вернуть деньги. Изображение парторга Соломахина, действующего по совести, без учёта партийной этики, можно считать ещё одним фантастическим допущением в пьесе. В этом образе нашла выражение мечта Потапова, его бригады – народа о партийном руководителе, который считается с «мнением народным», который имеет собственное, независимое от кого бы то ни было сверху мнение. В каком-то смысле такой парторг фантастичен не менее, чем роскошь, богатство восточных сказок, рожденных от безысходного и горького опыта пустыни (Б. Грифцов). Не случайно по авторской характеристике первой ремарки, он «рыжеватый» – рыжий, не такой, как все.

«Экспериментальность», «гипотетичность» [17, с. 8] исходного обстоятельства были замечены критиками. «Случись такое в любом тресте, тревога была бы объявлена не только в райкоме

или горкоме, а даже в обкоме. Бунт Потапова, – пишет В. Черных, – это скорее хорошо сконструированная ситуация» [18, с. 8]. По мере условности она может быть соотнесена с тем, что рабочие в «Бане» у В. Маяковского не усовершенствуют какой-нибудь обычный станок или не изобретают «чудесный сплав», как у В. Киршона, а создают машину времени.

А. Гельман и сам подчеркивает невероятность поступка бригады Потапова: речь об этом заходит трижды на протяжении пьесы. В начале заседания демагог начальник отдела кадров Любаев интересуется у Потапова, давно ли он на строительстве.

Потапов. С семнадцати лет.

Любаев. Значит, это не первая ваша стройка?

Потапов. Конечно. Одиннадцатая.

Любаев. На тех стройках премии получали?

Потапов. Получал [19, с. 20].

Таким образом, отказ от премии предстаёт невероятным фактом в масштабе личной биографии героя. Бригадир Комков выводит событие в масштаб всех тех строек, на которых работал Потапов.

Комков. ...Вот ты семнадцать лет на стройках – был хоть один такой случай?

Потапов. Не было. Ну и что? А мы поставим так вопрос – и будет! И тогда изменится что-то на этой стройке... Тогда дела пойдут по-другому [19, с. 40].

В конце концов сам Потапов требует от Батарцева аналогичного – невероятного – поступка: спрашивает, зачем тот начал стройку в условиях полной неготовности, почему не сопротивлялся, почему не делал решительных шагов, чтобы изменить общепринятое положение.

Потапов. Но вы же могли поставить вопрос ребром, в крайнем случае – написать заявление: или отодвиньте начало строительства, пока не будет всё, что положено, или сымайте с должности.

Комков. А ты, оказывается, Потапов, наивный парень! Ну и сняли бы Павла Емельяновича. Пришёл бы другой и начал!

Потапов. Не скажи! Когда вопрос ребром ставится, люди начинают думать. Прояснение в мозгах происходит, когда вопрос ребром ставится [19, с. 49].

Таким образом, сам Потапов переводит внимание с факта, события на мотивы и причины, его обусловившие: отказ от премии, от неподготовленного начала строительства – это повод, способ привлечь внимание к проблеме. И одновременно – поступок, проявляющий истинный масштаб человеческой личности, способность думать не только о результатах своего труда, понимать причины и следствия, ту или иную его цену, но и действовать в соответствии с этим пониманием.

Парадоксально заостряя ситуацию, А. Гельман показывает «большим», умеющим думать масштабно «маленького человека» – бригадира Потапова, а «большого» начальника – управляющего строительным трестом Батарцева – исполнителем, винтиком. Как «младший» и «старший», как добросовестно, честно делающий дело и стремящийся всех обойти, как требующий, чтоб «было всё по правде», и умеющий скорректировать план в свою пользу, премию выбить, Потапов и Батарцев восходят к фольклорным типам. Доверчивый, принимающий всё за чистую монету, выполняющий самую трудную черновую работу, младший брат проглядывает в Потапове. Не случайно Комков называет его «наивным парнем», читай – Иванушкой, дурачком, с точки зрения нормального, житейского опыта, а Батарцев предстаёт как «умный»: он знает обходные пути, умеет найти общий язык в главке, министерстве.

На закономерность архаических реминисценций указывают в пьесе и соответственно подобранные цифровые обозначения подразделений: партком треста номер сто один обсуждает чрезвычайное происшествие в бригаде строительно-монтажного управления номер тридцать три. Числовые указатели, укореняя в реальности, «документируя», сужают, ограничивают, фрагментируют происходящее и в то же время увеличивают и расширяют его масштаб: сто один и тридцать три означают то же, что сказочные «в некотором царстве» «в одном...». Счастливый финал – результаты голосования «за» предложение наивного Потапова и поражение Батарцева, голосующего против самого себя, имеют отношение к сказке гораздо больше,

чем к реальности. Это победа нравственная, а в реальности всё гораздо сложнее: ведь пока шёл партком, часть бригады получила премию, да и вряд ли можно представить, что весь трест отдаст полученные в качестве премии деньги. И посрамление Батарцева достигается главным образом в художественном плане, с помощью приёма.

Своеобразной эпической параллелью, остраивающей и фокусирующей сущность деятельности Батарцева, оказывается линия не появляющейся на сцене Стекольниковой, сопровождающей комиссию по приёмке жилых домов. «Женщина-начальница» информирует Батарцева по селектору в начале пьесы, что комиссию встретила, постарается без него справиться, хотя и беспокоит её один корпус – «под большим вопросом» [19, с. 18], а потом в конце радостно сообщает по тому же селектору во всеуслышание, как о своём подвиге, что ей удалось после обеда привести комиссию вместо того дома, который не готов, в уже принятый: «Они и не заметили! Приняли один дом два раза! Дома-то ведь одинаковые!» [19, с. 55]. Она ждёт одобрения своего начальника, ибо выступила как его ученица наилучшим образом, и не понимает, насколько её информация перед самым голосованием по вопросу, поставленному Потаповым, оказалась неуместна. Она продемонстрировала, что главные усилия руководителей типа Батарцева вкладываются не в организацию работы, а в организацию её приёмки, в особую ловкость, изворотливость отчетного момента. План может быть не выполнен, а премия получена, дом не готов, но сдан, строительство комбината не завершено, но его готовятся запустить: плановый отдел ночами не спит, делает «другой расчёт», обосновывая право настоять на изъятии из пускового объекта «комплекса некоторых объектов» [19, с. 47].

Два разных отношения к жизни своеобразно выразились в результатах двух, прямо противоположных по своим выводам, экономических расчётов. Один выполняется по заданию управляющего трестом, подчиненным ему, подразделением на государственные деньги. Другой сделан на энтузиазме в свободное от работы время «пацанами», студентами-заочниками из бригады Потапова. Потапов, убитый результатами расчётов, почти кричит: «Не потому мы тот первоначальный план не выполнили, что у нас цемента и труб не было. А потому,

что на стройке порядка не было. Не было и нету! И никакого места мы не завоевали! Премия эта – липовая» [19, с. 19]. Потом успокаивается и говорит о том, в чем его ребята убедились, проведя анализ работы треста под руководством самого авторитетного специалиста из планового отдела Милениной: «Первоначальный план трест выполнить мог! Никаких причин не было план уменьшать. Так что премию мы взяли незаслуженно и незаконно!» [19, с. 25].

Позиции противостоящих героев варьируются на разных участках действия ими самими, разрабатываются, развиваются разными голосами, «партиями» их единомышленников и оппонентов. Ситуация агитсуда обогащается возможностями более древнего жанра – прений (споров Лета с Зимой, Души с Телом), становится более сложной, даже изощренно утонченной в амебейной композиции [20, с. 124–127]. Чередование, повторение, усиление каждой позиции реализуются в разветвленной системе вопросов и ответов разных участников «прений». Гельман преодолевает присущую жанрам – и прениям, и наследующим им агитсудам – прямолинейную назидательность: как бы вынося за скобки реальности заведомо сконструированную посылку действия и его итог в результатах голосования, он сосредоточивает внимание на мельчайших деталях, оттенках позиций участников заседания, психологических нюансах их общественного поведения. Драматург втягивает героев и читателей (зрителей) в увлекательную интеллектуальную игру, заставляя угадывать в цепи следующих друг за другом парадоксов истину. На основе парадокса строится действие пьесы в целом – первый акт по отношению ко второму, линии поведения отдельных героев в начале и конце, монологи, реплики в пределах их собственных объемов и по отношению друг к другу.

И задаёт эту цепь парадоксов Потапов, ставя в тупик остальных. Бесконечно, с разных сторон обыгрывает он тему премии: «...премия бьет рабочего по карману! Невыгодно нам получать её, эту премию!» [19, с. 14], «... премия... за простои? Какая ж это... премия?... это подачка. И насмешка, если хотите знать!» [19, с. 15], «... как при таких огромных простоях – они же по всему тресту! – план оказался перевыполненным? Что это за план такой?» [19, с. 19]. Потапов набрасывает вопросы, «заводит» членов парткома

своими парадоксами и как бы отходит в сторону, заставляя их высказаться по первому кругу.

Сначала сам Батарцев и команда вторящих ему разыгрывают защитников Потапова, изображают взрослых, всё знающих, снисходительно поддерживающих, чтобы поправить, как ребёнка, «младшего», помочь ему и, тем самым снять проблему, не раздувая огня. «А ведь он правильно рассуждает, Исса Сулейменович!» – говорит Батарцев, обращаясь к начальнику планового отдела Айзатуллину, а потом к Соломахину: – «Ты понял, Лев Алексеевич, ход его мысли? ...Другое дело, что на сегодняшний день я не могу сделать так, чтобы у него простоев не было... премию я ещё могу организовать, а вот работу бесперебойную... (Развел руками)» [19, с. 16–17]. Он просит всех, от кого это зависит, обратить особое внимание на бригаду Потапова, дать ей всё, что надо, принять меры. Но Потапова не устраивают особые условия для одной бригады – «мы не крохоборы» – он хочет порядка по всему тресту.

Следующий заход с позиций Батарцева, якобы в защиту Потапова от нападков Айзатуллина, делает кадровик Любаев: «А мне вполне понятно, почему Потапов отказался от премии... Вы поймите, товарищ Потапов, у вас в результате каждодневного, так сказать, общения с неритмичной подачей бетона произошел в сознании некоторый перекос в сторону наших внутренних недостатков. Причем в этом вы совершенно не виноваты...» [19, с. 23]. Он предлагает послать в бригаду кого-нибудь из членов парткома, чтобы дать объективное представление о положении дел в масштабах треста.

После круга высказываний присутствующих по этой позиции Потапов вытаскивает тетрадку с расчётами по тресту, и это новое обстоятельство снова вызывает бурную реакцию членов парткома и новый виток по спирали развивающихся прений. Сомнения в компетентности бригадира, в убедительности его анализа, всё более откровенно выказываемое раздражение упрямым, лезущим не в своё дело Потаповым его непосредственными начальниками, недовольство друг другом сменяются «общим замешательством» при появлении Милениной. Её, как специалиста в качестве эксперта, рекомендовал для проверки расчётов сам Айзатуллин, он воспринимает её как «свою» сотрудницу, а она приходит как человек Потапова. После высказываний, выяснения отношений между собой в связи с новым аргументом Потапов

делает новое заявление – раз расчёты его бригады уже не требуют проверки, то он предлагает поставить вопрос перед главком, чтобы перевыполнение плана перечеркнули и, поскольку премия «дадена липовая», вернуть её в Госбанк – это чужие деньги и т.д. [19, с. 39].

В процессе прений меняется соотношение сил. Выступающая обычно единым фронтом, агрессивно, команда Батарцева вдруг начинает нести потери. И первым, кто их обозначил, оказался парторг Соломахин. «...Лев Александрович, я хочу понять, что происходит?» – сухо обращается к нему управляющий трестом. – «Ты очень странно и непонятно для меня ведешь сегодня партком... Я, дорогой мой, всегда хочу одного: чтобы у нас с тобой по любому вопросу было одно мнение, а не два» [19, с. 32]. На «другой» стороне оказывается «лучший», по характеристике Батарцева, экономист треста Миленина и член парткома, ничем, кроме своего вязания, кажется, не интересующаяся крановщица Мотрошилова. Больше того, главный диспетчер Фроловский, «четырнадцать лет неразлучно, стройка за стройкой» [19, с. 17] работавший вместе с Батарцевым, прервал свое молчание, во втором акте рассказал о том, как схватился с сыном, членом бригады Потапова, который заставлял его вернуть премию, как они «...проговорили целую ночь... Как мужчина с женщиной. И как работник треста с работником треста... Я – за предложение Потапова», – говорит Фроловский. За него голосует и прораб Зюбин: «Так вот, Павел Емельянович, завтра утром я свою премию сдам обратно в кассу. Можете меня снимать, я пойду работать в бригаду Потапова. Простым бетонщиком» [19, с. 45–46]. Монологи молчавших в первом акте членов парткома звучат всё чаще, звучат как обвинения в адрес Батарцева, а он вынужден оправдываться.

Решительно против Батарцева высказался начальник СМУ, в котором работает Потапов – Черников. Грамотный строитель, специалист, он не вписывается в «стратегию треста», поэтому его, несмотря на его таланты, не делают, как это предполагалось, главным инженером. Он, не включавшийся в споры, последним дал итоговую оценку методам работы Батарцева: «Это неправда, что вы не хотели начинать стройку. Вы хотели не хотеть! Понимаете? Эмоций было много, а практических шагов ноль... Я думал, «не портить отношения с главком» – это ваша тактика, а это оказалось вашей стратегией... Мне обидно... за вас...

Вы сложный человек... Но... вы виноваты, Павел Емельянович, в том, что мы тогда так начали стройку. И в том, что мы её сейчас так заканчиваем!» [19, с. 50–51]. Черников, по ремарке, ждёт ответа Батарцева, но тот уже молчит. Молчит вплоть до вопроса парторга, за какое предложение он голосует.

Соломахин. А вы, Павел Емельянович? Воздержались?

Батарцев (*встрепенувшись*). Нет, отчего же, я – «за» [19, с. 55].

Иную перспективу обнаруживает в пьесе позиция Потапова. В начале пьесы он выступает один, хотя и от имени отсутствующей бригады. Подчеркивая в нем, похожем на Санчо Пансу – по социальному статусу, по народному характеру мышления, – качества рыцаря, бесстрашного борца за правду, рядом с ним находится лишь верный оруженосец – «личный телохранитель и комсорг бригады» Толя Жариков. Потом в числе единомышленников Потапова обнаруживаются Миленина, чувствовавшая себя на стройке «довольно одиноко» и приобретающая в бригаде Потапова друзей, Мотрошилова, Фроловский и т.д., вплоть до Черникова, давно находящегося в оппозиции к команде Батарцева и собирающегося, видимо, покинуть стройку. Фамилия и имя этого героя – Виктор Черников – по-своему имеют значение: его в системе треста пока ещё держат в «черном теле», но за такими, как он, профессионалами, специалистами, будущее, они (Виктор – победитель) должны победить.

Потапов, появляясь, с первых реплик выводит всё происшедшее в его бригаде за пределы узко профессиональных, «местных» границ.

Потапов. ...У нас в бригаде... на днях произошла научно-техническая революция.

Соломахин. И выразилась она, значит, в том, что вы от премии отказались?

Потапов. Так ведь всякая революция от чего-нибудь отказывается, Лев Алексеевич. А иначе какая же это революция. Баловство одно [19, с. 14].

Потапов, у которого не за горами пенсия, думает не только о бригаде и даже не только о тресте, а о пацанах, которым завтра

жить: «У меня ведь полбригады – пацаны. Их же надо как-то воспитывать, прививать уважение к ремеслу. А на чем прививать? На вот этих примерах? Вы знаете, что мне сказал Колька Шишов, с которым я двери искал?.. «Да-а, коммунизм-то, видать, не скоро построится!» [19, с. 22]. Ответом Потапова мальчишке стало действие, поступок, вызов, брошенный парткому, руководству треста.

Осознание фактов плохой организации работы, количество которых воспринимается уже как качество жизни, усиливается обманом, липовой премией и переживается Потаповым как унижение, оскорбление человеческого достоинства, ведёт к утрате веры в жизнь у пацанов. Почти за десять лет до фильма Т. Абуладзе «Покаяние» герой Гельмана приходит к мысли о необходимости пережить позор, публичное покаяние, чтобы что-то изменилось в жизни: «Когда мы вернем премию все до одного, когда из хороших мы станем плохими, как и есть по правде, и весь этот позор переживем – а позор большой будет! – тогда дела пойдут по-другому!» [19, с. 40]. И никакими доводами трестовского патриотизма, уговорами принять правила управленческой игры его не свернуть. Он стоит на своём, и в спровоцированной им ситуации начинают размышлять другие.

Говоря о проблемах бригады, треста, – независимо от позиции – сторонники Батарцева и Потапова то и дело выходят к обобщениям, соотносят происходящее на стройке с происходящим в стране. «Каждый день с утра до вечера он (Потапов. – В.Г.) видит то одни, то другие недостатки в работе нашего треста. Действительно, недостатки есть. Я, правда, не стал бы на себя брать такую ответственность утверждать, что у нас их больше, чем на любой другой стройке СССР» [19, с. 23], – проговаривается в самом начале заседания Любаев. Заговоривший в конце его Черников видит причину бед в том, что замечательные исходные побуждения и принципы с самого начала работы были подменены другими, обусловленными стратегией и тактикой «трестовского патриотизма». И уже совсем не о стройке, а о состоянии жизни в стране, заостряя её главный парадокс, потрясенно говорит самый верный союзник Батарцева Айзатуллин: «Я хочу спросить... почему, я вас хочу спросить, для того, чтобы работать нормально, всего лишь нормально, – я подчеркиваю, – управляющий трестом должен был совершать

чуть ли не подвиг?.. Он должен был ставить вопрос ребром, сопротивляться, рисковать своим положением, которого он добивался всю жизнь! И всё это во имя того, чтобы работать элементарно нормально! Товарищи, это же абсурд! Это же ненормально, когда для того, чтобы работать нормально, надо быть героем! Почему так, я вас спрашиваю?» [19, с. 51]. Вопрос Айзатуллина – риторический, он обращен не столько к действующим лицам, сколько к залу. Он предполагает споры, прения, суждения и решения по нему в реальности.

Ситуация «суда» в «Обратной связи», следующей пьесе Гельмана, важна в идейно-смысловом плане, но по объему она занимает значительно более скромное место, чем в «Протоколе одного заседания». Заседание бюро горкома партии, на котором достигла апогея борьба между Сакулиным-Вязниковой и Нурковым-Окуневым, по-разному понимающими проблему завершения строительства комбината, – это только один, хотя и кульминационный, но один из моментов действия. К нему стянуты все предшествующие и последующие события: назначение молодого секретаря горкома партии, предубеждение против Вязниковой в связи с её ролью в жизни прежнего управляющего трестом, сцены в обкоме партии и др. Но именно спор на заседании бюро обкома с наибольшей полнотой выявляет человеческий потенциал действующих лиц самого разного ранга, позволяет увидеть в Сакулине государственно мыслящего и действующего человека.

Ситуация «заседания» у А. Гельмана важна не сама по себе, как в агитсудах, а как следствие чрезвычайных обстоятельств: инициатива снизу – бригады ли Потапова, экономиста ли Вязниковой – нарушает заведенный ход событий, ставит руководителей перед необходимостью увидеть существо дела в новом свете, понять ошибочность принятых прежде решений. В процессе разбирательства обнаруживаются побудительные мотивы поведения каждого человека, втянутого в орбиту действия: чувство ответственности, принципиальность, нравственность позиции одних и желание сохранить видимость внешнего благополучия других, как пишет Ю. Кузьменко – «беда и вина человека в его общественной деятельности» [9, с. 213]. Таким образом, главное для драматурга – выявление гражданской позиции человека, от которой зависит его поведение,

нравственный и экономический результат его дела. Он предельно обнажает «структуру момента», организации производства как жизни страны в целом, он заставляет обсуждать возможность и необходимость изменения ситуации.

При этом мы видим, как от пьесы к пьесе А. Гельмана, всё менее заметной становится ситуация «заседания-суда»: приём уходит вглубь, но смысл его остается. Об этом ясно свидетельствует и пьеса «Мы, нижеподписавшиеся...». В «Протоколе одного заседания» задан один сюжетный ход, обращение героя в партком как высшую инстанцию, организация по спирали развивающегося расследования, прений разных сторон по поводу премии, характера организации дела, отношения к нему. Действие определяется как процесс перераспределения сил, расслоения казавшегося прежде монолитным коллектива парткома, стройки. В пьесе «Мы, нижеподписавшиеся...» ситуация подписания акта о приёмке хлебозавода, казалось бы, должна разделить персонажей на две группы: на тех, кто строил и заинтересован в сдаче объекта («хлеб-то печь можно»), и «суд» – комиссию облисполкома, которая решает вопрос о возможности его приёмки. Однако реальный расклад сил оказывается намного сложнее: в каждой группе, в том числе и среди строителей, можно выделить лица, усилия которых направлены на то, чтобы хлебозавод был принят, и лица, действующие в прямо противоположном направлении.

Герои явно отличаются – и это ещё одно основание деления – по характеру включенности в действие. В связи с этим можно наметить три другие группы, а в них – ещё и внутреннее расслоение. Последние градации наиболее интересны с точки зрения формы драмы.

Действие начинает, придавая ему стремительность авантюрно-детективной, комедийно-фарсовой природы, Леня Шиндин – главный диспетчер строительно-монтажного управления. Сложно закрученная им интрига: билеты рядом с возвращающейся домой комиссией, выпивка, закуска – воспринимаются начальником производственного отдела СМУ Малисовым как попытка использовать время дороги для воздействия на членов комиссии и подписания акта. Он пытается всячески помешать Лене, путает ему игру, беря с собой его жену – свою подчиненную, предварительно настроенную против Лени, он возвращается

в купе, нарушив указание Лени, раньше срока в самый разгар импровизированного дня рождения Аллы. Три этих персонажа, преследующие разные цели, соответственно выступающие вразрез, определяют неожиданные, резкие повороты в развитии истории, предстают в полном и привычном для драмы смысле слова *действующими* лицами пьесы – они преобразуют, каждый по-своему, изначальную её ситуацию.

Позиции, определившие цели и поступки этих героев, сформировались задолго до начала действия – сформировались под воздействием разных авторитетов. Леня увлечен идеями Егорова: «Егоров архитектор! Он философ сельского строительства... Он родился в деревне и приехал сейчас навсегда жить в деревню. И так построить здесь всё, чтобы было не стыдно прожить всю жизнь рядом с тем, что он построил... Грижилюку нужны показатели, первое место... Грижилюк выманивал у заказчиков, у совхозов и колхозов деньги за незаконченные, даже совсем и неначатые работы... Но Грижилюк же сейчас управляющий трестом, непосредственный начальник Егорова! Он не может допустить, чтобы миф о его достижениях рухнул. В Куманеве у него остались люди, которые о каждом шаге Егорова ему тут же докладывают. Вся эта компания стала ему мешать, сопротивляться» [19, с. 162–163] и т.д. Грижилюк и Егоров физически не появляются на сцене, но их всё время вспоминают, на них ссылаются, о них говорят все другие, подробно объясняя их и, в связи с ними, свои жизненные позиции. Грижилюк и Егоров представлены не как действующие драматические, а как *эпические* персонажи в рассказах действующих лиц. Последние выступают как их заместители, помощники, исполнители, они разворачивают, развивают реальное течение событий, свое поведение, свои человеческие судьбы в направлении, заданном властителями их дум.

Шиндин, увлекшись идеями Егорова, бросил Москву, не думая о плате, верой и правдой служит его делу: «Я готов быть на побегушках, кем угодно, и я это умею делать, я люблю это дело, но я хочу служить настоящему человеку» [19, с. 162]. Малисов предан Грижилюку из благодарности за то, что тот выручал его в трудных житейских ситуациях: «Не бескорыстно, нет», – признает сам Малисов. Грижилюк, по его словам, очень хорошо усвоил один закон: без преданных людей из руководящего кресла быстро

выпихнут. «Есть один способ приобретать преданных людей – надо делать для них что-то существенное, жизненно важное... То, что Грижилюк не придумает за год, Егоров придумает за пять минут, но если Егоров не усвоит тот закон, который усвоил Грижилюк, все его прекрасные мысли, планы стниют у него в голове!» [19, с. 173]. В конечном счёте, позиции того и другого восходят к извечно противостоящим началам. Один, наделённый талантом, несёт в жизнь творческое, развивающее её, продуктивное начало, другой озабочен внешними показателями, организацией карьеры, и чем бесплоднее содержательная сторона его жизни, тем агрессивнее он по отношению к тем, кто мешает его формальному, служебному продвижению.

Первый акт в резкой смене комедийно-фарсовых ситуаций (с проводником, билетом, импровизацией дня рождения «сослуживицы»), динамичном, остроумном диалоге характеризует действующих лиц в перспективе принципов эпических героев и апелляции как к высшему суду к комиссии облисполкома. Члены комиссии предстают первоначально в эпической позиции: не подписавшие акта о приёме хлебозавода, они выступают единой группой. Их эпичность усиливается ситуацией внеположенности по отношению к строителям, к действующим лицам.

Но доведенный до последнего предела, до эмоционального срыва провокациями Малисова, Леня Шиндин в страстных монологах срывает маски, обнажает подлинные пружины всего, что предшествовало сдаче объекта, показывает истинную роль Грижилюка и его правой руки Малисова. Шиндин обращается к сознанию, к чувствам членов комиссии, открыто, искренне в первом акте говорит со всеми вместе, во втором акте – с каждым в отдельности. И здесь выясняется, какие это разные люди, из каких разных побуждений они не подписали акт о приёме объекта. Благодаря этому удаётся сильнее подчеркнуть проблему ответственности каждого за принимаемое решение.

Действие, в конце первого акта обнаружившее концептуальную сверхзадачу (Леня на эксперименте проверял позицию и роль Малисова в истории), во втором акте обретает преимущественно интеллектуальный характер: в прениях сторон (Леня–Семенов, Леня–Девятов, Леня–Малисов...) вскрываются истинные мотивы их поступков, выясняются по-разному складывавшиеся в прошлом отношения с Грижилюком, объясняется подоплека разных

реакций на предложение Шиндина подписать акт в дороге и тем самым поддержать Егорова, его дело, его жизненные принципы. Более того, именно по этой линии действия в пьесе появляются ДРАМАТИЧЕСКИЕ герои, герои, изменяющие свои позиции. Находящаяся вначале под воздействием Малисова жена Лени Алла, мешающая ему в деле, которому он отдаёт душу, начинает сочувствовать мужу, помогать ему. Сильнее, значительнее, серьёзнее результаты усилий Шиндина сказались на сознании председателя комиссии Девятова. Известный своей неподкупностью, принципиальностью, он понял, как ловко Грижилюк и стоящий над ним Иван Иванович используют его в своих целях, чтобы убрать неудобного им Егорова, и идёт на невероятный шаг: чтобы помочь талантливому человеку, он подписывает чистые листы будущего акта о приёме объекта и призывает к этому своих коллег. Он готов продолжать борьбу за дело Егорова вместе с ним во всех инстанциях, и это, не снимая трагического звучания финального эпизода, внушает надежду на развитие действия за пределами пьесы.

Действие пьес «Наедине со всеми» и «Скамейка» имеет заостренно полемический, экспериментальный характер. Этими пьесами драматург своеобразно отвечал критикам, упрекавшим его в «производственном» уклоне, в сужении человеческого содержания его пьес. На рубеже восьмидесятых годов Гельман написал две пьесы, в которых действуют по два героя. Перефразируя Н. Чернышевского, можно сказать, что в этих пьесах своеобразно преломилась ситуация «советского человека на rendez-vous». Герои пьесы «Наедине со всеми» – муж и жена – ночью у себя в спальне выясняют вопросы, почему случилась авария на стройке, кто виноват, как делал карьеру он, как толкала его к этому она...

Случайная встреча мужчины и женщины в городском саду («Скамейка») превращается в чередование унижительных обманов и унижающих проверок, попыток начать всё сначала и обнаружения новой лжи, желания изменить жизнь и боязни перемен, неготовности к ним. В какой бы частной, даже рискованной ситуации не оказывались пары – в спальне, на скамейке горсада, – их отношения складывались по законам общества, в котором они живут. До начала действия в их жизни происходило нечто такое, что превращало встречу в суд, и герои выступали попеременно

жертвами и преступниками, обвиняемыми и обвинителями. И как бы далеко ни заходили они в своих «прениях», какие новые аргументы ни находили в оправдание логики своего поведения, их мысль кружила и возвращалась к исходному эпическому обстоятельству. Прервать эту дурную бесконечность можно только выработкой новой жизненной позиции и нового жизненного поведения. Героиня «Скамейки», подобно Потапову в «Протоколе одного заседания» и Девятову в «Нижеподписавшихся», делает в этом направлении первые шаги, намечает перспективу действия за пределами финала пьесы.



«Комические фантазии»

Г. Горина

Наряду с эпической драмой, которая вела читателя и зрителя к анализу общественного сознания и поведения, включая в процесс непосредственного обсуждения героями производственных проблем как личных, развивалось в 1970-е гг. и другое её, маяковско-шварцевское, условно-метафорическое направление. Если наиболее серьёзные явления первого мы находим в творчестве Гельмана, то второе представлено прежде всего и главным образом пьесами Г. Горина «...Забыть Герострата» (1970), «Тиль» (1974) «Тот самый Мюнхгаузен...» (1978). К осмыслению массового и индивидуального самосознания своей эпохи драматург подключал зрителя по ходу разворачивания новых историй старых героев. Их всем известные имена, концентрирующие внимание, вынесены в названия пьес. Тем острее как необычные, складывающиеся в современных условиях воспринимались истории, происходящие с ними.

Е. Шварц менял детали, психологические мотивы поведения героев, но в значительной степени сохранял каркас старых сказок или соотносил с ними, явно узнаваемыми, действие своих пьес. Для творческой фантазии Г. Горина достаточно было знакомого имени, чтобы из него, как из зерна, выросла новая «небылица». Она будила мысль, направляла её к осмыслению внутренней сути социальных явлений современности тем успешнее, чем более парадоксально (правдивый – Мюнхгаузен), чем более непредсказуемо складывались новые истории известных героев.

И если мощным стимулом для Е. Шварца в продолжении его драматургических опытов была, – несмотря на все запрещения, – заинтересованность художественного руководителя Ленинградского театра комедии Н. Акимова, готового ставить все его пьесы для взрослых, то в жизни Горина–драматурга аналогичную роль играл, видимо, М. Захаров. Взлет руководимого им театра им. Ленинского комсомола, в который он пришёл в середине семидесятых годов, связан с постановкой «Тили» [1]. В конце 80-х гг., когда критики дружно писали о кризисе театра, это содружество укрепляло свои позиции – о плодотворности его поисков свидетельствует спектакль «Поминальная молитва» [2],

а также телефильмы «Тот самый Мюнхгаузен...», «Формула любви», «Дом, который построил Свифт». Именно с Г. Гориним как с автором сценария, единомышленником пережил все перипетии борьбы за один из самых замечательных своих граждански острых фильмов «О бедном гусаре замолвите слово...» Э. Рязанов [3]. С успехом шли в театре Советской Армии пьесы «...Забывать Герострата!» и «Тот самый Мюнхгаузен...», в Ленинградском театре им. Комиссаржевской – пьеса о Герострате.

И тем не менее драматург Г. Горин очень долго не попадал в поле зрения исследователей [4]. Наша литературная и театральная критика на протяжении многих десятилетий работала «обоймами»: занималась теми явлениями, которые легко выстраивались в некий очевидный ряд, чаще всего по тематическому признаку. Г. Горин, как, впрочем, до этого Е. Шварц, ни к одной известной критикам обойме не мог быть отнесен. В проводимых в 70–80-е гг. дискуссиях имя Г. Горина практически не звучало: о производстве он не писал, внешне персонажи его пьес не походили на современных социальных героев, да и вошел он в современную драматургию не с «волной», а индивидуально. Особая манера драматургического письма привлекала к Г. Горину нетривиально мыслящих режиссёров, и она же затрудняла работу критиков, не позволяла осмыслить его пьесы с точки зрения общепринятых правил.

Думается, глубоко прав был М. Захаров, когда, оглядывая всё написанное драматургом к 1986 г., писал: «Хочется нам того или нет, но Г. Горин – явление. Притом не случайное, не какой-нибудь там метеорит, промелькнувший однажды и вдруг на небосклоне современной драматургии. Г. Горина надо осмыслить как нашу закономерность» [5, с. 375]. М. Захаров наметил и литературно-театральный ряд, к которому, по его мнению, принадлежит Г. Горин: это М. Булгаков и Е. Шварц, может быть, Н. Эрдман, в глубине веков – У. Шекспир, среди современников – Ж. Ануй. Г. Горина действительно можно рассматривать в ряду этих художников: с одними его сближает владение стихией комического, мастерство ведения диалога, стремительно-неожиданного, парадоксально-иронического, с другими – принцип использования готовых форм, мифов, легенд, «сюжетных блоков», известных имён. Но это разные основания деления. Вопрос в том, как эти разные основания соотносятся в системе

действия, доминантной категории рода, и вообще в том, что представляет собой эта система у Г. Горина, необходимо решать.

Г. Горин входил в сознательную жизнь, а потом и в литературу в 60-е гг., когда забурлившая общественная жизнь принимала личностный характер на поэтических вечерах, КВНах, диспутах. Студент-медик, потом врач скорой помощи («Истинный русский классик должен до литературной деятельности обязательно поработать в медицине» [5, с. 376], – не преминул заметить в своём «Комическом послесловии к фантазиям Горина» М. Захаров), он с неизбежностью оказался в поле притяжения двух самых интересных культурных центров столицы – молодого «Современника» и «Нашего дома».

Театр «Современник», особенно в пору своего студийного существования, притягивал гражданственностью позиции, честностью, открытостью, исповедальностью интонации, небывалой для нашей сцены драматургией. Та же публика, что ночами выстаивала очереди за «билетиком» в «Современник», стремилась попасть на спектакли эстрадной студии Московского университета «Наш дом». Там подобралась команда единомышленников: молодые, решительно настроенные, с обостренным чувством комического, они шли на сцену, писали для нее, чтобы люди, «смеясь, расставались с прошлым», чтобы как можно скорее «отряхнули его прах со своих ног». Всё это оказалось несовместимо с духом входящего в административную силу брежневского правления: закрытие «Нашего дома» совпало с разгромом редакций «Нового мира» А. Твардовского, «Байкала»... Каждый из участников студии должен был искать приложения своим силам самостоятельно.

Оглядываясь сегодня на то время и зная, что написал Г. Горин позже, видишь, как случайные факты биографии, характерные для многих людей его поколения, неслучайно сложились для него, как закономерно определили именно его, редкую в нашей драматургии творческую индивидуальность, соотносимую в чем-то с индивидуальностью Е. Шварца.

В тяготении Г. Горина к «Современнику», в непосредственном участии в работе «Нашего дома» можно увидеть некоторую аналогию с тем, что определило молодость Е. Шварца: молодой «Современник» в этом контексте может быть соотнесен

с писателями группы «Серрапионовы братья», а «Наш дом» – с обериутами. Есть нечто большее, чем простое совпадение, в том, что среди спокойных «серрапионов» Шварцу наиболее близок был дерзкий экспериментатор Л. Лунц, а в репертуаре молодого «Современника» Горин выделяет прежде всего его бунт в «Голом короле» [7]. Создавая атмосферу жизни-игры, бесконечно травестируемых сюжетов-отношений, обериуты при поддержке и непосредственном участии старшего среди них Шварца пытались по-своему, хотя бы в пределах своего круга, противостоять идеологизации всех сторон жизни, монополии на истину укрепляющегося партийно-государственного аппарата: в ернических стихах, монологах, сценках, созданных с позиций то наивно-детского, то обывательски неразвитого, вывихнутого сознания, мир представал в отдельных штрихах, обрывках абсурдно-алогичных диалогов. Авторы «Нашего дома» (А. Арканов, Г. Горин, А. Курляндский, М. Розовский, В. Славкин, А. Хайт) создавали на самодеятельной сцене свое видение послесталинского общества: они не просто веселили зал, но, используя традиции наиболее «активных», гротесковых форм культуры двадцатых годов, обращались к гражданским чувствам зрителей, к их сознанию [8], взрывали представление о нормальном, примелькавшемся, показывали, как пишет В. Кардин в рецензии на первую книгу прозы Г. Горина «Хочу харчо!», «бессмыслицу обыденного и обыденную бессмысленность» [9, с. 285]. Всё это позволяет увидеть закономерность и неизбежность обращения Г. Горина, как и Е. Шварца, в годы, когда цензура была наиболее бдительна, а общественное сознание наиболее нуждалось в своём развитии, к условно-метафорической форме эпической драмы.

Во второй половине шестидесятых годов Г. Горин в соавторстве с А. Аркановым написал несколько сатирических комедий: «Свадьба на всю Европу» (поставлена Ленинградским театром комедии в 1966 г.), «Банкет» (Театр сатиры, 1968). Последняя прошла на сцене восемь раз и вместе с поставленным в том же театре М. Захаровым «Доходным местом» была запрещена. Г. Горин ещё не раз, как правило вместе с А. Аркановым, писал по просьбе друзей из Театра сатиры пьесы, не нарушающие жизнеподобия: «Маленькие комедии большого дома», «Прощай, конферансье!» Но вряд ли о них можно говорить как о главных или наиболее

значительных в творчестве писателя. Работа над ними не давала и той легкости, радости, которые драматург чувствовал, по его собственным словам, «фантазируя» на темы известных героев, сюжетов. Создавая свои варианты историй о Герострате, Тиле, Мюнхгаузене, доме, который построил Свифт, Г. Горин, как точно заметил М. Захаров, «развил вторую космическую скорость».

Первым опытом в этом роде стала пьеса «...Забывать Герострата!» (1970). Писалась она, как вспоминает автор в упоминавшейся уже беседе, «быстро, легко», получила «лит», т.е. разрешение цензуры на постановку, только для Малой сцены Центрального театра Советской Армии, где прошла более семисот раз, но была осуществлена и на сцене Ленинградского театра им. В. Комиссаржевской, много ставилась за рубежом как пьеса об экстремизме, порой с портретным гримом конкретных политических деятелей. Интересно, что сам автор относится к этой пьесе несколько иначе, чем к другим из этого ряда, считая, видимо, пробой пера в новой для себя манере («Это ещё не была шварцевская линия, не было чужого сюжета, был просто герой с нарицательным именем»), но, вспоминая о первых постановках, с благодарностью называл имена режиссёров, исполнителей роли Герострата. И первое – значимость пьесы, и второе – место образа Герострата в пьесе требуют, думается, дополнительного размышления.

Дело в том, что драматическое содержание образа Герострата – процесс вызревания мысли о сожжении храма Артемиды, одного из семи чудес света – исчерпано ещё до начала пьесы. О том, как героя мучит страх перед дерзкой мыслью, как он преодолевал его мечтами о славе, как действовал в храме, поджигая его, он рассказывает человеку театра как об уже прошедшем – это только информация. В действии Герострат предстаёт как заданная, неизменная, «эпическая» величина; он лишь подтверждает суть своей личности, заданной именем – цинично демонстрирует презрение к людям, умение пользоваться их слабостями. Он, подобно шварцевской тени, поднимает со дна их души самые темные, низменные желания, освящая своим гекзаметром: «Делай, что хочешь, богов не боясь и с людьми не считаясь».

В собственно драматическом положении – в ситуации выбора линии поведения, изменения позиции – находятся другие:

те жители города Эфеса, которые появляются в камере Герострата сами или приходят по его зову. Именно с ними, горожанами, людьми разного социального положения, и связано движение действия. Оно движется толчками, сменой парадоксально заостренных, вроде бы, по здравому смыслу и нравственному требованию, не допускающих развития ситуаций; оно каждый раз должно было бы застопориться, прерваться – и всё-таки длится, более того, ширится, захватывая в свою орбиту всё новых, действующих уже в пользу Герострата лиц.

Воины отняли у разъяренной толпы поджигателя храма, чтобы над ним свершился законный суд. Действие начинается с того, что, втащив в камеру Герострата, тюремщик даёт ему сильную оплеуху, он возмущён, он жалеет, что того не прикончили сразу там, на площади: «Взбесившийся пес! Сжег храм! Это что же?! Как можно!» Его утешает только то, что завтра свершится суд: «Тебя привяжут ногами к колеснице, и твоя башка запрыгает по камням. Уж я-то полюбуюсь этим зрелищем, будь уверен» [10, с. 10]. Это первая в пьесе, самая сильная и непосредственная реакция на поступок Герострата, она никак не предполагает, что человек, так оценивающий Герострата, может стать его сообщником.

С презрением и ненавистью отказывающийся дать заключенному полагающуюся тому воду, не желающий иметь с ним никаких дел, тюремщик вдруг уступает ему и идёт по его заданию за ростовщиком Крисиппом. Горин мастерски выстраивает кульминацию этого эпизода – первого поединка отъявленного мерзавца с первым представителем города. Тюремщик возмущён, как все, но не до такой степени, чтобы не использовать ситуацию с выгодой для себя: если можно получить афинскую драхму, то её лучше получить, и, не сумев выбить монету силой – Герострат просто проглотил её, – плетется выполнять поручение за плату. Полновластный хозяин положения в начале эпизода, тюремщик оказывается в положении слуги в его конце.

Горин обращается здесь к вечной проблеме, показывает, как трансформируются вечные нравственные нормы и ценности в социально-конкретных, частных, индивидуальных обстоятельствах. В высоком, предельно обобщённом, почти абстрактном плане это обозначил в трёх строках «Анчара»

А.С. Пушкин: «Но человека человек / послал к анчару властным взглядом. / И тот послушно в путь потек...». В пьесе Г. Горина, созданной в другую пору, эта ситуация парадоксально заострена и снижена: не царь, не грозный владыка посылает бесправного раба, а нравственное ничтожество, обреченный на смертную казнь преступник отправляет за драхму – с поручением своего полновластного хозяина – тюремщика, и тот, не очень послушно, огрызаясь, но «в путь потек». С этого момента зло, ширясь, будет захватывать в свою орбиту всё новых лиц, всё новые слои горожан. У Герострата будет ещё не один такой эпизод-поединок, и каждый будет проходить по похожему сценарию, как бы наслаиваясь на предыдущие, и каждый будет существовать по законам маленькой, относительно самостоятельной драмы. Почти в каждом случае Герострат от защиты будет переходить к нападению и одерживать победы. Но это будут победы в частных ситуациях, победа в целом ему не суждена: время от времени в камеру будут врываться или приходить люди, которых Герострату не удастся соблазнить или подчинить.

В пьесе об эфесцах и поджигателе храма драматург мыслит, как в кино, крупными планами, он показывает цепь дуэтных сцен, позволяющих увидеть мельчайшие детали в изменении настроения, поведения персонажей. И важными оказываются все нюансы общечеловеческих, гражданских, нравственно-гуманистических, конкретно-индивидуальных установок, логика переходов, актуализация тех или иных соотношений на разных поворотах действия.

Оскорблённый в лучших своих чувствах рядовой житель Эфеса, тюремщик, хозяин положения в камере, – в конечном счёте всего лишь человек, получающий небольшое жалование, жадный до денег, оказывается на посылках у Герострата. Впрочем, он уверен, что не станет Крисипп «уважаемый гражданин» – бежать в тюрьму на свидание с мерзавцем. Но обещание выгодного дела заставляет и ростовщика Крисиппа забыть о многом: о том, что он «уважаемый гражданин», оскорблённый отец (Герострат развёлся с его дочерью). На словах он выполняет поручение жены: плюет Герострату в «рожу», поносит, как может, а на деле выполняет задуманное им, покупает мемуары, ибо «Записки поджигателя храма Артемиды Эфесской», размноженные переписчиками, обещают большую выгоду («обыватель будет смаковать каждую

строчку»). Крисипп как частное лицо, как ростовщик совершает выгодную сделку, как человек и гражданин идёт на преступление – снабжает Герострата деньгами, которые за его здоровье и славу будут пропивать городские подонки и пьяницы; он распространяет писания святотатца, создавая ему поклонников и последователей.

Климентина – жена повелителя Эфеса, чья красота прославлена поэтами, снедаемая жаждой славы, закрыв лицо, сама идёт в камеру уговорить Герострата сказать на суде, что он поджёт храм из-за неразделённой любви к ней. В ответ он потребовал её вполне конкретной «любви» здесь же, в камере. В конце эпизода недоступная красавица, повелительница города, предстаёт просто тщеславной женщиной, оправдывающей себя тем, что уступила обаянию силы.

И в Тиссаферне определяющим оказывается не то, что он правитель города, а то, что он слабый, недалекий человек, не могущий принять решение самостоятельно, старый муж, боящийся быть обманутым. Он идёт в камеру, чтобы удостовериться в правоте толпы, болтающей о любви Герострата к Климентине. Весь разговор строится как цепь парадоксов, парализующих Тиссаферна сначала как мужа, потом как человека и правителя. Поверженный информацией о том, что не Герострат влюблён в его жену, а она в него, что она приходила в камеру, ласкала его, и о том, что записки об этом хранятся в надёжных руках, он понимает, что не быть ему правителем города, если об этом узнает народ. «Я ждал измены, но думал, что это будет только моя боль, а она превратилась в государственную проблему» [10, с. 60]. Припёртый к стенке, Тиссаферн спрашивает у Герострата совета, и тот предлагает не просто сохранить ему жизнь, но дать должность, и немаленькую: «В Эфесе беспорядки, греки не жалуют персов, они только делают вид, что покорны сатрапу, а сами ждут минуты, чтобы выбросить тебя из дворца. Поставь меня над ними надсмотрщиком! Сейчас у меня найдется тысяча верных слуг, которые за умеренную плату пойдут за мной в огонь и воду. Мы разгоним Народное собрание, распустим суды гелиастов. Порядок в Эфесе установишь ты, а следить за ним буду я... Сейчас тебе нужна твердая рука, и лучше меня человека для этого не найти» [10, с. 59]. «Надо подумать», – отвечает на это Тиссаферн.

Уже зная о заговоре и не имея возможностей предотвратить его, смещённый со своего поста верховный судья Эфеса Клеон обращается в финале к Герострату в надежде, что его душа хранит остаток совести: «Ты грек, ты – эфесец! Молю тебя, не приноси в наш город новые разрушения и смерти!» [10, с. 61]. Но не родовые, человеческие, не национальные, не гражданские чувства определяют поведение Герострата, им руководят мотивы сугубо шкурные, эгоистические: желание посмертной славы и полноты реальной власти при жизни. Во имя личного, как им кажется, частного момента приходят к Герострату герои, о которых шла речь выше, и переступают через общечеловеческие, нравственные законы. Они позволяют восторжествовать темным низменным началам не только в себе, но в обществе в целом: толпа, которая бушевала, хотела разорвать святотатца в начале, в конце готова славить его, идти за ним в огонь и воду, правда, «за умеренную плату». Мутная волна захлестывает город.

В связи с этим можно говорить о том, что драматическое напряжение пьесы связано не столько с самим Геростратом – воплощением безнравственной, наглой, ни перед чем не останавливающейся силы, сколько с выявлением механизма социальной переориентации, перестройки сознания многих и разных людей. Это существенно отличает манеру Г. Горина от той, к которой зритель привык. Содержание собственно драматических произведений, как уже отмечалось, цементирует «самоопределение характера» (Г. Гегель), интерес их «сосредоточен на главном лице, в судьбе которого выражается главная идея» (Г. Белинский). Условно-метафорическая пьеса Г. Горина предстаёт как разновидность эпической драмы, в которой, по мысли В. Белинского, «героем является сама жизнь... Тут нет героя или героини, тут каждое лицо равно занимает нас собою».

Действительно, в пьесе «...Забыть Герострата!» город Эфес не только место действия, но, можно сказать, и главный герой, в конечном счёте именно его судьба решается здесь. Жители города проходят испытание Геростратом, от поведения каждого в отдельности и всех вместе зависит, когда будет приведен приговор в исполнение, они равны в этом – тюремщик и Клементина, Тиссаферн, Клеон и ворвавшиеся в камеру горожане. От них всех зависит время развязки и, соответственно, характер жизни в городе, его правопорядок. Если собственно

драма, драма как жанр, моноцентрична, то эпическая драма полифонична. В связи с ней нужно говорить не просто о системе персонажей в пьесе, а о структуре собирательного образа, о структуре действия в целом.

Горожане как действующие лица могут быть охарактеризованы по самым разным параметрам, но два из них представляются особенно важными. Первый, естественный и понятный, — отношение к Герострату: одни тверды в своём требовании немедленного наказания, другие готовы поступиться требованиями совести и разума во имя личных интересов. Но ни тех, ни других, в отличие от собственно драмы, нельзя представить как группы, более того, они не вступают друг с другом в борьбу. И этот второй параметр наиболее важен и принципиален для Г. Горина как автора эпической драмы. Действующие лица пьесы существуют как бы независимо друг от друга. Это подчеркнуто тем, что каждый появляется в камере Герострата отдельно, часто в тайне от других. Они все должны определиться по отношению к нему в дуэтных сценах: никто не подскажет и не удержит, только сам человек может решить для себя эту проблему. Действие здесь развивается как процесс самоопределения, и множество персонажей существуют в нем по законам контрапункта.

В этой системе степень психологической разработанности характера перестаёт быть критерием художественности произведения. Здесь действует иной закон, закон перспективы. Один масштаб изображения используется для лиц, находящихся в непосредственной близости от центрального героя (они прописаны близко, крупно, во всех подробностях своего поведения), другой — для тех, что подальше (горожане, ворвавшиеся в камеру, сохраняют лишь свои социально-психологические контуры), третий — для тех, кто вообще не появляется на сцене, но кто существует в разговорах действующих лиц, и от кого точно так же зависит исход дела (это эфесские обыватели — покупатели «Записок» Герострата, забудьги и подонки, пьющие и славящие его за его деньги, городские толпы, идущие за ними).

Важен не масштаб изображения, а позиция, логика аргументов каждого в отдельности и в группе, обнаруживающие, как в шварцевском «Драконе», изоморфность линий поведения. Сколько бы ни отличались в конкретно-индивидуальном, социально-психологическом, половом, возрастном плане

тюремщик, Крисипп, Клементина, Тиссаферн, третий горожанин, толпа на площади, их реакция на предложения Герострата совпадает: они все начинают с оскорблений, с утверждения своего превосходства и кончают тем, что подчиняются ему, становятся его сообщниками.

Скупее и сложнее реализуется противоположная позиция. Скупее, хотя бы потому, что горожан, твердо убеждённых в необходимости скорейшего наказания осквернителя святынь, гораздо меньше, чем тех, кто готов менять свои позиции в зависимости от обстоятельств. Сложнее они представлены в силу ряда причин. Если лица, ряд которых начинает тюремщик, практически не знают внутренней борьбы, они лишь подсчитывают выгоды, меняют логику своего поведения на противоположную, то линия Клеона – архонта-басилея, верховного судьи Эфеса – развивается иначе, она определяется именно внутренней борьбой.

Клеон не изменен в своих высоких, гражданских и человеческих принципах. Он с самого начала убеждён в необходимости немедленного суда над Геростратом, но он против самосуда, требует соблюдения порядка и законности. Он останавливает горожан, готовых прикончить Герострата в камере. Эта сцена чрезвычайно важна. Она показывает, что Клеон не одинок в своей позиции, что его в главном поддерживает весь Эфес, и народ прежде всего. То, что жители города в этой сцене предстают подчеркнуто безмянными, доказывает, что их много, что это только начало ряда.

Клеон (*властно, горожанам*). Оставьте его!.. Кто вы?

Первый горожанин. Мы – граждане Эфеса.

Клеон. Ваши имена?

Второй горожанин. Зачем они тебе, Клеон?.. Мы ничем не знамениты. Я каменщик, он – гончар, этот (указывает на третьего) цирюльник.

Клеон. И всё-таки почему вы не хотите назваться?

Второй горожанин. Мы говорим не от своего имени, архонт. Нас послал народ [10, с. 13].

С этой сценой из начала пьесы рифмуется, подчёркивая её и фиксируя изменение ситуации в целом, другая – из начала второго акта. Почти те же участники разговора, почти та же тема. Но и повод для встречи, и тонус её другие. Два первых горожанина втаскивают третьего, пытавшегося поджечь театр: он был с ними в первой сцене, когда они ворвались в камеру Герострата, чтобы немедленно покончить с ним, а теперь славит его. И этого третьего, как когда-то Герострата, Клеон приказывает отправить в тюрьму, назначая суд на завтра.

Второй горожанин (*подходит к Клеону*). Послушай, Клеон...

Клеон (*перебивая*). Знаю, что ты хочешь сказать, каменщик. Я не сдержал своего слова, но в том не моя вина. Я – судья, но повелевает Тиссаферн... Мы должны набраться терпения и ждать...

Второй горожанин. Всё это известно, архонт. Я пришёл с просьбой: прикажи пропустить меня в тюрьму к Герострату...

Клеон. Не дело ты задумал, каменщик. По законам Эфеса каждый, кто убьёт преступника до суда, сам будет наказан.

Второй горожанин. Знаю это и всё-таки прошу: прикажи пропустить!

Клеон. Нет!

Второй горожанин. Отвечать буду я один.

Клеон (*решительно*). Нет! Всё должно быть по закону [10, с. 39].

Всё изменилось в городе, а Клеон кажется незыблемым. И тем не менее в сознании – об этом свидетельствуют его разговоры с человеком театра – идёт уточнение представлений о значимости совершенного и совершаемого Геростратом, и тем решительнее после всех «нет» выглядит его финальный поступок.

Если первый акт ведёт Герострат, он придаёт направление действиям почти всех, кто к нему приходит, то в начале второго акта инициатива переходит к верховному судье: он ведёт действие-расследование как каскад нарастающих разоблачений, уходящих к Тиссаферну. Но их стремительный темп сбивается: принципиальность и последовательность судьбы стоят ему должности и едва ли не жизни. Клеон как честный человек и гражданин убеждается, что правитель, стремящийся во что бы то ни стало удержать власть, входит в сговор с преступным миром, его власть становится преступной. Исчерпав все средства борьбы

в рамках закона, архонт-басилей сам вынужден взять в руки нож. Это шаг чрезвычайный, заранее осужденный законом и самим героем – поступок трагический, но закономерный и неизбежный, только он может восстановить гармонию личных, гражданских и общечеловеческих требований. Не личная судьба решается здесь, как это предполагает собственно драма, а судьба города, общества.

В соответствии с проблематикой, предметом изображения, типом героя действие строится как монтаж эпизодов. Оно протекает в местах официального, публичного существования людей. Сцены в тюрьме перебиваются эпизодами во дворце Тиссаферна, зале суда; встречи Герострата с теми, кто становится его сообщниками, перемежаются появлением тех, кого он не может заставить изменить отношение к себе, кого он не хочет видеть, слышать, от кого он должен обороняться. Если непрерывно развивающееся действие – через кульминацию к развязке – собственно драмы обращено прежде всего к чувствам зрителей, то монтажная организация эпической драмы, ориентируясь на анализ, на составление, активизирует ещё и сознание.

В этом плане интересна фигура человека театра: выбиваясь из системы действующих в пьесе лиц, он служит дополнительным средством разрушения иллюзии жизни как непрерывного, замкнутого в себе целого. Он находится всё время на сцене, рядом с разными героями, но не может вмешиваться в их дела, менять их направление. Движение событий может определяться только самими их участниками. Свидетель двухтысячелетней мировой истории, человек театра предстаёт как катализатор внутренних состояний героев: он усиливает, ускоряет, делает более рельефными те процессы, которые протекают в сознании героев. Он представляет одну из сторон сознания, реализует лучшие мысли героев в их спорах с самими собой. Он докучает Герострату, расшатывает его надежды на благополучный для него исход, заставляет его высказать то, что осталось бы втуне; оказавшись рядом с Клементиной, пытается остановить её, действует как материализовавшийся остаток здравого смысла; как совесть, побуждающая к действию, возникает рядом с Клеоном; напоминает Тиссаферну нужную цитату, помогая выглядеть более мудрым правителем.

Человек театра предстаёт не столько как драматический герой, сколько как фигура эпическая – представитель времени, автора, театра, до какой-то степени, рассказчик (он даёт эпический зачин каждому акту, завершает его). В его речах проблематика пьесы приобретает остро современное звучание, он выводит её за пределы конкретной, частной ситуации. Функции человека театра по сути – функции хора греческой трагедии: «Хор не вмешивается в действие и не судит борющихся героев реально никаким законом, а теоретически высказывает свое суждение, сострадает или взывает к божественной правде... Хор... хранит в себе эпический характер, присущий субстанциональной всеобщности» [11, с. 590]. Этот персонаж вполне вписывается в арсенал выразительных средств брехтовской драматургии, которая всегда стремится к расширению смысла происходящего в действии, его отстранению в прямых выходах актёров к зрителю, в изображении «театра в театре», зонгах и т.д.

В пьесе «...Забыть Герострата!» обобщающе-отчуждающее начало, которое Брехт считал одним из основных, отличающих эпическую драму от аристотелевской, задано изначально. Условность времени и места действия, имена и костюмы героев, как бы скрывающие современность, позволяли уйти от конкретных её внешних деталей, частных, чтобы открыть, заострить, показать наиболее отчётливо, как в лабораторном опыте, её специфически историческую проблематику, социально-психологические особенности поведения людей.

Поставленная в пору своего создания, пьеса о Герострате воспринималась как антифашистская [12, с. 238], антиэкстремистская, и для этого были свои основания. Но перечитывая её, замечаешь, как много её герои говорят о преступлении перед людьми, о необходимости суда, как акцентирует автор внимание на тех, кому выгодна отсрочка, к каким страшным социальным последствиям ведёт не проведённый вовремя суд, ненаказанное зло, и понимаешь, что пьеса рождалась в атмосфере конца шестидесятых годов: трагедия народа, приоткрывшаяся в известном докладе Н. Хрущева, после отстранения последнего снова стала запретной темой, расследование причин не было доведено до конца, и в условиях жёсткого идеологического контроля всё нравственно живое, творческое в деятельности людей изымалось, запрещалось, подчинялось геростратам новейшей

формации. Трудно поверить, что в 1970 г. драматург писал об этом, но, думается, и об этом тоже. Он писал пьесу-параболу: чем меньше внешние формы происходящего в ней напоминали современность, тем больше это происходящее сближалось с современностью по сути. Модель общества, представленная Г. Гориним в «Герострате», сопротивляется однозначному толкованию; с каждой новой эпохой, с каждым новым поворотом исторической реальности она вступает в свои особые отношения, в зависимости от характера этой реальности актуализирует, наращивает содержательный объём тех или иных сторон изображения; более того, в зависимости от особенностей воспринимающего сознания всем целым и частностями – вызывает свои ассоциации.

Поколение Г. Горина, как многие люди в стране и мире, бурно переживавшее ликование «оттепели», начало быстро трезветь после ввода советских войск на площади восставшей Праги. Лучшие представители мыслящей интеллигенции «остановились, оглянулись», заново осмысливая всё, что было и что может быть (духовная биография А.Д. Сахарова – одно из самых ярких и сильных тому подтверждений). В этой атмосфере Г. Горин от фельетонных частностей ранних комедий и миниатюр, не оставляя их совсем, переходит к эпическому осмыслению состояния общества в целом, показывает его как результат взаимодействия множества составляющих его людей и естественно обращается к драме как роду: её главный и непреложный закон требует «представлять людей действующими» [13, с. 46]. В пьесах о Герострате и эфесцах, Тиле, Мюнхгаузене, доме, который построил Свифт, каждый частный, отдельно взятый герой неизбежно оказывается действующим лицом в системе государственно-политического устройства, опосредованного через сеть официальных учреждений, должностных и частных лиц.

Пьеса о Тиле начинается прологом в доме его отца, – кажется, в сугубо личной сфере жизни: Клаас играет в кости с соседом, коротая время в ожидании родов жены: он ждёт мальчика. Но всё происходящее сразу принимает выходящий за пределы конкретного времени и места смысл, как только угольщик заявляет: «Мне нужен сын, а Фландрии нужен герой», как только Каталина рассказывает о своём видении, в котором рождение балагура и проказника Уленшпигеля происходит одновременно

с появлением на свет в Испании Филиппа, как только в доме Клааса появляется палач с указом о том, какие книги возбраняется печатать, читать, хранить и распространять, объявляет о мерах наказания впавшим в ересь, о вознаграждении доносчику в размере трети имущества казнённого. С этого момента личное перестаёт быть только личным, приобретает ярко выраженный нравственно-философский и одновременно социально-политический характер.

Клаас спрашивает заинтересовавшегося последним пунктом указа рыбника, не решил ли тот сделаться доносчиком.

Рыбник. Ну что значит – решил?... Такие вещи не решают, это приходит само собой... по вдохновению.

Клаас. Подлый ты человек, рыбник.

Рыбник. Да не я! Время такое.

Клаас. Господи, да родись я в какой-нибудь Ренессанс, я, может быть, музыку писал, мадонн разных. Но сейчас-то инквизиция! Костры, плахи... Где ж тут талантливому человеку развернуться? Время такое...¹

Клаас. ...Врешь, рыбник, время подлым не бывает, только люди. А время у нас веселое, время рождаться Тилю (*обнимает живот жены*) [10, с. 69].

Уже следующая сцена происходит на городской площади перед зданием суда. После пытки Каталины сюда выходят палач, судья-профос, рыбник, сетующие на вынужденную жестокость процедуры, хотя и оправдывающие её требованиями дела: надо же было проверить, колдунья она или нет. Обращает на себя внимание интонация диалога. Горин отказывается от привычных в такой ситуации подчеркнуто дистанцированных, враждебно отчужденных отношений между палачами и жертвами как людьми разных позиций и положений. И профос, и палач, и рыбник стремятся снять противостояние. Они говорят с Клаасом, сохраняя интонацию почти интимной близости – соседского сочувствия, дружеского участия. Они выполняли свой государственный долг и по-домашнему объясняют Клаасу, как старались действовать из интересов несчастной.

1. [Та же проблема позиции человека в жёстко заданных общественных условиях волновала Е. Шварца. В конце пьесы «Дракон» находим следующий диалог:

Генрих. Если глубоко рассмотреть, я ни в чём не виноват, меня так учили.

Ланцелот. Всех учили, но зачем ты оказался первым учеником, скотина такая? (Шварц. Е. Пьесы. С. 381)..

Эта интонация парадоксально заостряет ситуацию. Борьба с еретиками, борьба за идейную чистоту рядов, непрерывно подогреваемая её вдохновителями, внедряясь в частную, бытовую жизнь людей, теряет высокие политические оправдания, давая лишь способ более или менее сытого существования тем, кто им может и хочет воспользоваться. Эта борьба оборачивается повсеместным, бытовым, по-житейски привычным, уже не требующим оправдания предательством. Хотя что-то – остатки совести или страха – ещё остается. Не случайно на протяжении всей сцены звучит голос монаха, предлагающего индульгенции. Только что пытавшие Каталину лица при появлении Клааса, по ремарке, «поспешно бросаются к нему», стремятся вступить с ним в прямой контакт, как будто в звуке его голоса могут услышать отпущение только что совершенного греха. В конце сцены они на всякий случай покупают ещё и индульгенцию у монаха, причем рыбник – на деньги Клааса.

Главная проблема пьесы «Тиль» – вечная проблема драмы – выбора своего пути в жизни, общественной и нравственной позиции. Но решается она в середине семидесятых годов в специфическом аспекте. Что определяет поведение человека: подчинение исторически навязанным, утвержденным сегодняшней властью нормам, использование их в своих целях или, вопреки конкретным обстоятельствам, жизнь по совести, по вечным общечеловеческим законам? Один способ существования выбирает рыбник – провокатор и доносчик «по вдохновению», другой, вызывающе бунтарский, воплощен в легендарном Тиле.

Во время нашей встречи в декабре 1989 г. Г. Горин рассказывал, что мысль написать о Тиле, дерзком шуте, не подчиняющемся властям, принадлежала режиссёру Театра им. Ленинского комсомола М. Захарову. Драматург с готовностью взялся за дело, перечитал роман Шарля де Костера, но что-то всё не получалось, и только когда он обратился к байкам, многочисленным анекдотам, фламандским легендам о Тиле, началась «радостная, азартная работа. Здесь вышел к себе, нащупал ключ». Почему не столько роман или идея близкого по духу режиссёра вдохновили писателя, сколько фольклорные источники? Может быть, потому, что форма, к которой тяготеет драматург, сопротивлялась жесткой заданности, определенности однажды уже завершеного произведения, а множество вариантов народных баек

предполагало возможность фантазировать на тему Тиля, провоцировало на создание новых трактовок.

Горинский герой семидесятых годов противостоит не столько тем, кто осуществляет власть, хотя, конечно, и им тоже, сколько тем, кто эту власть принимает, поддерживает, терпит. Здесь как нельзя более кстати оказались такие принципы фольклорного изображения, как абсолютизация и поляризация. Два прямо противоположных мироощущения, две психологии и, соответственно, два образа жизни воплощены в Тиле и рыбнике. Но их отношения не переходят в борьбу, в «сшибку характеров» (В. Белинский), как того требует классическая аристотелевская драма: герои пьесы Г. Горина сосуществуют в одном потоке жизни, представляют в действии две разные ипостаси этой жизни.

Не столько испанский король, инквизиция виноваты в несчастьях семьи Клааса, сколько рядом живущие с ними люди, с готовностью принимающие «указы». Но Тиль никакие обстоятельства не могут сломить, не могут заставить поступиться чувством собственного достоинства, внутренней независимостью. Он всегда готов поставить на место сильных мира сего и поднять дух своих соседей. Он сам предстаёт как воплощение духа своего народа. Не много могущий изменить в конкретных жизненных обстоятельствах — здесь сила не на его стороне, — он живет и побеждает в сфере сознания: в свободном восприятии жизни, в формировании его у людей, с которыми встречается. Везде торжествует его острое слово. Не случайно Тилю дано так много моментов песенно-поэтического существования. Особая стилистика спектакля М. Захарова в Театре им. Ленинского комсомола, наиболее ярко воплощённая в музыкально-пластическом рисунке роли Тиля Н. Караченцовым, выросла именно из этого.

Композиция «Тиль» с двумя центральными героями уравновешена, распахнута в будущее — оно покажет, кто нужнее, кто должен быть востребован: те, в ком живет свободный дух Тиля, или те, кто приспосабливается, паразитирует на других, как рыбак. Пока, в настоящем, ни одна сторона не может победить окончательно. Хотя уже то, что рыбак чувствует себя неудобно, что нарастает к нему неприязнь соседей и тех, с кем он вместе выполнял свой «долг», то, что ему приходится бежать из родного города, обнадеживает, открывает перспективу для линии Тиля.

Если принять пьесу о Тиле за центральное и в чем-то поворотное для творчества Горина семидесятых годов произведение, то пьесы о Герострате и Мюнхгаузене можно расположить по обе её стороны как своеобразные перевертыши: прочность нравственных и гражданских устоев большой группы лиц в пьесе о Герострате проверяется взаимоотношениями с персонажем, концентрирующим в себе всё самое грязное, тёмное, преступное; в пьесе о Тиле, напротив, – отношением к человеку, внутренне независимому, неординарно мыслящему, сформированному живым для него опытом мировой культуры. Когда на новом витке общественного развития начали обретать силу тенденции, которые, казалось бы, должны были быть похоронены в прошлом, в тридцатых годах, в сознании художника формировался образ города, к вершинам власти которого уверенно шёл Герострат; когда эта тенденция обнаруживала свой очевидно агрессивный характер¹, в центре новой пьесы оказался безобидный чудака, оставивший в прошлом небывалые подвиги и приключения, погрузившийся в интеллектуальную деятельность.

Внешне пространство существования Мюнхгаузена ограничено главным образом собственным домом, внутренне – открыто всем временам и странам, где жили великие мыслители и художники. Он встречается с Софоклом, беседует с У. Шекспиром, позировает Рембрандту, поднимается с хронометром к звездам, чтобы оттуда проследить за вращением земли, уточнить после долгих размышлений календарь, открыть и подарить людям ещё один новый день – тридцать второе мая. Если бы ему удалось оформить развод с давно чужой ему Якобиной и законный брак с любимой Мартой, то от общества ему ничего не нужно было бы: он хочет жить честно, по правилам, которые сам для себя установил, какими бы странными на чей-то взгляд они ни казались. Парадокс состоит

1. Премьера спектакля «Тот самый Мюнхгаузен...» в Театре Советской Армии практически совпала с вводом советских войск в Афганистан. Как будто предвидя его и заранее дезавуируя, Г. Горин в одной из сцен дает возможность Мюнхгаузену объявить ультиматум Англии с требованием через неделю прекратить бессмысленную войну с североамериканскими колонистами и признать их независимость, – и Англия в пьесе, признавала независимость Америки. В Москве тогда говорили, что консерваторам дали войти возможность войти в Афганистан, а либералам – утешиться «Мюнхгаузеном». Снятый по этой пьесе М. Захаровым телевизионный фильм пролежал на полке несколько лет.

в том, что Мюнхгаузен не хочет и не может лгать, притворяться, скрывать то, что знает, – он всегда говорит правду. А общество, казалось бы, заинтересованное в правде (дважды героя вызывают в суд, требуя от него правды, только правды, ничего, кроме правды), именно её не может ему простить.

Горин заостряет проблему, показывая соотношение правды бытовой, по которой живет обыденное сознание, и истины, которой служит личность, чьё нравственное и гражданское развитие определили общечеловеческие гуманистические ценности. Каждый эпизод, каждый микроэлемент действия драматург строит на столкновении разных представлений, опрокидывая, разрушая стереотипы воспринимающего сознания, убеждая, что можно общаться с Сократом и У. Шекспиром, можно послать личный ультиматум Англии с требованием прекратить несправедливую войну, можно не подчиниться принятым в обществе нормам поведения, если они не согласуются с принципами, выработанными мировой культурой... В конечном счёте «тот самый Мюнхгаузен...», который когда-то демонстрировал чудеса физического выживания на войне, на охоте, в пьесе Горина совершает нравственные подвиги, предстаёт как «самый правдивый».

Но именно этого не хочет признать общество и наступает на него. Давят со всех сторон не только чужие, далекие (пастор, судья), но и чужие «родные» (бывшая жена, сын Феофил), и по-настоящему близкие (друг – бургомистр города, Марта). Ситуации наслаиваются друг на друга, накапливаются: кто требует, кто приказывает, кто просит, кто умоляет молча, но все добиваются одного – чтобы жил, как все. Когда, не выдержав давления извне, к остальным присоединилась Марта, Мюнхгаузен сдался, в его комнате раздался выстрел. Он исчез с горизонта, перестал раздражать окружающих необычностью своих жизненных принципов, неповторимостью своих слов, поступков, образа жизни. Но они не успокоились, они стали наступать на его память.

Второй акт парадоксально сопоставлен с первым. Всё в нем перевернулось, как бы встало с ног на голову. Якобина, в первом акте считавшая, что место мужа в лечебнице, сын, из ненависти готовый вызвать отца на дуэль, развивают бурную деятельность по возвеличиванию памяти Мюнхгаузена как национального героя. Они готовят открытие монумента, издают его книги. При этом

никто не считается с правдой. Чтобы удобнее было воспитывать на примере молодежь, биография, книга героя фальсифицируются: из них изымаются одни факты, дописываются другие. Этого Мюнхгаузен выдержать уже не может, он возвращается с «того» света, из другой своей жизни, сытой, спокойной, «как у всех», и снова будоражит город правдой, которая никому не нужна, которую пытаются дезавуировать. На этот раз Мюнхгаузена заставляют доказывать идентичность собственной личности¹.

Горин показывает, сколько мужества, стойкости требуется, чтобы человек просто мог оставаться самим собой, сколько энергии затрачивает общество, не только в лице отдельных своих представителей, но целых институтов – власти бургомистра, суда, церкви, чтобы подчинить его, заставить жить, как все, как большинство, но его герой остается верен самому себе – свободному, мыслящему, каким создал его Бог.

Чем меньше у нашего общества в 70-е гг. оставалось свободы, чем более решительно велась борьба с инакомыслящими, тем заметнее в условно-метафорической драматургии Г. Горина становился так называемый положительный герой: Клеон – один из многих, Тиль, как минимум, уравновешен в структуре действия с рыбником, Мюнхгаузен поставлен в центр, он заставляет, хотя бы того другие или нет, считаться с собой; отношением к нему проверяется человеческий потенциал этих многих и разных других.

В связи с этим хотелось бы отметить момент, который требует самого серьёзного размышления. В наших исследованиях по истории литературы, особенно советской поры, думается, чрезмерно педалировалось внимание на отражающей функции искусства: произведения часто воспринимались как отражение в них широко распространенного, типического, реально существующего, в то время как в них в большей или меньшей степени всегда есть экстраполирующее начало. Художник не только

1. В постановке пьесы режиссёром Р. Винтерманом и художником Л. Петровой в Томском театре куклы и актёра «Скоморох» (1986 г. Она называлась здесь «Самый правдивый!») этот поворот нашёл оригинальное театральное решение. Вернувшись после антракта в зал, зрители на миг застыли: всё поменялось местами – их места оказались на месте бывшей сценической площадки, а мебель гостиной Мюнхгаузена – там, где был зал. Мебель в доме героя была та же самая, что в первом акте, но она казалась огромной, потому что горожане, избавившись от беспокойного барона, предстали в другом, истинном своём масштабе: маленькая куколка счастливой Якобины неутомимо порхала с каминного шкафа на книжный шкаф, с него – на кресло. Никто не сдерживал их больше, они могли, наконец, если не с самим Мюнхгаузеном, то с памятью о нём делать всё, что захочется.

воссоздает то, что наблюдает, но и то, что хотел бы видеть в реальности, что хотел бы в нее привнести. Об этом убедительно пишет один из самых авторитетных исследователей психологии художественного творчества. «Искусство есть, скорее, организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое, может быть, никогда не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней» [14, с. 243], – утверждает Л. Выготский, и с ним нельзя не согласиться. В этих словах мы находим одно из объяснений, почему от начала к концу семидесятых годов в действии пьес Г. Горина возрастает и роль героев, воплощающих в своём жизненном поведении, несмотря ни на что, высокие гуманистические принципы, «идеи благородства, гражданского мужества, чести, добра, взаимопомощи... Одним словом, возвышенных идеалов, которые завещаны нам, потомкам, лучшими людьми России...» [15, с. 199]. Их утверждению и укреплению способствует и захватывающая всю речевую организацию произведений мощная стихия комического, как будто исходящая от любимых героев драматурга.

Оглядываясь сегодня назад, на отошедшие и возвращающиеся к нам уже отраженными в науке, публицистике, искусстве 70-е гг., мы можем говорить об уникальности пьес Г. Горина «...Забыть Герострата!», «Тиль», «Тот самый Мюнхгаузен...», а также более поздних «Дом, который построил Свифт» (1982), «Поминальная молитва» (1987) и др. Написанные в пору, когда проявление свободной мысли, стойкости духа было возможно только за пределами государства или втайне от него, эти пьесы выходили к зрителю, воздействовали на него в духе, противоположном дозволенному. Этому способствовала в том числе и счастливо найденная драматургом форма – развивающая драматические принципы Маяковского-Шварца условно-метафорическая форма эпической драмы.



**«Сценические фантазии» в литературе
«третьей волны» русской эмиграции
(«Цапля» В. Аксёнова,
«Демократия!» И. Бродского,
«Кто боится Рэя Брэдбери?» В. Максимова)**

В творчестве русских писателей, оказавшихся в разное время в эмиграции, преобладают жанры эпические и лирические. Драм, в том числе и художниками «третьей волны», написано немного, но в них заметно явное стремление к выходу за пределы собственно драматических возможностей, расширение их, сращение в разных случаях с лирическими, эпическими при объединяющем и доминирующем значении драматических.

Интересно, что опыты драм такого типа обнаруживаются у художников, в основном работающих в других родах литературы. Так, лауреат Нобелевской премии, крупнейший современный поэт-лирик ушедшего века И. Бродский написал пьесу «Демократия!» [1], в которой авторская позиция выразилась не в собственно лирических стихотворных формах, а в драматических. Автор известных повестей и рассказов, открывший для отечественной прозы шестидесятых годов нового героя, новые жизненные обстоятельства, новое стилевое направление, – В. Аксёнов, напротив, предстал художником, своеобразно соединившим в драме «Цапля» [2] эпические способы воплощения жизненного материала с лирическими. Как прозаик известен прежде всего и В. Максимов, обратившийся к драме в годы эмиграции [3].

Пьесу «Демократия!» поставил на Центральном телевидении – и она транслировалась по всему Союзу – А. Шапиро, создавший в Риге восьмидесятых годов театр, по содержанию – политический, антитоталитарный, по эстетической природе – эпический («А завтра была война» по Б. Васильеву, «Страх и отчаяние в третьей империи» Б. Брехта, «Дракон» Е. Шварца); этот режиссёр, может быть, как никто был готов к воплощению замысла поэта, написавшего эпическую драму в её публицистической разновидности.

В «Демократии!» нет организующих действие, как в аристотелевской драме, биографий, судеб героев, нет деления

персонажей на героев первого и второго плана: всё пространство здесь занимает групповой портрет первых лиц небольшого социалистического государства «в шести часах езды от Чехословакии или Венгрии». Эти лица, привыкшие ориентироваться во всем на волю центра, вышестоящие фигуры и структуры, не могут взять в толк, что означает телефонный звонок из Москвы, известивший об объявлении демократии. Только что спокойно, согласно, со вкусом обедавшие, уточнявшие, откуда, из каких мест социалистического содружества прибыли рябчики, икра, арбузы, они оказываются в полной растерянности.

Они боятся всего: гнева Самого в случае неверного решения, возможного отъезда на Восток («в Улан-Батор или Караганду в лучшем случае»), боятся непредсказуемого поведения своего народа, вопросов журналистов, мнения мировой общественности, своего собственного «генсека». Больше всего они боятся попасть впросак – проголосовать не за то и не так. Кто именно должен поднять руку за демократию, кто против – вот предмет их долгого и вялого препирательства.

Единственный момент, задевший за живое министров, едва не приведший к конфликту и повлекший за собой перемены в правительстве, связан с разной оценкой сексуальных возможностей местных женщин. Экстремальная политическая ситуация перехода от диктатуры к демократии – «Перемен к Лучшему» – руководителями страны воспринимается в конечном счёте с точки зрения физиологических, утробных проблем: их занимают вопросы, сохраняют ли они свои зарплаты, будут ли и дальше иметь на обед то, что, смакуя, поглощали в начале пьесы. К проблеме меню они обращаются не раз на протяжении действия, и успокоенные словами своего «товарища генсека», ставшего в одночасье господином президентом, о том, что диета их не изменится («из Варшавского пакта и из СЭВа мы выходить не собираемся... и меню у союзников должно быть общее»), пытаются придумать, как бы им провести переход от диктатуры к демократии так, чтобы ничего не изменять, «чтобы и волки были сыты и овцы целы». Не изменится меню, не изменятся люди у власти...

Создавая собирательный образ правительства, И. Бродский прибегает к необычной для драмы форме. Развивая действие, как и принято, в форме диалога, он не указывает имя носителя речи

около каждой реплики – отделяет тексты героев только графически, как стихи в лирике, – начинает каждую новую реплику с новой строки. Текст всей пьесы представляет собой своеобразный полилог – реплики безымянных героев.

Полилог как форма организации речи активно использовался в русской прозе двадцатых годов, изображавшей революционное движение, массовые сцены как ключевые («Падение Даира» А. Малышкина, «Железный поток» А. Серафимовича, «Россия, кровью умытая» А. Веселого и др.). Элементы полилога можно найти и в массовых эпизодах эпических драм той поры («Шторм» В. Биляя-Белоцерковского, «Первая конная» Вс. Вишневского, позже – в городских сценах политических сказок Е. Шварца). Во всех этих случаях недифференцированные реплики полилога позволяли передать состояние толпы, её социальную психологию – отношение к происходящему отдельных, неважно каких, представителей, желание действия, ещё не определившегося в своём направлении. Принципиальный отказ И. Бродского от маркировки реплик, его предложение «режиссёрам и актёрам самим определять, кто произносит что», позволяет отчетливее выразить безликость героев, отсутствие принципиальной разницы в характере и масштабе их мышления.

Наличие в группе одной женщины не столько выделяет её как личность, сколько бросает ответ на всю эту группу в целом, подчёркивая аморфность, бесхребетность, готовность подчиняться сильному. Ничего не представляющие собой в отдельности герои пьесы И. Бродского предстают как «пучок персонажей», характеризующих некое **о д н о** анонимное лицо правительства.

В пьесе «Демократия!» можно обнаружить своеобразный «протокол одного заседания», точнее, «фонограмму одного заседания», ибо основу её действия составляет чрезвычайное заседание, только не парткома, как у А. Гельмана в 1975 г., а наиболее влиятельных членов правительства; заняты они одним – обсуждением принципов управления. Масштаб – СМУ, трест, государство – принципиального значения не имеет. Как и А. Гельмана, И. Бродского интересует эпический предмет – состояние общества, эпический герой – группа равноправных в действии лиц. Только в пьесе И. Бродского гораздо заметнее, чем в пьесе А. Гельмана, публицистический, оценочный пафос: он, как лирик,

по преимуществу стремится разоблачить, заклеить, показать полную нравственную и интеллектуальную несостоятельность руководящих советским государством лиц, их невероятную изворотливость в сохранении власти. Охотно использующее преимущества географического пограничья, – положения между капиталистическим Западом и социалистическим Востоком, правительство анонимов испугалось исторического, политического пограничья – перехода от диктатуры к демократии. Но инстинкт самосохранения быстро трансформировал их растерянность в активность, даже в агрессию по отношению ко всем и всему, что может сократить их привилегии.

В пьесе В. Аксёнова «Цапля», одном из последних предэмигрантских произведений писателя, понятие граница предстаёт многозначным. В начале пьесы оно имеет конкретный географический смысл, потом реализуется в психологическом и эпически-обобщённом планах.

Место действия – профсоюзный пансионат для привилегированных лиц преимущественно русского происхождения – «оккупировано», так отмечено в ремарке, в Латвии, да ещё в семи километрах «от нашей западной границы» с Польшей. Три героини пьесы – Роза, Лайма и Клавдия – дочери директора пансионата Кампанейца от разных женщин, эти своеобразные «три девицы... вечером» мечтают не о царе, как в сказке, не о Москве, как три сестры в чеховской пьесе, нет, они смотрят в прямо противоположную сторону – бегут к автостраде, и танцуют, и поют, и машут руками в надежде, что кто-то заметит их из мчащегося мимо интуристского автобуса. Как бы ни был ироничен, саркастичен автор, как бы ни травестировал знакомые по сказке, по пьесе, по стихотворению («На железной дороге» А. Блока) ситуации, в мотивах мечты, ожидания, «ноности бесполезной» для него одинаково важны и моменты сходства, и моменты отличий. Они позволяют увидеть явление в объёме, в динамике, позволяют ощутить, как изменилась в условиях советской действительности конца семидесятых годов, как вылиняла, измельчала даже женская душа.

Пребывание за границей, хотя бы и кратковременное, туристическое – предел мечтаний для большинства обитателей пансионата (и шире – для большинства населения страны):

для них это – возможность везти тряпки чемоданами. И когда неожиданно, после долгих лет работы по линии ЮНЕСКО сюда приезжает Моногамов, все ждут с нетерпением появления его багажа и не понимают, как это его может не быть. Встреча с супругой после долгих лет разлуки делает очевидной их психологическую несовместимость – его наивные поиски всеобщего человеческого единения и её совершенно конкретных целей («Что же ты, Иван, и дубленки не привез?.. Да ты совсем очумел!») [2, с. 61]. Автор не скрывает своего отношения к героям. Его ярко выраженная позиция вносит в драму весьма осязаемое лирическое начало. Оно прямо, как пафос, реализуется в иронических, ёрнических интонациях, обертонах речей героев. Но этого мало. В пьесу вводится одиннадцать собственно авторских текстов, предваряющих, комментирующих действие, дающих то саркастические, издевательские, то философско-лирические параллели происходящему. Подобно брехтовским зонгам, эти тексты написаны в стихах, но напечатаны по воле драматурга как проза, и этим дразнят, цепляют слух, зрение: повествовательные строки напрягаются, едва сдерживая энергию несвойственного им ритма, рифмы выпирают, царапают сознание оксюморонные сочетания, вроде «сорокалетний мотылек, юнец с большим партийным стажем», «классовый созназм»... Эти авторские тексты, так же как и непривычно пространственные характеристики действующих лиц в афише, в разросшихся ремарках, лирические по пафосу и способу выражения, выполняют в драме эпическую функцию: вне диалогов, вне действия они несут информацию о прошлом героев.

Многое в пьесе «Цапля», казалось бы, напоминает аристотелевскую драму. Присутствие большей части персонажей определяется тем или иным отношением к семье Моногамова, её членам, участием в традиционных треугольниках. В. Аксёнов изображает их даже несколько. Один из них – роман жены Моногамова Степаниды с директором пансионата Кампанейцем – предельно снижен, он создается по законам пошлого анекдота: возвращается муж из командировки, а у жены... Другая ситуация – встреча Моногамова с Цаплей оторвана от быта, от социума, подчеркнута ирреальна. Но не в этих личных отношениях дело. Действие связано с обнаружением разного типа поведения, разных реакций большой группы лиц, населения пансионата, при встрече

с явлением удивительным, необычным, не вписывающимся в нормы обыденного советского сознания.

Сначала это просто голос – откуда-то из тьмы, из леса – тревожный, будоражащий, возбуждающий сложные мысли и чувства; хотя кто-то уверяет, что это просто крик обитательницы местных болот – цапли. Потом этот голос как бы материализуется в необычную девушку, существо из другого мира. Образ этот лишен конкретики, внешней и внутренней окончательной завершенности: мало того, что содержание его мерцает в действии пьесы, открывается то одним, вполне земным – женским, то другим – фантастическим обликом, обликом птицы. Он принципиально открыт разным толкованиям, сближаясь в нашем сознании то с гадким утенком («цапленком»), то с блоковской – из пьесы – Незнакомкой-звездой, то с соловьевской Вечной Женственностью, Душой Мира... И драматургу важно, кто как из героев пьесы в разные моменты её явления ведёт себя.

Еще до появления Моногамова (отнюдь не являющегося главным героем в обычном понимании) всех искушал, испытывал звук – как зов природы, как сигнал иных, далеких миров. Он пробивал напластования житейских привычек, компромиссов, соображений удобства, заставлял людей обратить взор внутрь себя, услышать голос своей души. Кто-то слышал голос Цапли, отзывался на него внутренне, но боялся следовать ему и, соответственно, – себе (Роза, Леша-сторож), кто-то делал вид, что его не существует, пока не чувствовал угрозы своему налаженному существованию (Степанида, Кампанеец), а кто-то, по ремарке, «потрясенный», бросался, забыв обо всем на свете – о жене, о должностях, о возможных неприятностях с КГБ, – ему навстречу (Моногамов).

Если в драме традиционно аристотелевского плана действие концентрируется, интенсифицируется, собираясь в историю центрального героя, то в «Цапле» оно широко разливается, захватывая в свой поток относительно самостоятельные сюжеты героев, образуя острова, группы с меняющимся составом. Драматическое начало пьесы реализуется как аналитическое, интеллектуальное: оно связано с необходимостью уточнения состава групп в воспринимающем сознании, с неожиданным обнаружением общих в прошлом у разных героев отношений

с государством, занятий, интересов, – в конечном счёте общих типов сознания и поведения.

Так, Цинтия и Кларенс Ганнергейты, обозначенные в конце афиши как старики-хуторяне, продающие грибы, ведут себя странно: появляются внезапно, прячутся в доме, знают больше других – настоящая нечистая сила (вторая половина их фамилии – *geist* – не случайна, видимо, она означает по-немецки дух, привидение). Но их «нечистое» начало в пьесе обнаруживает свои отчётливо исторические, политические корни. Цинтия, вдруг мешая все европейские языки, обращается к мужу: «Кларенс, ай фел ин лав унз дис человек с ружьём. Душа просиль музик». И муж отвечает ей как старшему по званию, переходя на чистый немецкий: «Яволь, хер оберст!» И достаёт, по ремарке, «из своей котомки полевую рацию, включает» [2, с. 62]. Звучит танго из довоенного фильма, она приглашает на танец «человека с ружьём» – Кампанейца (включение в англо-немецкий текст названия пьесы Н. Погодина 1937 г. «Человек с ружьём» – пример того самого иронического авторского обертона, о котором шла речь выше), и они предаются сближающим их воспоминаниям прошлого. Оно придаёт им силы, и все трое, как отмечает драматург, «перепрыгивают через перила, ухая, присвистывая, похохатывая, несутся к лесу». Далее, имея в виду эту троицу, автор будет прямо писать – «черти». И при этом всё активнее и настойчивее использовать фарсовые средства, грубо и явно подвергая героев с их тоской по тридцатым годам, по работе в разведке, осмеянию.

Кларенс, надевая наушники, ищет в эфире Бреслау, Бристоль, Дижон, не находит отзыва и рыдает: «Гитлер капут... Сталин капут... Трумен капут... Черчиль капут... Мы забыты всем миром...» [2, с. 74]. В свете этого эпизода травестийно-балаганный характер приобретают бесконечные, подчеркнуто-коммерческие междугородные переговоры Кампанейца. Названия городов здесь звучат как имена сталинских сподвижников: он просит дежурную соединить его вне очереди «два раза со Ждановом, три раза с Калинином, Куйбышевом», «пять раз с Орджоникидзе» [2, с. 68] и т.д.

В образе Кампанейца и в художественной системе пьесы в целом важно то, что герои, положения не столько развиваются, сколько раскрываются разными гранями, и все эти грани

сохраняют значимость, договаривая, корректируя друг друга в перспективе образа и действия в целом. В разные моменты действия актуализируется то одна, то другая, то третья черта облика героя; они не отменяют друг друга, давая возможность воспринимающему сознанию помнить о них всех, более того, по линии каждой из них – выстраивать новые, особые ряды связей.

Кампанеец как человеческий тип конца семидесятых годов, как директор закрытого пансионата характеризуется тем, что имеет любовницу, трех внебрачных дочерей (последних он пристроил работать в своём же пансионате), – это одна сторона его облика и один круг общения. Другая сфера его проявления – деятельность в сфере бизнеса, которая в пору создания пьесы ещё называлась спекуляцией и была уголовно наказуема, она реализуется односторонне – в многочисленных телефонных разговорах.

Но это ещё и человек, чья молодость совпала с тридцатыми-сороковыми годами, он с гордостью вспоминает «тогдашние компании», «горячие денечки»: «Мы в непростых, подчеркиваю, условиях устанавливали элементарные основы государственности... вдавливали людям в голову азбучные истины... воплощали в жизнь великие идеи великого человека» [2, с. 57–58]. Говоря «мы», он ни одного конкретного человека не называет, ни одного имени не вспоминает – товарищей, свидетелей его дел либо нет в живых, либо он их боится – они ему не нужны. Единственными родными душами для него оказались агенты другой, тогда вражеской стороны, – Ганнергейты. Благодаря этому становится понятной истинная его деятельность – служба в «органах», которые в разное время назывались по-разному: не случайными оказались упоминания о Беломоре, о быстрых передвижениях с одной стройки пятилетки на другую. Не случайно в нем, по видимости, штатском человеке, Цинтия угадала «человека с ружьем».

Кампанеец действует всегда в духе времени, и это подчеркивает сниженная суффиксом семантика слова, от которого образована его фамилия, – кампания. Он воплощает неистребимый дух каждой кампании, каждого времени – дух нечистый. И в этом качестве он оказывается противоположностью Цапле девятой картины, Цапле в белых одеждах, Цапле, напоминающей о Господе. Противоположность – это тоже тип связи, связи со знаком минус – взаимоотрицания.

Не имеющий сподвижников по деятельности в соответствующих «органах» сталинской эпохи (или утаивающий их), Кампанеец оказывается буквально окружен людьми, могущими вызвать подозрения аналогичного рода в современности. Речь идёт именно о возможности. Когда-то в пьесе Е. Шварца «Тень» Аннунциата, рассказывая о том, что герои известных сказок живут в их стране, упомянула о людоеде: он до сих пор жив и работает оценщиком в ломбарде. А потом, по ходу действия, выяснилось, что в ломбарде подрабатывает хозяин гостиницы Пьетро, журналист Цезарь Борджиа... Являются ли они людоедами, становится ясно из их поведения, из действия. Так и в пьесе В. Аксёнова «Цапля», целый ряд деталей позволяет подозревать в контактах с соответствующими организациями «подозрительного» уже по ремарке Лешу-сторожа, «ещё более подозрительного» Лешу-швейника, Моногамова, Степаниду.

Среди сторожей, работников гостиниц всегда особенно охотно вербовали своих агентов охраняющие государство службы. Только ли функции охраны пансионата выполняет Леша-сторож? Дежурной по этажу гостиницы работала когда-то Степанида, она хорошо знает правила «ответственной организации» и упрекает мужа в том, что он нарушает их. Таким образом, возникает подозрение, что и Моногамов служит не по одному ведомству. Это подозрение подогревается в его разговоре с неожиданно для всех «прибывшим» Лешей-швейником. Последний, предварительно спросив Моногамова о чине («Майор. Или полковник», — не задумываясь ответил тот), предупреждает о возможных последствиях встреч с Цаплей: «(шепотом.) Вы играете на грани огромного фола. Повторяю, я вам ничего не говорил, но... вы подумайте прежде, чем вступят в силу железные законы драмы... (оглядываясь). Это ничтожество, так называемый сторож, не нашёл в себе силы вас предупредить, а когда я прибыл, было уже поздно» [2, с. 80].

Таким образом, большая часть действующих лиц пьесы, а мужчины почти всё, могут быть объединены подозрением в тайной службе. По ходу действия становится ясно, что одни отдавались этой службе со страстью (Кампанеец, Ганнергейты), другие — исполняя долг (Леша-швейник, вероятно, Степанида), третьи — нехотя, уклоняясь (Леша-сторож). А кто-то (Моногамов) как будто и вовсе забыл, что было условием его поступления

в ВИАК, работы в ЮНЕСКО, ему кажется, что он свободен от былых обязательств. Он слышит зов Цапли, он идёт на голос природы, – забыв о близости границы, о разных подданствах, идёт навстречу своей судьбе.

В смене поколений можно увидеть обнадеживающую логику, перспективу открытого действия. Немногих оставшихся в живых представителей сталинской эпохи сменяют бывшие «чуваки», начинавшие свою жизнь с бунта, воображавшие себя баловнями цивилизации. Леша-сторож сочинил знаменитую когда-то песенку «Семь пятниц на неделе», Леша-швейник писал «белиберду под Джойса», которой зачитывались, и Моногамова по шестидесятым годам помнят как «плейбоя, циника и гуляку». Во всем этом было много бравады, игры молодых сил, примеривания к жизни, хотя, может быть, в какой-то иной, непривычной форме это была уже и сама жизнь. Потом их, ошалевших от свободы, ломала, перемалывала брежневская эпоха: кто-то «умнел» (в горьковском, из «Жизни Клима Самгина», смысле), трезвел, как Леша-швейник, сам, на кого-то давила государственная система – вербовали в количестве и качестве, которые расшатывали саму систему. И система начала давать сбои.

Художественное время пьесы представлено тремя сменяющимися друг друга эпохами. Во-первых, давно прошедшими, мифологизированными, хранящими много темных тайн – чертовщины, 30–40-ми годами. Во-вторых, лирическими, светлыми, глубоко запрятанными в воспоминания 60-ми – временем карнавала, праздника вольных муз, освобождения от всяческих догм, временем артистов, музыкантов, поэтов, временем бессребреников, людей, только вступающих в жизнь, примеривающих к себе разные роли и судьбы. И наконец, основным временем действия – концом 70-х годов, временем «повзреления», «поумнения» – временем прозы жизни с тоской в душе, муками бессмысленного существования, временем службы – временем обслуживающего персонала (во что превратились «три сестры!»): сторожей, швейников, директоров пансионатов, профсоюзных работников, прыгунов в высоту...

Если между тридцатыми и шестидесятыми – временем чертей и бунтарей – лежит пропасть, «порвалась дней связующая нить», то отзвуки шестидесятых ещё определяют что-то в душах, в поведении героев, не дают им погрузиться окончательно

в бессмысленность прозаического существования современного действия. Посланный, откуда положено, Леша-швейник, оставшись один, играет на клавесине Вивальди; казалось, поставивший на себе крест Леша-сторож страдает по Цапле и не спешит предупреждать Моногамова, а тот и вовсе, услышав её голос, «сломя голову» бросается навстречу ему и, соответственно, себе – тому, из юности.

Три этих героя (так же как в другом роде три сестры) представляют собой «серию персонажа» (О. Фрейденберг), выражают разные варианты, разные осуществления во времени лирического героя. Своеобразным подтверждением справедливости мысли о лирическом по своей природе герое «Цапльи» можно найти в словах самого автора пьесы, сказанных мне, как автору доклада о ней на конференции, посвящённой литературе «третьей волны» эмиграции в июне 1994 г. в Самаре: «Леша-то сторож – это я...». В. Аксёнов в самом конце 70-х гг., когда одних его товарищей посадили, других выдворили из страны, видимо, понимал, что и его не минует чаша сия, и ностальгически оглядывался в благословенные 60-е гг., размышляя о себе, о людях своего поколения, с горечью осознавал и разъединенность, и бессилие, и вину и беду его...

Два Леша и Моногамов вышли из шестидесятых, как из одной семьи: они почти сразу узнали друг друга по прошествии полутора с лишним десятилетий в новых обстоятельствах. Среди трех этих своеобразных братьев, как положено, «старший» (видимо, Леша-швейник) – «умный был детина», он вовремя опомнился, пошел служить, «средний» (должно быть, Леша-сторож) – воспользуемся известной формулой, «был и так и сяк», «младший вовсе был дурак»... Моногамова не случайно зовут Иваном, не случайно он ощущал себя когда-то не совсем своим в компании знаменитой «Андромеды», не случайно именно он пренебрег правилами удобной жизни, поступил, с точки зрения «братьев» и всех остальных, неразумно, наивно, простодушно-сердечно и по большому счёту оказался более всех прав.

Сказочное начало в трактовке основных героев как «братьев», «женихов», а также обнаруженное ещё ранее чертовское и святое в образах Кампанейца и Цапльи обеспечивает пьесе выход к всеобщим, вневременным, вечным, эпическим началам жизни. На них работает и пространственное её решение.

Художественное пространство «Цапли» создается как расширяющаяся вселенная. Основное место действия – привилегированный пансионат – отгороженное, замкнутое в себе, обороняющееся изнутри и снаружи, искусственное образование. Это лишь небольшой островок, пятно на фоне огромного мира, жизни других государств – бесконечные ряды их названий занимают существенное место в монологах Моногамова. Поток и характер звучания специально подобранных названий вызывают иронию, но падает она на героя, чрезмерно наивного, слишком открытого на фоне жителей пансионата. Сам факт существования многих, других, разных стран и народов за пределами отгороженного советского пространства остается безусловным, он настойчиво подчеркивается автором, заставляющим своего героя по поводу и без повода вспоминать всё, что видел, сравнивать, искать ценности вечные, общечеловеческие: бескорыстие, взаимопонимание, родство душ, ощущение всех на земле как одной семьи.

В этом плане важен ещё один аспект изображения пространства. «Местечко», «выбранное Кампанейцем для оккупации», вписано в мир природы, в благолепие «изумрудно-зелёной равнины, отлого уходящей к гребешкам дюн, и встающему за ними морю» [2, с. 58]. В соответствии с этим оказываются соотнесены и противопоставлены ряды значений мира природного и социального.

Советский образ жизни с отретушированным, героизированным прошлым, с тщательно скрываемыми и оттого принимающими пошлую форму отношениями полов заглушает в человеке всё индивидуальное, воспитывает безликую личность (профсоюзная деятельница Степанида, женщина с именем, одновременно и мужским и женским, прыгун в высоту её сын Боб...). Всё, что находится за пределами советского пансионата, осмысливается, по-преимуществу, с положительной стороны. Мир за «нашей» западной границей характеризуется как мир открытый, органичный, естественный, в котором всё личное, в том числе и половое, имеет право на существование, и этим, в понимании В. Аксёнова 1979 г., он близок природе как организации высшего типа.

В плане прояснения обозначенного соотношения двух миров особенно важен образ Моногамова. Как и все другие, он обильно,

начиная с фамилии, окрашен авторской иронией. В первом авторском вступлении она, имеющая даже форму сарказма, направлена на предшествующую жизнь героя – на начало его карьеры, вписанное в социально охарактеризованные временные обстоятельства. Моногамов вырос, сообщает автор, «на глыбах сталинской Москвы в семье большого офицера», это был «юнец с большим партийным стажем», который «освоил множество языков, женился, родину любя, служа стране, ребенка сделал и вскоре отбыл за пределы одной шестой, туда, туда, к пяти шестым, туманным, где есть другие города, и нет Москвы и Магадана» [2, с. 51–52]. В афише он охарактеризован с двух сторон, сложнее, как «личность странная, высказывающая временами полную принадлежность своему сословию, временами ужасный с ним разлад». Но о том, что в Моногамове социально, «сословно» обусловлено, мы узнаем из авторской, эпической по способу подачи информации, а в действии показано прежде всего несовпадение героя с социумом: не купил дубленки, бросился на зов Цапли... В нем изначально заданы выделяющие его на общем фоне «огромные, размером с солнечные очки, ярко-синие глаза» – знак индивидуальности, раз и навсегда данной ему природой. Советское от долгого пребывания за границей подзабылось, поистерлось, природное усилилось; это определило странность его, чуждость среди «своих» и тягу к опасной, чужой в пансионате, «западной», «иной», невесть откуда прилетевшей Цапле. Оба они в пансионате – и он и она – «залетные птицы», представители скорее огромного, природного мира, нежели социалистического миропорядка.

И когда является она – уже на его внутренний зов – происходит нечто потрясающее, невероятное. Кульминационный в пьесе эпизод явления Цапли в пансионате – своеобразный аналог возвращения Ланцелота в третьем акте «Дракона» Е. Шварца; и там и там сходятся все герои, получая возможность публично исповедаться и раскаяться. Но у Е. Шварца спрашивает, судит людей по делам их представитель высшего порядка – Ланцелот, он понимает, что предстоит долгая и трудная работа по выкорчевыванию в душах людей того, что укоренилось в них за годы власти дракона. В. Аксёнову хочется поверить, что люди могут измениться вдруг, сегодня, хотя бы обозначить такую возможность. Как Н. Щедрин когда-то дал возможность Иудушке

раскаться под конец жизни, поползти к родным могилам на коленях, так у автора «Цапли» все, кроме чертей: и те, кто живя в советском пансионате, сумел сохранить какие-то человеческие качества, и те, кто, казалось, их утратил, – все оказались поражены красотой неземной и сиянием, исходящим от Цапли, все каются в грехах, признаются в слабостях, очищаются в лучах её света. «Это что-то прекрасное... Я не верю своему счастью», – преображается первой Степанида.

Эта сцена заставляет вспомнить другую, в начале пьесы – сцену ужина, собравшего за столом всё население пансионата. «Семья и как бы коллектив», – в духе советских лозунгов замечает только что приехавший наивный Моногамов. Он ещё не ведаёт, что ни о том, ни о другом здесь говорить не приходится: за столом сидит его жена – любовница Кампанейца, дочери последнего, взятые на работу по «блату»... Явление же Цапли в конце пьесы заставляет забыть о дистанциях, социальных и семейных отношениях, о тайных и явных должностях – рождает гармонию отношений единой, всеобщей семьи.

Далее действие, сохраняя достигнутую степень условности и обобщённости, развивается в знаковом пространстве культуры: выявив свою inferнальную сущность, тени прошлого сфокусировали, собрали всё тёмное в людях, и те, как бы освободившись от всего привнесенного временем, общественными условиями, собрались, объединились, получили возможность реализовать лучшие свои человеческие качества. «Теперь мы все вместе. Даже и черти наши рядом, усталые наши черти, спутники человечества», – говорит Цапля.

Но равновесие сил возможно только на какой-то момент. Черти не могут существовать в мире с людьми, они должны по определению портить им жизнь. И аксеновские черти, отвлекая внимание бормотанием о четвертой стене, о висящем на стене ружье – отзвуками давних театральных споров, – опутывают всех телефонным проводом, сооружают стену, вешают ружьё, и оно стреляет... в Цаплю. К ужасу присутствующих рушится прекрасное оперение. Из груди поверженных перьев поднимается нелепая жалкая птица с белоснежным яйцом и устраивается высиживать. Жизнь продолжается.

Последние эпизоды, сохраняя ироническую авторскую подсветку, выводят всю социальную, злободневную конкретику

в философский план вечной борьбы добра и зла и тем самым завершают и окончательно утверждают эпическое начало в пьесе В. Аксёнова «Цапля» как доминирующее в действии.

Об интересе в 80-е гг. к темам границы и двойничества (единству трудно различаемых анонимов, общности и отличиям «братьев» и «сестер») свидетельствуют, наряду с произведениями В. Аксёнова и И. Бродского, и пьесы В. Максимова. Устойчивый интерес именно к этим мотивам у трех разных драматургов отчасти может быть объяснен общим обстоятельством в их судьбе – вынужденной эмиграцией или ощущением её неминуемости в пору брежневского правления, неизбежной рефлексией по поводу разных возможностей реализации судьбы человеческой здесь и там, до и после. По природе своей это – мотивы философские; нас интересует, как прорастают они в действии, как набирают смысловой объём.

В пьесах «Цапля» В. Аксёнова и «Демократия!» И. Бродского в понятии граница изначально преобладает прямой физический смысл: действие происходит где-то рядом с границей советского государства. По ходу событий «Цапли» это понятие всё более ощутимо проявляется в психологии героев: они внутренне балансируют между манящими возможностями «чужого» мира (одних привлекают тряпки, других – ощущение внутренней свободы) и необходимостью вести себя «заодно с правопорядком». В «Демократии!» понятие граница имеет ещё и временной характер: десятилетиями отлаженное, комфортно для власть имущих устроенное социалистическое государство в одночасье сменилось объявленной сверху, сулящей много беспокойства демократией. Но и в том и в другом случае граница проходит между двумя мирами: своим и другим, «чужим».

В пьесе В. Максимова «Кто боится Рэя Брэдбери?» понятие границы развёрнуто по преимуществу в план психологический и философско-эпический. Граница здесь проходит через подмосковную дачу, более того, через тахту, на которой на протяжении всей пьесы лежит герой и под которой находят пристанище его гости, перебравшие спиртного. Эта тахта оказывается своеобразной стартовой площадкой, с неё и из-под неё один герой «взорлил» – улетел в Орли, в Париж, другой – в Нью-Йорк. Все – и эти и другие – персонажи пьесы, желая или

не желая того, оказываются на переломе, на границе своего человеческого существования.

Понятие границы определяет ещё один очень важный пласт содержания пьесы В. Максимова: позволяет показать почти каждого персонажа как возможность воплощения «одного» и «другого» в их нераздельности, тождестве и отдельности, отделённости в то же время. На это указывает система действующих лиц, заданная уже афишей – в ней преобладают близнецы. Случаи использования героев-близнецов бывали в драматургии – у Плавта, Лопе де Вега, У. Шекспира, – но концентрация их в пьесе «Кто боится Рэя Брэдбери?» чрезмерна, невероятна, гротескна. Впрочем, на невероятность всего происходящего указывает и сам автор подзаголовком пьесы «сценическая фантазия».

Из восьми действующих лиц пьесы две семейные пары сразу составлены из близнецов: братья-скульпторы Борис и Александр Водяные женаты на сестрах-близнецах, соответственно, Ольге и Людмиле; старушка-соседка оказывается одной из двойняшек и появляется то как Таня, то как Аня; Хват со Сватом, как ни парадоксально (один – художник-модернист, другой – участковый милиционер), явно рифмуются фамилиями, позже, в действии – местом пребывания – под тахтой, они носят одно имя, более того, автор предлагает одному актёру играть их, и это в чем-то даёт ключ к пониманию проблемы героя.

Порядок появления в действии персонажей указывает на важность не только родственных связей, но социально-психологических, функциональных. В этом плане оказывается весьма значимым, что по отношению к главному драматическому герою, Борису, первыми определяются его жена Ольга и незваный гость – художник Хват. Они как бы реализуют в действии, в поступках то, что не может или не хочет делать он, и тем самым обнаруживают элементы дублерства, двойничества.

Начало пьесы застаёт Бориса в состоянии глубочайшей депрессии. Он недоволен всем: степенью признания своего таланта, мерой отпущенной ему свободы, социальным устройством. Поэтому он ничего не желает делать, даже двигаться – лежит на тахте на своей загородной даче, слушая чуждую его слуху восточную музыку из невыключаемого транзистора. Другой аккомпанемент всему происходящему составляет непрерывное

бульканье самогонного аппарата, единственного в мастерской скульптора законченного творения. Борис принципиально неподвижен. Входит, выходит, извещает о том, что происходит снаружи, спрашивает, как поступить с приходящими один за другим опохмелиться соседями-алкашами, и соответственно действует его жена Ольга. Она не всё может: зовет мужа подняться, разогнать братьев Кукиных, выгнавших мать на мороз, вымогающих у неё бутылку бормотухи, что она припасла к пасхе, – Борис не меняет положения. Ольга выступает как его помощница, заместительница, до какой-то степени она восполняет его существование.

Подскакивает Борис, только услышав по радио об успехе в Америке выставки брата, которого он считал бездарью. Возмущению его нет предела. Кажется, ещё немного, и эмоциональная энергия перейдет в действие – он побежит оформлять документы на выезд, чтобы показать всем, кто настоящий скульптор. Основным моментам его монолога вторит жена, она усиливает его аргументы, давит на его самолюбие, чтобы заставить его подняться, начать действовать – и выехать, наконец, из опостылевшей ей страны. Но в самый решительный момент раздаётся звонок. «Меня нет», – кричит Борис, и появляется как его заместитель Хват. Он приходит попрощаться перед завтрашним отлетом в Париж. Человек родственной Борису профессии, он рвется покорять Запад, так как убеждён, что «ихний авангард против его метафизического сюрреализма слаб в коленках», «про него недавно «Тайм» писал, большое будущее сулил». И вся энергия Бориса уходит в иронию.

Иронизируя над Хватом («Пустили, значит, Дуню в Европу...»), Борис, сам того не замечая, иронизирует и над собой, над только что высказанной готовностью «махнуть за бугор», «наделать шороху», над своей гипертрофированной привычкой собирать отзывы великих о себе. Ерничая над Хватом, Борис использует снижающую форму местоимения первого лица множественного числа, и тем самым непроизвольно обнаруживает объединяющие их моменты: «Вот и я говорю, заждалась Европа нашего брата, с утра встает и выглядывает, где это мы с тобой, Федя, запропастились» [3, с. 58]. Он как будто не замечает: Хват делает то и в тот момент, что собрался сделать он. Хват исполняет намеченное, Борис остается в неизменно горизонтальном

положении. Замена одного другим, сходство, полное подобие подчеркивается завершением эпизода: перебравший, как всегда, Хват на ночь отправляется на свое постоянное место – под тахту, на которой возлежит Борис. При взгляде сверху фигуры оказываются изоморфными, совпадающими.

С другой стороны, близнецы – люди, у которых одни родители, обстоятельства детства, кроме того, одна профессия и даже жены (вариант – мужья) из одной пары близнецов, оказываются по сути чужими друг другу. В разговорах и той и другой пары нет ни слова об отцах, о корнях. О матерях они вспоминают без каких бы то ни было теплых чувств – только в связи с профессией и, соответственно, мерой заработка – нищенской. «На материну зарплату не разгуляешься, да и зарплата та, стыдно вспомнить, слезы одни, много она там на «Ундервуде» допотопном за день выколотить могла» [3, с. 61]. Вариантом этой информации Ольги о детстве звучат слова Бориса: «Помилуйте, какая уж мать моя интеллигентка, она упаковщицей в типографии всю жизнь проработала» [3, с. 62]. Если всплывают в памяти эпизоды из детства, то у сестер они свидетельствуют о бедности («Туфли на двоих, вечная картошка на постном масле»), а у братьев, видимо, это важнее для мальчиков, мужчин, – о роли в семье, в кругу ровесников. Борис презрительно вспоминает о брате: «Он у меня с детства на подхвате бегал» [3, с. 56]. Александр с ненавистью думает о Борисе: «Как же я его всё-таки ненавижу – гада этого, гения, везуна, семейного любимчика... Боре можно всё – болеть, капризничать, орать благим матом. А я так, сбоку припеку... Он унижал меня по любому поводу, и я платил ему молчаливой и прочной ненавистью» [3, с. 70].

В конечном счёте близнецы они – даже однойцевые – только по медико-биологическим признакам. Похожие, как отражения друг друга, как свет и тень, они интересны как половинки целого, как фигуры, взаимодополняющие друг друга: один одарён талантом, другой – умением действовать, организовывать. По реализации в действии, по самочувствию они предстают скорее как двойники: полнота существования одного (одной) требует вытеснения из реального пространства другого (другой). «Алик поехал, его в Москве никто всерьез не воспринимал, его даже за глаза называли «Мы с Борькой», а теперь о нем чуть не весь мир шумит: «Александр Водяной! Александр Водяной!»

Но Водяной может быть только один – это ты, Боря, других не существует», – внушает Борису его жена Ольга. И он, по сути, не возражает против этого: «Кому надо, тот знает об этом» [3, с. 61–62].

И действительно, в реальном, отчётливо видимом дневном мире пьесы существует только одна семейная пара – по одному человеку из каждой пары близнецов: на большей части действия это – Борис и Ольга. О перипетиях жизни другой пары читатель и зритель получает только информацию – по радио, по телефону, из разговоров родственников. По сути, Александр и Людмила – это эпический по способам изображения вариант пары героев – Бориса и Ольги, которые представлены на сцене. Александр и Людмила, ломая представления окружающих о себе, свою судьбу, начали действовать, но их жизнь известна по результатам того или иного этапа. Борис и Ольга показаны на переломе, в драматическом процессе выбора. Как в школьной задаче об «А» и «Б», которые вышли в путь из одного пункта, но «А» вышел раньше и опередил «Б» на некоторое время... Про «А» всё известно, про «Б» всё нужно узнать.

Кульминационная в пьесе встреча двух семейных пар происходит ночью, хотя она должна была состояться в три часа дня, – об этом и договаривались по телефону. Чета, приехавшая из Америки, появилась незадолго до урочного в фольклорном сознании времени – полночи, когда её устали ждать, когда её места за столом оказались заняты случайными, другими людьми. То, что гости оказались сильно пьяны («прокурсировали по маршруту Веночки Ерофеева»), что явились не как обычно, как люди, – через двери, а как нечистая сила, – через окна, – хохочущие, сопровождаемые треском разлетающихся, по ремарке, рам и звоном разбитых стекол, то, что все продолжают пить, что всё вокруг погружено в кромешную тьму, в которой всё может казаться, в которой возможны всякие подмены, мистификации, – всё делает эту встречу – одновременность присутствия на сцене двух пар – до известной степени ирреальной.

Начинающая второй акт большая сцена застолья подчеркивает эту ирреальность. Давно не видевшиеся и оказавшиеся, наконец, рядом братья и сестры подолгу откровенно высказываются вслух и не рискуют быть услышанными. Каждый из участников застолья по воле автора получает возможность выпасть из физической пространственно-временной реальности, чтобы разобраться

наедине с собой в своей жизни, в отношениях с окружающими. Дом, комната, стол – всё погружается во тьму, в небытие, остается, по ремарке, «высвеченным лишь» лицо Горемыкиной, «луч света скользит в темноте, останавливается на лице Александра», «в световом пятне проступает лицо Ольги» и т.д.

Диалоги братьев и сестер перед этим сосредоточены на теме неудовлетворенности жизнью «там». Знающий об успехах брата Борис с недоумением вопрошает: «Чего же тебе не хватает?» И слышит странный ответ: «Того, чего у тебя много» [3, с. 68]. Черную зависть вызывают у Ольги рассказы сестры, и она набрасывается на неё: «Какого тебе ещё рожна хочется? Чего тебе не хватает? (Окидывает взглядом мастерскую.) Вот этого?» «И этого тоже», – отвечает Людмила [3, с. 73]. Тем, кто живет здесь, пределом мечтаний кажется возможность выбраться туда. Живущих там, имеющих всё, тоска зеленая съедает по тому, что оставлено здесь. Таким образом, и пространство, поделенное на два, на здесь и там, – как близнецы-братья, – мучает всех своей недооволащённостью. Обладания, хотя бы и полного, возможностями одного недостаточно. Для нормального самочувствия необходимо, чтобы оба эти пространства были одинаково доступны, дополняли друг друга, составляли одно целое.

В аналогичном смысловом ключе определяется проблематика внутренних монологов героев. Как бы выключенные из действия, погруженные в себя, пытающиеся понять, чего хотят и могут, независимо от степени воплощения, пола, они осознают себя только в сопоставлении с другим (другой) из пары: в нем – другом (другой) из пары обнаруживаются способности и возможности, которых не достаёт в жизни; тот – другой (другая) кажется обобравшим его (её), отнявшим нечто важное, может быть, главное... Этого другого (другую), если бы его (её) не было, нужно было бы создать из кого-то постороннего – на него (на неё) легче обрушить неудовлетворенность собой, вину за недостающие свойства и качества собственной натуры.

Об этом иногда догадываются сами герои. Так, на заклинания жены «бежать отсюда... бежать, куда глаза глядят, пока не поздно», Борис «роняет в пространство перед собой»: «Если бы от себя можно было бы куда-нибудь убежать...» [3, с. 64]. Интересна в этом плане логика внутреннего монолога Александра: ему кажется, что он не уезжал никуда, по пьянке увидел кошмарный сон

с Брайтоном, проснулся, а кругом всё, как было, Борька философствует... Непроизвольное упоминание имени брата меняет ритм, энергию, направление мыслей: «Как же я его всё-таки ненавижу... Сколько раз я мысленно убивал его, а внешне лишь лгливо улыбался... Не за славой, не за сладкой жизнью бежал я за тридевять земель, а он догнал меня и там... Какого чёрта я сюда притащился? Чего я здесь забыл? Говорят, убийцу часто тянет на место преступления. Но разве я убил его? Скорее – наоборот...» [3, с. 70]. Как бы ни ненавидел Александр брата-себя, убежать от него-себя невозможно. Убийство, хотя бы и мысленное, метафизическое, тоже безрезультатно, так как неизвестно, кто кого убил. В конечном счёте следует обходной маневр: Александр «предлагает» брату возможностью уехать без сложностей оформления документов, просто поменяться местами.

Борис. Соблазняешь.

Александр. Нашёл себе Мефистофеля.

Борис. Значит – советуешь?

Александр. Предлагаю. Хозяин – барин, выбор – твой. Но при этом мы оба ничего не теряем [3, с. 73].

Сгущается к утру ночная тьма, фокусируется в сознании всё, что связано с гордыней, уязвлённым самолюбием, завистью. В последней фразе Бориса («И куда только меня чёрт несёт!») нет вопроса, есть отчётливое ощущение совершаемого дела, как неизвестно что таящего, тёмного и нечистого.

Убийство или самоубийство – то самое, метафизическое, на уровне сознания, о котором размышлял Александр, – причём массовое – всё-таки совершилось: после отъезда-бегства Бориса с Ольгой по паспортам Александра и Людмилы все четверо потеряли свои настоящие имена, свою определённую индивидуальность. Кто улетел, кто остался, – сказать точно нельзя; с точки зрения самих героев ответ будет один, с точки зрения соседей – другой. Похожи – абсолютно, подписи, почти идентичные, одеты одинаково – «в фирме». Утром на сцене одна пара. Какая? А может быть, другой и не было?

Внутренний сюжет соседей–сестер Горемыкиных складывается прямо противоположным образом, хотя функционально он

выполняет в действии ту же роль, что другие. В судьбах этих сестер, в воспоминаниях об идиллическом дореволюционном детстве (фамилию Горемыкин имел один из государственных деятелей предреволюционной России, бывший в 1895–1899 гг. министром внутренних дел, в 1914–1916 гг. – Председателем Совета Министров) и голодном житье-бытье потом – ощущение общих корней, родство не только кровное, социальное, но и духовное. «Когда я говорю «я», это означает мы с Таней, потому что мы с ней одна суть. Оттого и голод, и унижение, и стыд в нас с ней был вдвойне мучительнее и тяжелее» [3, с. 70]. Полнота взаимопонимания, общность позиций здесь таковы, что физическое наличие двух фигур оказывается излишним.

Отсутствие одной из сестер объясняется страшно и по-житейски просто: Татьяна умерла, а Анна скрыла, чтобы воспользоваться её пенсией и хоть под конец жизни досыта поесть, – она спрятала тело сестры под кровать и появляется то в своём облике, то в её. Таким образом, и здесь из двух героинь на сцене видим одну. В дело вмешивается участковый, и вся ситуация принимает пародийно-детективный, трагифарсовый характер. Участковый Сват организывает поиски пропавшей Горемыкиной, и, обнаружив тело без признаков разложения, он окружает живую старушку особым вниманием: хочет получить секрет бальзамирования «мирового научного значения», столь необходимый для решения «неувязки» в мавзолее. Он жаждет получить свой шанс в жизни: «Если не член-кора, то хотя бы доктора наук по совокупности схлопотать» (комически опровергающие друг друга в соединении понятия – «схлопотать»... «доктора наук» – весьма показательны для решения образа милиционера).

Образ Свата важен и в содержании пьесы, и в структуре её действия. Присутствие его позволяет автору представить своеобразную, в масштабе дачи, иерархию советского общества: где-то около середины пирамиды находятся Водяные, в самом низу – незаметные старушки Горемыкины, Сват представляет государство, власть. Он может позволить себе войти в любое время незванным в дом, дать хозяину поручение, которое унижает, оскорбляет его («попридержать» одну старушку, пока он ищет другую), и быть уверенным в исполнении; он отчётливо знает, какую силу представляет – силу тюрем и лагерей.

Боясь, что арест или прямое предложение о сотрудничестве может убить Анну Николаевну, он исподволь, «со всем обхождением» готовит её к нужному решению, рассказывает, какие таланты работают в спецмастерских его министерства: «Им хоть сейчас высшую меру или Нобелевскую премию», «заместо высшей меры – питание трехразовое от пуза, нам бы с вами такое по праздникам кушать, камеры, как номера в «Метрополе», и по выходным личные свидания без ограничений. Хоть самому – к ним» [3, с. 66]. Так, через Свата в пьесу входит представление ещё об одном «другом» мире, созданном государством за пределами видимого, обычного существования.

(Ещё один вариант «опрокинутого» рая возникает в воспоминаниях Бориса о пребывании в «психушке»: «...только там чувствовал себя в безопасности... на душе благодать... никто ничего про себя не таит, у каждого свое место под солнцем, и никто на твое не претендует... Что же это за страна у нас такая, где взрослый человек, в полном уме и здоровой памяти, дурдом добрым словом вспоминает?» [3, с. 74–75]).

Счастье советского антимира конструируется по тем же параметрам, что заграничное благоденствие, воображаемое Борисом и Ольгой. Не случайно представления о том и другом внушаются чьими-то голосами – «голосами» по радио, голосом милиционера; не случайно и туда и туда попасть можно, только вырвавшись из привычного круга существования, перейдя какую-то границу, утратив прежний облик и имя. Два этих мира, контрастных по положению в пространстве, как верх и низ, оказываются в чем-то симметричными и взаимоотражающимися: и там и там предполагается более полная реализация возможностей, отсутствие забот о быте, безопасности.

В структуру действия Сват входит, как и другие персонажи, с «серией» своих двойников. Двух из них – не появляющихся на сцене, объединяет с ним служба в органах, задача которых состояла в том, чтобы «держат и не пущать». Один – это невидимый «номенклатурный» доброжелатель Звонарев, предостерегающий Бориса от согласия на выставку в Париже, второй – это «чмур» на таможне, который возникает в рассказе Хвата. Все трое – и «чмур», и Звонарев со Сватом предстают своеобразными проводниками после «испытания» в другие пространства: от «чмура» летят в вожделенный рай зарубежья,

от Свата и Звонарева «спускаются» во тьму подвалов соответствующего министерства.

Ещё два героя, возникающие в поле притяжения Свата, имеют литературное происхождение: плетя психологические сети вокруг Горемыкиной, участковый милиционер воображает себя Порфирием Петровичем, но то ли от чрезмерного внимания, то ли от стыда, что тайна её раскрыта, старушка скончалась, и Сват оказался в роли убийцы Раскольниковова. И, наконец, самое важное, реализующееся в действии, совпадение: выпившего с расстройством Свата укладывают на покой в безразмерное пространство под тахту Бориса, где обычно лежал, отсыпался Хват. Утром едва пришедший в себя Хват отправился в Шереметьево с билетом до Орли, ещё раньше с того же места, во всяком случае, из того же положения отбыл в Америку с билетами брата Борис, – что станется со Сватом, неизвестно.

Штрихом, своеобразно завершающим серию последних персонажей, вернее, ставящим многоточие, может быть реплика «чмура» на таможне, который, как рассказывал художник Хват, долго воспитывал его, выдающего себя за еврея («Родина твоя историческая Рязанью называется...»), а потом покачал головой, дохнул на печать и прихлопнул: «Хрен с тобой, отваливай. Глядишь, скоро все там будем» [3, с. 57].

Траектория полета в буквальном смысле этого слова в большинстве случаев оказывается одна. Более того, в связи с этим и герои как бы сворачиваются в гипотетического **одного**.

Наблюдения над пьесой В. Максимова «Кто боится Рэя Брэдбери?» представляются особенно любопытными в свете размышлений Ю. Лотмана о закономерностях развития культуры, об исторически определившихся принципах сюжетосложения в статьях «Феномен культуры», «Происхождение сюжета в типологическом освещении», «Каноническое искусство» и др. Он выделяет в истории культуры два основных типа мышления и соответственно два основных способа организации жизненного материала.

Архаическое, мифологическое сознание, отмечает учёный, характеризуется циклическим отношением ко времени: «Годичный цикл подобен суточному, человеческая жизнь – растительной, закон рождения-умирания-возрождения господствует над всем. Универсальным законом такого мира является подобие всего всему, основное, организующее отношение – отношение геоморфизма».

И далее: «Уподобление в основе сознания заставляет видеть в разнообразных явлениях реального мира знаки одного явления, во всем разнообразии объектов одного класса просматривать Единый Объект» [4, с. 570–571]. Накапливавшиеся со временем эксцессы, случайности, происшествия, человеческие деяния, не имеющие параллелей в глубинных циклических законах, излагались в линейно-временной последовательности. «Отсюда, – читаем в статье «Феномен культуры», – представления о поколениях и этапах, все эти «сначала» и «потом» [4, с. 571], которые организуют тексты на более поздних этапах развития человечества.

Формировавшиеся когда-то как антагонистические, две эти системы со временем развивались, изменялись, редуцировались, обновлялись и благодаря этому сохранялись [5]. В чистом виде архаические структуры мышления в современном сознании, считает Ю. Лотман, утратили свою содержательность и в этом отношении могут быть сопоставлены с грамматическими категориями, образующими основы синтаксиса больших повествовательных блоков текста. Но «то, что утратило семантическое значение, подвергается вторичной семантизации. Происходит вторичное оживление мифологических ходов повествования, они обрастают новыми смыслами, часто возвращающими нас сознательно или невольно к мифу» [6, с. 233].

Частная, казалось бы, совершенно конкретная ситуация в жизни современного героя в пьесе В. Максимова «Кто боится Рэя Брэдбери?» – ситуация неудовлетворенности своей жизнью и возникающего в связи с этим желания оставить родину, уехать в чужие края, – оказывается окружена целым рядом аналогичных положений, деталей, включена в широкое поле договаривающих её культурно-исторических ассоциаций и обретает характер общего, закономерного, единого по своей природе объекта и процесса.

Но судьба этого гипотетического **одного** в пьесе В. Максимова не сводится, как в мифе, к одному варианту, финал её у современного автора оказывается проблематичен. Драматург задает своему герою как минимум две возможности осуществления, заставляя читателя и зрителя додумывать, дорисовывать, выбрать наиболее вероятное решение.

Один вариант судьбы героя, устремленного к другим берегам, для В. Максимова, писателя христианского, видимо, особенно важен: он восходит к древней притче о блудном сыне. О ней вспоминает

вернувшийся из Америки Александр. Оказавшись утром на месте Бориса, отдав распоряжения жене, как поступить с пришедшими опохмелиться, он окончательно почувствовал, что вернулся: «Вот теперь я по-настоящему дома. Цикл замкнулся: Москва – Нью-Йорк – Москва со всеми, как полагается, остановками. Спи спокойно, дорогой товарищ, да будет эта земля твоим последним пухом, а если сильно захочешь, тюремными нарами. Так сказать, возвращение блудного сына к родным пенатам, скорбные глаза в туманной слезе во весь экран. «Вернулся я на родину, шумят березы с кленами». И так далее в том же духе. Ко всему прочему полный джентльменский набор российского кайфа: самогона хоть залейся, один пьет, другой отсыпается, третий на опохмелку соображает. Живи – не хочу!» [3, с. 78]. Большая часть монолога представляет собой набор общих мест, штампов, цитат из газетных статей, ритуальных выступлений, популярных советских песен, и каждое словосочетание здесь не столько продвигает мысль вперед, сколько варьировать, усиливает ситуацию возвращения на родину. Ерничая, иронизируя над собой, Александр смецает, раздвигает границы эпизода, подключает к нему культурное пространство от «Библии» до «Солдатского вальса» и тем самым обнаруживает в драматической ситуации вневременное, вечное содержание – смену состояний: отсутствия дома – тюрьмы-смерти и возвращения домой – возрождения-жизни. Герой издевательски сводит всё к самому низкому воплощению цикла, «питию»-«опохмелке», но это не отменяет того, что с разным эстетическим качеством отличилось в риторические формулы разных эпох. Ни ирония, ни самоирония не снимают понимания жизни как взаимосвязи повторяющихся, близких по сути явлений, умения видеть, чувствовать в многих и непохожих, казалось бы, проявлениях современной жизни «изо- и геоморфизм», как определяет это Ю. Лотман.

Это понимание приходит к герою, завершившему на каком-то этапе цикл своих блужданий, «умиравшему» на чужбине и «воскресшему» дома. Но это понимание изначально присуще автору, ибо оно определяет структуру действия в целом и частностях.

Принципиально важным для осмысления философско-эпического содержания пьесы представляется соединение в ней в одном драматическом процессе героев, рвущихся в «чужую» сторону, с умирающими одна за другой старушками. Своеобразный ключ, открывающий смысл этого соединения, содержится в притче о блудном сыне. К ней писатель прямо

отправляет нас, заставляя героя, вернувшегося на родину, вспомнить о своём давнем двойнике. Тот ушёл из родного дома в дальнюю сторону в поисках веселой жизни, а когда вернулся, растративший всё, раскаявшийся, отец обрадовался: «Это сын мой был мёртв и ожил, пропал и нашёлся».

Зафиксированное в этих словах понимание ситуации пропал-был мёртв/вернулся-нашёлся-ожил, осмысление существования за пределами видимого как смерти, и наоборот, восходит к древним, архаическим представлениям, ритуалам, обрядам, дошедшим до нас в трансформированном виде через мифы, сказки.

Смерти в её современном, трагически-безысходном состоянии архаическое сознание не знало. Смерть для него была перемещением в пространстве, уходом в иной мир, она неизбежно была связана с будущим возвращением, воскрешением, возрождением: отец своеобразно продолжался в сыне, один герой – в другом, своём двойнике, заместителе.

Эти или близкие им представления, осознанно или неосознанно определили общие моменты в изображении Горемыкиных и Бориса с его двойниками. Объединяет их горизонтальное положение, безвыходное пребывание в помещении дома. Тело Татьяны спрятано, «схоронено», с точки зрения архаико-эпической, дважды: в доме (домовине) и в темноте, под кроватью, а Анна ходит, «оживает» то в облике умершей, то в собственном. Борис добровольно покинул столицу с её суетой, ушёл от «активной» жизни, спрятался, «схоронился» на даче, лежит на тахте, ничего не делает. И в то же время его воля ощущается, реализуется в деятельности двойников, дублеров, заместителей. Ни жив – ни мёртв. «Да очнись же ты, Борис!» – пытается поднять его жена.

Общие в изображении Бориса и умершей старушки поза, положение в пространстве передают ощущение призрачности границ между жизнью в каких-то её формах и настоящей смертью. Неестественное, постоянно горизонтальное положение героя оказывается началом, знаком перемещения в иное существование, в иное пространство – иное в смысле дома, родины, жизни вообще. Подмосковная дача, где происходит действие, в свете архаической семантики обретает статус особого места – пограничья, избышки на краю леса, дома Бабы-Яги, через который в сказке всегда лежит путь в иной мир, тридевятое царство [7].

Это место испытания, инициации, временной смерти героя. Обязательным этапом испытания является угощение как приобщение к другому миру. Особенности еда и питье, приготовленные Бабой-Ягой или её помощниками [7, с. 57], так же как и полученные после всего дары, сообщают обычному человеку фантастические возможности (скорость передвижения, силу и т.п.).

Дача – ещё не «другой» мир, но всё-таки и не совсем обычное место проживания, не Москва – средоточие органов, охраняющих советский образ жизни. Есть тоненькая ниточка, связывающая героя с обоими мирами: Борису могут позвонить из Парижа и соблазнить предложением устроить там выставку его работ, и тут же голос недремлющего стража из Москвы испортит по телефону настроение, предупредит, чем это может грозить. Так и будут тянуть его в разные стороны Сват, Хват, брат... А он не может ни на что решиться и перестаёт двигаться, лежит ни жив ни мёртв.

Последние детали напоминают сказочную Бабу-Ягу. Она, как отмечает В. Пропп, чаще всего лежит или летает, но её горизонтальное положение при появлении героя всегда отчётливо фиксируется. Она напоминает мертвеца – нос в потолок врос, костяная нога (признак разложения, скелета). «Она охранительница входа в царство мёртвых, и сама, – пишет Пропп, – существо, связанное с животным миром и миром мёртвых» [7, с. 93]. Существование Бабы-Яги на границе двух миров, способность её открывать двери своей избушки и в одну, и в другую сторону, кому-то, после испытания, помогать – одарять волшебными предметами, кого-то умерщвлять [7, с. 71] по-своему отзывается в образе Бориса. Для многих персонажей он и его многофункциональная дача выполняют схожие с Бабой-Ягой и её избушкой роли. У него, не прекращая, работает самогонный аппарат, и кому-то из идущих по утрам после вопросов – «испытания», – он через помощницу-жену отпускает зелья, возрождает к жизни, кому-то – нет. Потом это зелье валит с ног Хвата и Свата. Ещё более ощутимо функции Бабы-Яги проявляются в ситуациях с Александром: для его встречи готовится специальное угощение из продуктов, за которые Борис готов продать душу – выполнить давний заказ директора Елисеевского гастронома: «порнуху для баньки накарябать».

В конечном счёте роль Бабы-Яги, пропускающей героев в тот или другой мир, выполняют по отношению друг к другу оба брата. Оба после долгого ночного угощения, разговора-испытания в

прежнем своём значении «умирают»; они получают волшебные дары – их функции в современности выполняют документы (паспорта, авиабилеты, позволяющие сказочно быстро добраться до «тридевятого» государства – Америки). Равновесие сохраняется: один улетает-умирает, другой возвращается-возрождается, оставляя эту перспективу другим.

Судьбы обоих братьев, как и других героев, принципиально не завершены. В цикле ухода-возвращения сохраняет самостоятельную значимость каждая фаза, не случайно они закреплены за физически разными лицами. Братья-близнецы как бы расщепляют надвое образ библейского блудного сына, фиксируют важность каждого этапа его жизненного пути. Конца у этого пути, так же как и у пути человечества, нет. Александр прошел цикл полностью, но финал показывает его в начале следующего. «Надолго ли тебя хватит?.. Тебе, как в том анекдоте, хорошо только в дороге» [3, с. 77], – говорит он жене, выражая, по сути, и собственное состояние.

Открыт и финал пьесы. Открыт разным толкованиям. Одно из них задано библейской притчей. Другое – именем Рэя Брэдбери в заглавии пьесы, упоминанием романа «Марсианские хроники» в тексте, историей о том, как земляне (у Брэдбери – американцы), спасаясь от атомной цивилизации, ищут пригодного для существования пространства в космосе, на Марсе: одна за одной гибнут экспедиции, но летят и летят новые. Александр вспоминает эпизод, в котором одна из них обнаруживает на далекой планете родные места, давно умерших родственников, обманывается похожестью, угощением, а на утро следуют похороны прилетевших. Александр в разговоре с братом удваивает, даже утраивает смысл этой ситуации: «Нас тоже приняли как родных... Потом душу высосали и выплюнули, как использованную жвачку. Живи и дыши себе, как зомби на Таити... На Таити колдуны научились каким-то зельем покойников оживлять и продают вместо рабсилы» [3, с. 68].

Название пьесы «Кто боится Рэя Брэдбери?», в которой имя знаменитого американского фантаста предстаёт как метонимическое обозначение Америки и шире – другой, чужой цивилизации, а также трактовка эпизода «Марсианских хроник» – всё подчеркивает чуждость, враждебность, опасность другого мира. Но для человека, знакомого с романом, важен не только этот эпизод, но и логика повествования в целом. В финале романа речь

идёт о возможности контактов, о взаимообогащении разных цивилизаций: оставшийся в живых командир корабля, дышащий с трудом – в воздухе Марса мало кислорода, – работает: он сажит, поливает семена будущих деревьев – осваивает, облагораживает другую планету, укореняется на ней. И этот финал, как возможность, не исключается для оставивших родину героев пьесы В. Максимова.

Взаимодействие целого ряда сюжетных линий, ситуаций пьесы между собой и с явлениями мировой культуры позволяет серьёзно увеличить и расширить информационное поле произведения, сообщить, казалось бы, собственно русской, ещё уже – эмигрантской проблематике философско-эпический, общечеловеческий смысл. Пьеса «Кто боится Рэя Брэдбери?» говорит о возможностях и закономерностях человеческого существования вообще: мы живем в одном большом и вечном мире, и всё, что мучает нас сегодня, уже было когда-то, где-то, с кем-то, и только поворачивается в нашем бытии другими гранями.

Рассмотренные нами пьесы восьмидесятых годов типом героя и действия отчётливо вписываются в русло активно развивающейся в XX веке эпической драмы. По видимости сохраняя сходство с горьковской драмой, следующими, в её духе, пьесами о революции двадцатых годов и «производственными» пьесами семидесятых злободневностью социальной проблематики, жизнеподобием изображенных в них процессов, драматические произведения писателей-эмигрантов, по сути, развивают традиции последних пьес В. Маяковского. Современные ситуации и герои в них обнаруживают многослойность, метафоричность значений и смыслов. Актуальная проблематика, вступающая в диалог с архаической первоосновой культуры, впитывая фольклорные мотивы и образы, создает мощное интеллектуальное напряжение, побуждает воспринимающее сознание к сотворчеству.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотренный материал показывает, что геополитические обстоятельства русской истории начала XX в., теоретический и художественный потенциал её словесности обусловили возрождение и активное формирование эпической драмы как самостоятельного явления в русской литературе значительно раньше, чем в других литературах европейской культурной традиции. Уже к середине 20-х гг. этот жанр реализовал широкий спектр своих возможностей в творчестве разных художников России (М. Горького, В. Маяковского, Н. Эрмана, С. Третьякова, Тренёва, В. Биля-Белоцерковского, М. Булгакова, Вишневского). В немецкой литературе он получил развитие с конца 20-х гг., в 30–40-е гг. в творчестве Б. Брехта, и только в 50–70-е гг. целый ряд драматургов Австрии, Англии, Франции, самой Германии, возбужденный опытом брехтовских постановок «Берлинского ансамбля», включается в русло поисков, заданных немецким реформатором театра.

Столь широкое распространение эпической драмы в литературах разных стран и континентов, активизация его от начала к концу века проявляют общую тенденцию в развитии искусства новой эпохи – тенденцию к увеличению эпического во всех его видах, родах и жанрах. Она тем более ощутима, что формируется на фоне преобладающего в прошлом веке и сопутствующего, сохраняющегося в настоящем интереса к индивидуальному сознанию, к частным судьбам, неповторимым коллизиям.

Анализ созданных разными авторами в разные десятилетия произведений эпической драмы – их ряд как в диахронии, так и в синхронии может и должен быть продолжен – убеждает, что появление эпического начала в драме определяется не влиянием романа или каких-то других жанров и форм эпического рода, а возрождением и трансформацией в новых исторических условиях архаико-эпического, «возникающего на границе фольклора и литературы» мышления, – мышления, которое определяется интересом не только к отдельным, частным судьбам,

но к поведению, проявлению – в со-бытии многих и разных, равно важных лиц.

Уточнение содержания слова «эпическая» в общеизвестном определении важно не только по отношению к ряду произведений драматического рода, но к значительному пласту искусства XX в. в целом. Эпизация, осязаемая как тенденция во всех видах, родах и жанрах искусства XX в., осязаемо проявляется в принципах организации материала. Конфликты и казусы человеческого существования в эпической драме теряют характер частного случая: проходя через систему многочисленных взаимоотражений в полифонически, монтажно развивающемся действии, собираясь, концентрируясь в соотношении с известными мотивами, архетипами, они обретают значение закономерных. И по вертикали изображения (по структуре), и по горизонтали (по направлению развертывания событий) здесь действует принцип тождества, изо- и геоморфизма, свойственный архаическим формам культуры. Как более древний он подчиняет себе определившиеся позже возможности линейного, развёрнутого во времени, непрерывного, последовательного воссоздания индивидуального существования (Ю. Лотман).

Не теряя из виду самоценную, рефлексирующую личность, утвердившуюся со времен романтиков, искусство XX в. в процессе эпизации – усвоения опыта долитературных эпох, получило возможность художественного исследования социума во множестве равноважных его составляющих, поставило проблему принципиальной значимости каждого человека в обществе и, одновременно, – ответственности каждого за состояние общества, за целое мира, за его будущее. Опыт русской эпической драмы – яркое тому свидетельство.



ПРИМЕЧАНИЯ

Введение

1. Богуславский А.О., Диев В.А. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1917–1935. М., 1963.
2. Studien zu «Theater der Zeit». 1966/5.
3. Писатели ГДР. М., 1984.
4. Hink M. Dramaturgie des sraten Brechts. Gottingen, 1959; Райх Б. Брехт. М., 1960; Глумова-Глухарева Э. Драматургия Б. Брехта. М., 1962; Сурков Е. Путь к Брехту // Брехт Б. Театр: В 5 т. М., 1965. Т. 1; Фрадкин И. Бертольд Брехт. Путь и метод. М., 1965; Ключев В. Театрально-эстетические взгляды Б. Брехта. М., 1966; Rülke-Weiler K. Die Dramaturgie Brechts. Berlin, 1968; Зингерман Б. Очерки истории драмы XX в.. М., 1979; Kossak R. Kritische Dramaturgie. Asthetische ind Rölitische Aporien episch gegenbürgerlichen Theaters. Hannover, 1986.
5. Доценко Е. Традиции Б. Брехта в современной английской драматургии: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990; Павлова-Русинова А. Эпическая драма А. Адамова // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков. Саратов, 1991.
6. Пискач Э. Политический театр. М., 1931.
7. Чирков Б. Эпическая драма. Проблемы теории и поэтики. Киев, 1988.
8. Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.
9. Кургинян М.С. Драма // Теория литературы. Роды и жанры в историческом развитии. М., 1964.
10. Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971.
11. Аристотель. Поэтика. М., 1957.
12. Мейерхольд Вс. Статьи. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891–1917. М., 1968.
13. Головчинер В.Е. Действие и конфликт как категории драмы // Вестник ТГПУ. Вып. 6 (22). Томск, 2001; Головчинер В.Е. Действие как специфическая категория в драме // Драма и театр. Тверь, 2005.
14. Гегель Г. Эстетика: В 4 т. М., 1971.

15. Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 1–2. СПб., 1861.
16. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
17. Путилов Б. Эпическое сказительство. Типология. Этническое сказительство. М., 1997.

Глава 1.

Эпическая драма

в системе драматического рода

1. Аристотель. Поэтика. М., 1957.
2. Чирков А.С. Эпическая драма. Киев, 1988.
3. Лосев А.Ф. Аристофан. Краткая литературная энциклопедия. М., 1962. Т. 1.
4. Манифесты западноевропейских романтиков. М., 1988.
5. Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966.
6. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Л., 1978.
7. Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972.
8. Славятинский Н.А. О «Валленштейне» Шиллера // Шиллер Ф. Валленштейн. М., 1980.
9. Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1958. Т. 7.
10. Белинский В.Г. Эстетика и литературная критика: В 2 т. М., 1959. Т. 1.
11. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 4.
12. Гегель Г. В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971.
13. Билинкис Я.С. Драматизм и эпичность // Нов. мир. 1973. № 7; Жилиякова Э.М. О природе эпического в драматургии А. Островского // Проблемы жанров русской и советской литературы. Томск, 1975; Роговер Е.С. Эпическое начало в драматургии А. Островского // Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1978. Вып. IV и др.
14. Развитие реализма в русской литературе: В 3 т. М., 1973. Т. 2.
15. Рабочий и театр. 1930. № 10.
16. Театр и драматургия: Труды ГосНИИ театра, музыки и кино. Л., 1959. Вып. 1.
17. Бехтерев В.М. Объективная психология. М., 1991.
18. Бехтерев В.М. Предмет и задачи общественной психологии // Вестн. знания. 1911. № 2.
19. Бехтерев В.М. Коллективная рефлексология. Пг., 1921.

20. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1987.
21. Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989.
22. Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX в.. М., 1997.
23. Лотман Ю.М. Блок и народная культура города // Наследие Александра Блока и актуальные проблемы поэтики: Блоковский сб. Вып. IV. Тарту, 1981.
24. Каменский А. Сказочно-гротесковые мотивы в творчестве М. Шагала // Примитив и его место в художественной культуре. М., 1983.
25. Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: В 6 т. М., 1963. Т. 2.
26. Долгополов Л.К. На рубеже веков. Л., 1977.
27. Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX в. Вологда, 1982.
28. Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979.
29. Брехт Б. Театр: В 5 т. М., 1965. Т. 5/1.
30. Богуславский А.О., Диев В.А. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1917–1935. М., 1963; Хайченко Г.А. Советский театр. Пути развития. М., 1982; История русского советского театра. Кн. 1. 1917–1945. М., 1984 и др.
31. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. М., 1968.
32. Драгомирецкая Н.В. Стилевые искания ранней советской прозы // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., 1965. Сходные явления в поэзии находит А.Н. Лурье в своей кн.: Поэтический эпос революции. Л., 1975.
33. Великая Н.И. Формирование художественного сознания в советской прозе 20-х годов. Владивосток, 1975.
34. Белая Г.А. Закономерности стилевого развития советской прозы. М., 1977.
35. Скобелев В.П. Масса и личность в русской советской прозе 20-х годов. Воронеж, 1975.

Глава 2.**У истоков эпической драмы XX в.****«На дне» М. Горького как философская
разновидность эпической драмы**

1. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1952. Т. 28.
2. Анчиполовский З.Я. Времена Максима Горького. Судьба драматургии писателя в провинциальных городах России начала XX в.. Воронеж, 1993.
3. Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979.
4. Горький М. О пьесах // Драматургия. М., 1933.
5. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 7.
6. Вопросы горьковедения. Пьеса «На дне». Горький, 1977; Горьковские чтения. Горький и театр. Горький. 1976; Касторский С.В. Драматургия М. Горького. М.; Л., 1963; Кузмичев И.К. «На дне» М. Горького. Судьба пьесы в жизни, на сцене и в критике. Горький, 1981; Михайловский Б.В. Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции. М., 1951; Муравьев А. «Старик – не шарлатан...» // Лит-ра в школе. 1980. № 6; Троицкий Вс. Исторические реалии в пьесе М. Горького «На дне» // Лит-ра в школе. 1980. № 6; Юзовский Ю. Максим Горький и его драматургия. М., 1959; Журчѐва О.В. Образы времени пространства как средства выражения авторского сознания в драматургии М. Горького. Самара, 2003.
7. Удодов А.Б. Пьеса М. Горького «На дне». Воронеж, 1989.
8. Золотницкий Д. Современно для современников // Театр. 1957. № 4.
9. Бялик Б. Горький-драматург. М., 1977.
10. Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX – начала XX в.. М., 1979.
11. История русской литературы: В 4 т. Л., 1983.
12. Корзов Ю. Изучение драматических произведений в школе. Киев, 1985.
13. Русская литература конца XIX – начала XX в.. 1901–1907. М., 1971.
14. Красунов В.К. Лука и другие: диалектика образа // Вопросы горьковедения. Горький, 1977.
15. Злобин К.К. К проблеме гуманизма в пьесе М. Горького «На дне» // Горьковские чтения. Горький, 1978.

16. Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1977.
17. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Социальные отбросы («На дне» М. Горького). Харьков, 1903.
18. О новых типах связей в прозе Горького см.: Киселёва Л.Ф. Внутренняя организация произведения // Проблемы формы социалистического реализма: В 2 т. М., 1971. Т. 1.
19. Жегалов М. Возможности и границы эмпиризма // ВЛ. 1980. № 1.
20. Горький М. Собрание сочинений: В 16 т. М., 1979.
21. Иеромонах Михаил. К воде живой. СПб., 1904.

Глава 3.**Двадцатые–тридцатые годы****Опыт «монтажа аттракционов»:
«Рычи, Китай!» С. Третьякова**

1. Вислов В. Остров Третьяков // Театр. 1966, № 12.
2. Богуславский В.А., Диев В.А. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1917–1935. М., 1963.
3. Очерки истории русской советской драматургии. Л., 1963.
4. Устюжанин Д. Драма К. Тренёва «Любовь Яровая». М., 1972.
5. Неводов Ю.Б. Советская героическая драма 20-х годов (проблематика, структура, жанр). Саратов, 1985.
6. Щеглова Г.Н. Очерки истории развития героико-революционного жанра в советской драматургии. Ташкент, 1985.
7. Тамашин Л.Г. Советская драматургия в годы гражданской войны. М., 1961.
8. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
9. Белый А. Революция и культура. М., 1917.
10. Керженцев П. Творческий театр. М.; Пг., 1918–1923; О театре. Тверь, 1922; Вестник театра. 1920–1921 г.
11. Брехт Б. Театр: В 5 т. М., 1965. Т. 5/2.
12. Пискалов Э. Политический театр. М., 1931.
13. Третьяков С.М. Дэн Ши-Хуа. Люди одного костра. Страна-перекресток. М., 1962.
14. Маяковский В. Собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 11.
15. Керженцев П. Творческий театр. М.; Пг., 1920.
16. Краснов П., Шевелев В. Книги возвращаются в строй // Нов. мир. 1963. № 2.
17. Встречи с Мейерхольдом. М., 1967.
18. Зрелища. 1923. № 27.
19. Театр. 1967. № 10.
20. Ростоцкий Б. Драматург-агитатор // Третьяков С. Слышишь, Москва?! Противогазы. Рычи, Китай! М., 1966.
21. Крюкова М. Драматургия С. Третьякова // Учен. зап. Моск. обл. пед. ин-та. Т. 223. Сов. лит.: Вып. IX. М., 1968.
22. Третьяков С. Слышишь, Москва?! Противогазы. Рычи, Китай! М., 1966.

23. Аристотель. Поэтика. М., 1957.
24. Бугров Б. Проблемы развития русской советской драматургии на современном этапе. М., 1980.
25. Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6 т. Т. 2.
26. Гегель Г. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3.
27. Гасснер Д. Форма и идея в современном театре. М., 1959.
28. Филологические науки. 1966. № 1.
29. Зингерман Б. Очерки истории драмы XX в.. М., 1979.

Мотив истинного правителя в пьесах о гражданской войне («Любовь Яровая» и «Шторм»)

1. Тренёв К.А. Пьесы. Статьи. Речи. М., 1980.
2. Диев В.А. Тренёв // История русской советской литературы. В 4 т. М., 1967. Т. 1. 1917–1929.
3. Донская газета. 1905. № 1. 26 дек.
4. Устюжанин Д. Драма К. Тренёва «Любовь Яровая». М., 1972.
5. Ежегодник Малого театра. М., 1956.
6. Казак В. Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 г. Лондон, 1988.
7. Владимиров В. Из истории Малого театра // Октябрь. 1949. № 10; Прозоровский Л. «Любовь Яровая» на сцене Малого театра // Ежегодник Малого театра. М., 1956; Пашенная В. Ступени мастерства. М., 1964.
8. Сурков Е. Константин Тренёв. М., 1953; Диев В. Страницы истории «Любови Яровой»; Файнберг Р. К. Тренёв. М., 1962; Устюжанин Д. Драма К. Тренёва «Любовь Яровая»; Мишон Л.А. Художественный мир К. Тренёва: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1993.
9. Пашенная В. Ступени мастерства. М., 1964.
10. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. М., 1934.
11. Владимиров В. Из истории Малого театра // Октябрь. 1949. № 10.
12. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 2.
13. Устюжанин Д. «Шторм» В. Билля-Белоцерковского // Ученые записки МГПИ им. В.И. Ленина. Т. СШ. Каф. сов. лит. 1957. Вып. I.
14. Билль-Белоцерковский В.Н. Шторм // Пьесы о революции. М., 1987.
15. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 20.

16. Аристотель. Поэтика. М., 1957.
17. Шварц Е. Живу беспокойно... Из дневников. Л., 1990.
18. Грифцов Б.А. Психология писателя. М., 1988.
19. Вагнер Р. Избр. работы. М., 1973.
20. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты. Пг., 1922. С. 22.
21. Богуславский А.О. Б.А. Лавренев // История русской советской литературы: В 4 т. М., 1967. Т. 1.
22. Гегель Г. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3.
23. Лавренев Б.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1984. Т. 6.

«Балаганные» пьесы Н. Эрдмана в контексте мотива «договора человека с дьяволом»

1. Мейерхольд В.Э. Статьи Речи. Письма. Воспоминания. М., 1967.
2. Марков П. Книга воспоминаний. М., 1983.
3. Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990.
4. Киселёв Н.Н. Вокруг «Мандата». Комедия Н.Эрдмана «Самоубийца» // Проблемы идейности и мастерства художественной литературы. Учёные записки Томского государственного университета. № 77. Томск, 1969. С.169-182, 182-200.
5. Рудницкий К.Л. Режиссёр Мейерхольд. М., 1969; Он же. Мейерхольд. М., 1981.
6. Свободин А. Легендарная пьеса и ее автор // Современная драматургия. 1987. № 3; О Николае Робертовиче Эрдмане // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990; Велехов Л.. Самый остроумный // Театр. 1990. № 3; Freedman John. Silence's Roar. The Life and Drama of Nikolai Erdman. Oakville, Canada: Mosaik Press, 1992; Стрельцова Е. Великое унижение. Николая Эрдмана // Парадокс о драме. Перечитывая пьесы 1920-1930-х годов. М., 1993; Gotzes Andrea. Der Beitrag Nikolai Erdmans zur russischen Komödien. Meinzer Slavistische Veröffentlichungen. Band 17. Mainz, Liber Verlag. 1994; Тильга Л.Н. Поэтика драмы рубежа 1920-1930-х годов и мотив самоубийства: М.А. Булгаков «Бег», Н.Р. Эрдман «Самоубийца». Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1995; Канунникова И.А. Художественный мир Н. Эрдмана. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996; Каблуков В.В. Драматургия Н. Эрдмана. Проблемы Поэтики. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1997; Пономарева Е.С. Трагикомический театр Николая Эрдмана. Автореф. дис. ... канд. филол.

наук. Самара, 1997; Рассадин Ст. Самоубийца Николай Эрдман // Век. 1997. № 45; Воробьева Т.Л. Комедия 1920-х годов в рецептивном аспекте. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1998; Щеглов Ю. Конструктивный балаган Н. Эрдмана. // НЛО. 1998. № 5; Селиванов Ю.Б. Н.В. Гоголь и Н.Р. Эрдман: особенности художественного взаимодействия. // Русская литература в большом и малом времени. Вологда, 2000; Спехова О.П. Мотив оборотничества в пьесе Н. Эрдмана «Мандат». // Проблемы литературных жанров. Материалы X междунар. конф., посвящённой 400-летию г. Томска 15–17 октября 2001 г. Ч. 2. Русская литература XX в.. Томск 2002; Головчинер В.Е. «Черти родят болото...» или проблема интерпретации пьес Н. Эрдмана. // Памяти профессора В.П. Скобелева: Проблемы поэтики и истории русской литературы XIX–XX веков. Самара, 2005; Головчинер В.Е. Трансформация мотива договора человека с дьяволом в драматургии Н. Эрдмана 1920-х гг. // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе Томск, 2005; Шевченко Е.С. Театр Николая Эрдмана. Самара, 2006.

7. Головчинер В.Е. Проблема интерпретации драматургии Н.Эрдмана // Русская литература в современном культурном пространстве: Мат-лы междунар. науч. конф. Ч. 2. Томск, 2005.
8. Головчинер В.Е. Развитие драматургических принципов В.Маяковского // Писатель в литературном процессе. Вологда, 1991.
9. Павел Сергеевич. ...Я эту революцию насквозь вижу. Надежда Петровна. Темное оно дело. Разве ее увидишь... [3, с. 22].
10. Журавель О.Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск. 1996.
11. Орлов М.А. Отношения человека с дьяволом. СПб., 1904.
12. Пьеса писалась, когда ещё не затихли отголоски поднятой после самоубийства Есенина политической шумихи, в преддверии аналогичной ситуации с Маяковским.

Мистериальная драматургия

В. Маяковского

1. Петровский М. Два мастера. Владимир Маяковский и Михаил Булгаков // Лит. обозрение. 1987. № 6; Он же. Михаил Булгаков и Владимир Маяковский // Михаил Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.

2. Скляр О. Владимир Маяковский и Игорь Северянин. Исторические и культурные реминисценции в контексте ранней поэзии: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1994.
3. Кацис Л.Ф. Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2004.
4. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX в.. М., 1979.
5. Один из руководителей и теоретиков РАПП В. Ермилов в 1930 г. опубликовал ряд статей, направленных против Маяковского: в четвертом, февральском номере журнала «На литературном посту», 9 марта, за семь дней до премьеры «Бани» в «Правде», и после, вдогонку, 17 марта в «Вечерней Москве».
6. Первые работы, восстанавливающие имя Маяковского-драматурга: Февральский А. Маяковский-драматург. М.; Л., 1940; Он же. Первая советская пьеса. М., 1971; Ростоцкий Б. Маяковский и театр. М., 1952.
7. Тамашин Л.Г. Советская драматургия в годы гражданской войны. М., 1961; Богуславский А.О., Диев В.А. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1917–1934. М., 1963; Милявский Б.Л. Сатирик и время. М., 1963; Метченко А.И. Маяковский. М., 1964; Перцов В.О. Маяковский. М., 1972.
8. Изучение пьес Маяковского в аспекте особенностей формы, по сути, началось с середины 70-х гг. Их жанр (как сатирическую комедию) рассматривал Н. Киселёв (Проблемы советской комедии. Томск, 1973); стиль – Ю. Смирнов-Несвицкий (Проблемы поэтики театра Маяковского. М., 1980); природу гротеска – Т. Свербилова (Комедии Маяковского и современная драматургия. Киев, 1987); приёмы и средства народного театра – Л. Шагарова (Драматургия В.В. Маяковского и народный театр: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1993).
9. Жизнь искусства. 1918. 1 и 2 нояб.
10. Маяковский В.В. Собр. соч.: В 12 т. М., 1978.
11. Катанян В. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1986.
12. Ростоцкий Б. Маяковский и театр. М., 1952.
13. Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1960.
14. История западноевропейского театра. М., 1956. Т. 1.
15. Дживилегов А.К. История западноевропейского театра. М., 1941.

16. Написанная к первой годовщине Октября пьеса Маяковского и по функциям и по месту в празднестве занимала то место, которое занимала в свое время мистерия, – та завершала торжества, начинающиеся молебном, парадным шествием всех горожан по цехам и разрядам.
17. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической, розенкрейцеровской символической философии. Интерпретация секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времен. Новосибирск, 1992.
18. История всемирной литературы: В 9 т. М., 1984. Т. 2. С. 386.
19. Об этом: Пицкель Ф.Н. Маяковский: художественное постижение мира. М., 1979; Субботин А. Маяковский сквозь призму жанра. М., 1986.
20. Режим личной власти Сталина. М., 1989.
21. Пастернак Б. Воздушные пути. М., 1982.
22. Родник. 1990. № 7.

**«Багровый остров» М. Булгакова:
в споре с В. Маяковским, в русле его исканий**

1. М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988.
2. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989.
3. Обзор их см.: Золотницкий Д. Комедии М.А. Булгакова на сцене 1920-х годов // Проблемы театрального наследия М.А. Булгакова. Л., 1987; Нинов Н.А. «Багровый остров» // М.А. Булгаков. Пьесы 20-х годов. Л., 1989 и др.
4. Молодая гвардия. 1929. № 1.
5. Киселёв Н.Н. Комедии М. Булгакова // Проблемы метода и жанра. Томск, 1974. Вып. 2; Он же. Проблемы советской комедии. Томск, 1973; Он же. М. Булгаков и В. Маяковский («Багровый остров», «Баня») // Творчество М. Булгакова. Томск, 1991.
6. Комаров С. «Багровый остров» в идейно-эстетических исканиях М. Булгакова 20-х годов // Поэтика писателя и литературный процесс. Тюмень, 1988; Петров В.Б. Пьеса М. Булгакова «Багровый остров». Проблема традиций и новаторства // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова. Куйбышев, 1990.

7. Нинов А. «Багровый остров» // М.А. Булгаков. Пьесы 20-х годов. Л., 1989 и др.
8. Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX в.. Вологда, 1982.
9. Неводов Ю. Маяковский и Булгаков. (Спор о драме и уроки одной полемики) // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова. Куйбышев, 1990.
10. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
11. Гегель Г.В. Эстетика: В 4 т. М., 1971.
12. Булгаков М. Собрание соч.: В 5 т. М., 1990.
13. Булгаков М.А. Пьесы 20-х годов. Л., 1989.
14. О реминисценциях в «Багровом острове» произведений В. Шекспира, Ж. Верна см.: Петров Ю.Б. Пьеса М. Булгакова «Багровый остров». Проблема традиций и новаторства // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова. Куйбышев, 1990.
15. Киселёва Л.Ф. Прочтение содержания сквозь призму формы // Методология анализа литературного произведения. М., 1988; Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. 1988. № 10–12, 1989. № 1.
16. Головчинер В.Е. В споре рождается... (Маяковский и Булгаков) // Вестник ТГПУ. Серия: Филология. Томск, 1999. Вып. 6 (15).

Сказки для взрослых Е. Шварца («Голый король», «Тень», «Дракон»)

1. Хранится с датой 1931–1932 г. в ЦГАЛИ. Ф. 2215. Оп. 2. Ед. хр. 3.
2. Опубликована: Звезда. 1934. № 11.
3. Подробнее об этих и др. пьесах см.: Головчинер В. Эпический театр Евгения Шварца. Томск, 1992.
4. Шварц Е. Живу беспокойно... Л., 1990.
5. Соловьев В. Превращение сказки // Детская литература. 1970. № 7.
6. Мы знали Евгения Шварца. Л.–М., 1966.
7. Цимбал С. Евгений Шварц. Л., 1961.
8. Смирнова В. Современный портрет. М., 1964.
9. Медреш Д. Структура художественного времени в фольклоре и литературе // Ритм, пространство и время. Л., 1974.
10. Шварц Е. Пьесы. М.–Л., 1962.

11. Цимбал С. Евгений Шварц. С. 163; Смирнов-Несвицкий Ю. Зрелище необычайнейшее. Л., 1980. С. 84; Фролов В. Муза пламенной сатиры. М., 1988. С. 380.
12. Ленинградская правда. 1940. № 89.
13. Загорский М. Дерзкая юность театра // Советское искусство. 1940. 27 мая.
14. Залесский В. «Тень» – спектакль Театра комедии // Труд. 1940. 27 мая.
15. Кальма Д. Мастерство // Ленинградская правда. 1940. № 119.
16. Жданов Н. О поэтике комического // Театр. 1940. № 7.
17. Цимбал С. Шварц и его сказки для театра // «Тень». Сказка в 3-х действиях Е. Шварца. Л., 1940.
18. Гринберг И. Ученый и его тень // Лит. газета. 1940. № 26.
19. Гринвальд Я. Два спектакля // Вечерн. Москва. 1940. № 12.
20. Калмановский Е.Е. Е. Шварц. Очерки истории русской советской драматургии. 1945–1967. Л., 1968.
21. Искусство и жизнь. 1940. № 4.
22. Наш современник. 1967. № 4.
23. Ruman A. Introduction // In Three Plays Yevgeniy Shvarts. Toronto, 1972.
24. Wiegand E. «Der Drashe» von Iewgeni Schwarz // Zeitschrift für Slavistik. 1972. В. XVII. Н. 4. S. 589.

Глава 4.**Семидесятые–восемидесятые годы****Эпическая природа «протокольных» пьес А. Гельмана**

1. Зингерман Б. Жан Вилар и др. М., 1964.
2. Театр: Научно-реферативный сборник. Вып. 2. Творчество Б. Брехта в освещении современной зарубежной критики и театроведения. М., 1980; Доценко Е.Г. Традиции Б. Брехта в современной английской драме. Автореф. дис. ... канд. филол. н. М., 1990; Павлова-Русинова А.С. Эпическая драма А. Адамова // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков. Саратов, 1991.
3. Радов А. Чужая ноша? // Лит. газета 1980. № 5. и др.
4. Коробков Л. Обратные связи // Нов. мир. 1978. № 10.
5. Свободин А. Диалоги о современном театре. М., 1979.
6. Явчуновский Я. Богатство исканий // Театр. 1975. № 7.
7. Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. М., 1978.
8. Фролов В.В. Судьбы жанров драматургии. М., 1979.
9. Кузьменко Ю. Горизонты производственной темы // Октябрь. 1979. № 2; Кузнецов Ф. Встречи с грядущим // Лит. обозрение. 1973. № 1 и др.
10. Гельфанд Р.Я. Эволюция современной производственной драмы и некоторые тенденции её жанрового развития // Проблемы типологии литературного процесса. Пермь, 1980.
11. Бугров Б.С. Русская советская драматургия. 1960–1970-е годы. М., 1981.
12. Тамашин Л.Г. Русская советская драматургия в годы гражданской войны. М., 1961.
13. Лит. обозрение. 1976. № 2.
14. Род талантливой отваги // Лит. учёба. 1980. № 1.
15. Создавались пьесы, действие которых определялось и формой «юридического» суда над героями («Тринадцатый председатель» А. Абдуллина, «Вагончик» Н. Павловой и др).
16. Товстоногов Г. Необычное заседание парткома // Гельман А. Премия. М., 1976.
17. Кичин В. Семь кипятков для героя // Лит. газета. 1979. № 52.
18. Черных В. Где искать и где искать не надо // Лит. газета. 1979. № 44.
19. Гельман А. Пьесы. М., 1985.
20. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

«Комические фантазии» Г. Горина

1. Комиссаржевский В. Оглянись и посмотри вперёд // Театр. 1974. № 8.
2. Дубасов Г. По всем людям... // Театр. 1990. № 5.
3. Рязанов Э. Как раз на жизнь свобода опоздала... // Огонек. 1990. № 36.
4. См.: «Комическое послесловие» М. Захарова к первому сборнику пьес писателя, рецензию на этот сборник С. Овчинниковой (Дом, который построил Горин // Октябрь. 1987. № 6), ст. В.Е. Головчинер («Горина надо осмыслить как нашу закономерность...» // Неординарные формы русской драмы XX столетия. Вологда, 1998).
5. Захаров М. Комическое послесловие к фантазиям Горина // Горин Г. Комическая фантазия. М., 1986.
6. Об этом: Головчинер В. Эпический театр Евгения Шварца. Томск, 1992.
7. Здесь и далее используется хранящийся у автора материал беседы с Г. Гориним, состоявшейся в декабре 1989 г..
8. Свободин А. Думающая эстрада. // Смена. 1963. № 5.
9. Новый мир. 1971. № 11.
10. Горин Г. Комическая фантазия. М., 1986.
11. Гегель Г. Эстетика: В 4 т. Т. 3.
12. Краткая литературная энциклопедия. М., 1978. Т. 9.
13. Аристотель. Поэтика. С. 46.
14. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1987.
15. Горин Г. Обращение к читателю киноповести «О бедном гусаре замолвите слово» // Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып. VII. Т. 31. М., 1987.

«Сценические фантазии» в литературе «третьей волны» русской эмиграции («Цапля» В. Аксёнова, «Демократия!» И. Бродского, «Кто боится Рэя Брэдбери?» В. Максимова)

1. Бродский И. Демократия! // Совр. драматургия. 1991. № 3.
2. Аксёнов В. Цапля // Совр. драматургия. 1990. № 3. Следует отметить, что «Цапля» была написана в дни, непосредственно предшествовавшие вынужденному отъезду её автора из Союза, в то время как рассматриваемые произведения В. Максимова и И. Бродского – результат художественной рефлексии собственно эмигрантской поры.

3. Максимов В. Кто боится Рэя Брэдбери? // Совр. драматургия. 1990. № 1.
4. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.
5. «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» традиции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики» (Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 121).
6. Лотман Ю.М. Избр. статьи.: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1.
7. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 1976.

Научное издание

Валентина Егоровна Головчинер

Эпическая драма в русской литературе XX века

Монография

Технический редактор: А.С. Воротников.
Ответственный за выпуск: Л.В. Домбраускайте

Подписано в печать: 26.06.2007

Сдано в печать: 10.08.2007

Тираж: 500 экз.

Заказ: 266/Н

Формат: 60x84/16

Бумага: офсетная

Печать: трафаретная

Уч. изд. л.: 18,60

Усл.-печ. л.: 19,75

Гарнитура: Garamond

Издательство Томского государственного педагогического университета

г. Томск, пр. Комсомольский, 75. Тел. (3822) 52-12-93

Отпечатано в типографии ТГПУ,

г. Томск, ул. Герцена, 49. Тел. (3822) 52-12-93