

Вместо предисловия	4
I	
Одержимость.....	10
И вот общественное мнение!	37
Два лика империи: устрашение и безответственность	78
Лямин, Куропеев, Чешков	118
«Чудные люди» в необычайных обстоятельствах.....	138
II	
По мотивам?	158
Чеховские катастрофы	190
Драма «На дне»: ее сюжеты, мотивы и темы.....	238
В Чулимске.....	267
III	
Рождение трагедии: суверенный человек и мировой порядок	290
Диалектика целей	337
Между Призраком, Клавдием и Гертрудой	364
Все-таки трагедия	396
Как исцелить недужное сознание?	421
IV	
Драматическая активность	444

Вместо предисловия

Драматическая поэзия?

Сегодня это словосочетание может вызвать недоумение, даже показаться незаконномерным.

Может удивить — при всей своей хрестоматийности — мысль В. Белинского, который видел в драматургии «высшую ступень развития поэзии и венец искусства». Русский критик разделял здесь не только мнение своего старшего современника Гегеля, но и древнегреческого философа Аристотеля В его знаменитой «Поэтике» Эсхил, Софокл и Еврипид предстают как драматические поэты, творцы захватывающих фабул, приобщающие нас к особому рода «знанию», сопряженному с неотделимым от него наслаждением.

А нынче принято считать поэзию заповедной зоной тех, кто берет на себя смелость писать стихи. Проза и драматургия как бы вытеснены за ее пределы. Отлучение драматургии от поэзии коснулось даже Шекспира. Если Гете видел в его пьесах воплощение именно поэтического гения, то в XX веке «находятся авторы, которые воспринимают его как виртуоза, гениального *техника*, мастера развлекать», в чьих произведениях «смысл — если только в них заключен действительно какой-либо смысл — загадочен и непонятен»¹.

В совсем недавно появившейся книге о Шекспире важнейшее значение придается «игровой специфике» его драматургии, отодвигающей на второй план ее «смысл». Автор книги возражает против теоретических «аксиом», согласно которым в творчестве великого драматурга воплощены непреходящие, вечные культурные ценности. В театре Шекспира современные ему зрители воспринимали, главным образом, — настаивает этот автор — его игровую стихию. Поэтому и эта книга полемически названа: «Нет лишь смысла». Автор использует при этом слова из известного монолога Макбета о жизни («Макбет», акт V, сцена 5)².

Такое восприятие великого драматурга — закономерное проявление тенденции, сказавшейся уже во второй половине прошлого века, когда высокое представление о драматургии и ее предназначении начало терять силу. Определенную роль здесь сыграла книга немецкого романиста и драматурга Г. Фрейтага, вышедшая в 1863 году под названием «Техника драмы». Ее автор еще не считал создание пьесы делом одной лишь «техники» и стремился раскрыть этическое и эстетическое содержание драматургии, связанное с

¹ См.: Смирнов А. Уильям Шекспир. — В кн.: Шекспир У. Полн. собр. соч. М., 1957, т. I, с. 75 (курсив мой. — Б. К.).

² Evans M. Signifying nothing: Truth's true contents in Shakespeare's text. — Brighton: Harvester press, 1986. — X., p. 88 – 89.

мировоззрением художника.

Но в этой книге, где особенное внимание уделено нормативистски толкуемым, якобы обязательным элементам драматургической конструкции, уже нашли отражение процессы, характерные для театрального репертуара второй половины прошлого века.

Появлению уничижительного понятия «драмодел» способствовали и весьма талантливые авторы так называемых «хорошо скроенных пьес», пользовавшихся громадным успехом во Франции и на драматических сценах других европейских стран. Эти пьесы с их увлекательной интригой, с осторожной, поверхностной критикой общественных нравов, с их верой в незыблемость сложившихся устоев жизни угождали потребностям зрителя, отдававшего предпочтение театру не тревожащему, а развлекательному и успокаивающему.

Популярность таких пьес, где выработанные драматургией в течение веков «приемы» лишались их глубокого внутреннего смысла и превращались в систему эффектных штампов, — одно из первых проявлений той маскультуры, чьи агрессивные притязания в полной мере сказались позднее, уже в XX веке.

Именно в первые десятилетия нового века одно за другим появлялись руководства, согласно которым для сочинения пьесы достаточно овладеть определенными ремесленными навыками.

Так, Дж. Польти увидел во всей мировой драматургии тридцать шесть повторяющихся ситуаций, основанных на таком же точно количестве чувств, испытываемых человеком. Каждому из них в пьесе должна соответствовать определенная ситуация (например, «невольные преступления из-за любви» — ситуация № 18, «всеобъемлющая жертва во имя страсти» — ситуация № 22).

Вслед за Польти и наши авторы выпускали наставления, содержавшие набор правил, соблюдение которых необходимо при сочинении пьесы. Авторы анекдотических на сегодняшний взгляд наставлений исходили из мысли, что единственная цель драматурга — «овладение зрителем». Отсюда и наивные рекомендации: «Язык пьесы должен быть кратким». Этот совет дан через несколько десятилетий после появления драматургии Чехова, где герои не скупаются на длинные монологи.

Тот же автор, рекомендуя использовать интерес зрителя к «мистике и эротике», требует соблюдать при этом осторожность: с помощью призраков, теней и т. п. надо «разоблачать суеверия». Это писалось примерно в те самые годы, когда Булгаков создавал образ Хлудова, которого мучила тень вестового Крапилина, неотступно за ним следовавшая.

Большая драматургия пренебрегает подобного рода советами. Даже обращаясь к широко распространенным мотивам, подлинный драматург находит для них свою собственную окраску, варьирует их так, что они обретают смысл, органически развивающий поэтическую идею его произведения.

Но из ремесленной пьесы, сделанной соответственно требованиям «техники», поэзия, разумеется, уходила, — в ней отсутствовала душа автора с его эмоциями и чувствами, с его обостренно-драматургическим видением мира.

Это видение предполагает не воспроизведение жизни, а образное постижение ее сущностных противоречий и конфликтов. Театр, в свое время говорил на эту тему Г. Гейне, — это особый мир, отделенный от нас так же, как сцена — от партера. Театр и действительность разделяют оркестр, исполняемая им музыка и огненная полоса рампы. Реальность, по словам Гейне, «является нам на сцене, преображенная поэзией».

С тех пор как это было сказано, кое-что изменилось. Не всегда спектакль сопровождается музыкой, творимой живым оркестром. Даже в замечательном спектакле А. Эфроса «Месяц в деревне» звучавшая там музыка Моцарта была записана на магнитную ленту. Теперь и огненная рампа не обязательно разделяет сцену и зал. Но непреложным осталось требование: действительность должна представлять на сцене преображенная поэзией.

В драме, достойной этого названия и по-своему воплощаемой театром, персонажи всегда будут на наших глазах перестраивать ситуации, в которые они вовлечены. Всегда будут творить новые ситуации, движимые своими стремлениями, «установками», ценностными ориентациями, свободными волеизъявлениями, идеалами.

Образный мир пьесы и спектакля, отделенный от действительности, вместе с тем всегда будет стимулировать нас все более глубоко внедряться мыслью и чувством в эту действительность, чего мы не успеваем сделать в суеде повседневного существования.

Пьеса и спектакль призваны пробуждать в нас тревогу и сострадание к втянутым в экстремальные ситуации персонажам. Но порождаемая драматургией тревога всегда неотделима от надежды и веры в то, что окружающий нас мир и мы в этом мире — все подвержено изменению, все может быть пересоздано соответственно нашим душевным, духовным запросам.

Недаром же в одном из последних писем Вампилова, чьи пьесы («Утиная охота» и «Прошлым летом в Чулимске») никак не отнесешь к «розовым», речь идет о приверженности драматурга к театру, «где под тряпьем и хламом, в тяжелом воздухе интриг и администрирования носятся все же еще и надежда и поэзия».

Об этом (и не только об этом) предлагаемая читателю книга, где каждая глава посвящена пристальному анализу одной пьесы. Среди них произведения общеизвестные и, казалось бы, не хранящие в себе уже никакой тайны.

Автор стремится по-новому интерпретировать эти произведения, открывая в них некие общие закономерности, — те первоосновы, ту проблематику и ту поэтику, что изначально присущи драматургии и только ей. Разумеется, речь идет и о том, как эти проблемы и их художественное воплощение решительно обновляются в ходе истории и общественной жизни.

I

Одержимость
И вот общественное мнение!
Два лика империи: устрашение и безответственность
Лямин, Куропеев, Чешков
«Чудные люди» в необычайных обстоятельствах

Одержимость

Не делай себе кумира.

Библия. Исход. Гл. 20.

У р а н и я . Не будем применять к себе то, что присуще всем... Не будем подавать виду, что речь идет о нас.

Ж.-Б. Мольер.

«Критика "Школы жен"».

Почему в первом явлении знаменитой пьесы Мольера на сцене отсутствуют оба главных героя — Тартюф и Оргон? Вот простейший ответ на этот вопрос: в споре матери Оргона, г-жи Пернель, с домочадцами ее сына экспонируется ситуация в доме. Мы узнаем про «увлечение» Оргона (и его мамы) Тартюфом. Пока отсутствуют и сам Тартюф, и его восторженный поклонник, всем членам семьи Оргона, да и служанке Дорине, удобнее высказать все, что они думают о подозрительном лице, появившемся в их уважаемом доме. Эти высказывания — весьма нелестные — провоцирует своим преклонением перед Тартюфом г-жа Пернель.

Но возникает еще один наивный вопрос: почему г-жа Пернель, покидая дом своего сына, дает оплеуху молчаливой служанке Флипот? Тут тоже напрашивается легкий ответ: так она срывает на служанке свою злость, свой гнев, свое возмущение теми, кто ее мнение о Тартюфе как человеке святом не разделял, — женой Оргона Эльмирой, его сыном Дамисом, другими лицами. Пощечина предназначена им всем. Тем, с которыми г-жа Пернель, не будучи в этом доме хозяйкой, поделаться ничем не может.

Объяснения весьма разумные. Но при этом первое явление пьесы рассматривается само по себе — вне контекста. А в драматургии отдельная сцена (как любая деталь, «часть» в произведении искусства вообще) обладает лишь относительной самостоятельностью. Здесь она — звено в цепи сменяющихся, взаимно углубляющих друг друга ситуаций. Контекст составляют не только те положения, что напрямую примыкают друг к другу, но и эпизоды, разделенные большой временной дистанцией. Они способны взаимодействовать не менее активно, чем противоборствующие персонажи. Особенного эффекта добивается Мольер, сопрягая первое явление «Тартюфа» с

пятым. Ведь действие в драме — не постепенный и непрерывный, а дискретный, прерывистый, скачкообразный процесс. В ключевых сценах действие резко подымается с одной ступени на другую. Пушкин высоко оценил в пьесе Мольера «напряжение комического гения», «смелость изобретения», благодаря которой «план обширный объемлется творческой мыслью». Эта смелость изобретения сказывается уже в том, как и во имя чего Мольер «монтирует» первые же явления своей комедии.

Разумеется, г-жа Пернель фанатически преклоняется перед Тартюфом. Поэтому есть свой драматизм в ее споре с теми, кто отказывается видеть в нем святого. Но этот драматизм лежит на поверхности. В первом явлении Мольер не только экспонирует исходную ситуацию, как принято думать.

Г-жа Пернель «взрывается». Но за этим взрывом вскоре последует новый взрыв драматической энергии — совсем иной мощности и иного качества. Так именно взрывается энергия Оргона в пятом явлении.

Входит Оргон, и мы сразу же убеждаемся: ослепление ослеплению — рознь.

Разгневанная, возмущенная, осатаневшая даже, г-жа Пернель все же слышала реплики тех, кто ей достаточно дерзко возражал. В первом явлении все же была лишь перебранка, которую жена Оргона, Эльмира, всячески пыталась погасить: стоит ли, мол, препираться с фанатичкой? Ведь это — бессмысленно.

Совсем иного уровня ослепление Тартюфом Оргона, и ведет оно к последствиям катастрофическим. Мамаша, как вскоре оказывается, и в подметки не годится сыну. Он способен на такую силу страстного преклонения и благоговения, какая его матери — существу весьма примитивному — и не снилась. Вернувшийся из отлучки Оргон как будто бы намерен «разузнать про здешние дела» и обращается к Дорине с вопросом: «Все ль у вас здоровы?» Служанка сообщает ему о недомогании жены. Оргон эту информацию решительно игнорирует. Он ее не воспринимает, ибо весь, сполна, сосредоточен на своем:

Орган. Ну, а Тартюф?
Дорина. Тартюф? И спрашивать излишне:
Дороден, свеж лицом и губы словно вишни.
Орган. Ах, бедный.
Дорина. Вечером у ней была тоска...
Орган. Ну, а Тартюф?
Дорина. Барыня совсем и не уснула...
Орган. Ну, а Тартюф?³

Кроме Тартюфа, никакие «здесьние дела» для Оргона не существуют. Его настойчивое «А Тартюф?» вошло в поговорку, подобно афоризмам и сентенциям из «Горя от ума» или «Ревизора».

Комедия любит такое построение диалога, когда он оказывается не подлинным, а мнимым. Гоголь в «Ревизоре», как увидим, рисует подобного

³ Здесь и далее — перевод М. Лозинского.

рода диалог в сцене первой встречи Хлестакова с Городничим. У Гоголя каждый персонаж «слышит» в репликах другого лишь то, что он готов и боится услышать. У Мольера Оргон полностью погружен в свою страсть и потому совершенно не хочет, не может, лишен способности воспринимать что-либо, кроме известий о Тартюфе. И это — уже при первом появлении Оргона на сцене. Естественно, что такая «точка отсчета», такое состояние персонажа стимулирует наши ожидания. Мы предчувствуем: столь разгоревшееся чувство, столь болезненное благоговение найдет свое непредсказуемое действенное выражение.

Однако наша реакция на диалог Оргон — Дорина сложна. Прежде всего нам не сдержать смеха при виде такого исступления, граничащего с безумием, но чем-то, как ни странно, и привлекательного. В книге «Расин и Шекспир» Стендаль говорит о соотношении комического и смешного. В «Тартюфе», одной из самых замечательных комедий мирового репертуара, явно смешны и рассчитаны на веселый и громкий смех зрительного зала, полагает Стендаль, только две сцены. Первая — с повторяющим свой вопрос Оргоном. Мы бы теперь сказали: Оргона на этом «заклинило». Он «зациклился». Но не по мелкому поводу.

Стендаль был прав. Многие сцены этой комедии непременно возбуждают ту или иную разновидность смеха (а их — не так уж и мало). Но диалог Оргона с Дориной всегда вызывает в зале гомерический, как его называют, хохот. Выражает ли этот смех всего лишь ощущение нашего превосходства над Оргоном? Или, напротив, родства (потаенного) с ним? Не станем торопиться с ответом на этот вопрос.

Ведь прежде всего нас, несомненно, поражает в Оргоне способность человека к такому не знающему границ поклонению, к такой самоотдаче. О том, что Оргон ослеплен лицом, крайне того недостойным, мы еще толком не знаем: Тартюфа нам Мольер пока что не показал.

Оргон с первой же минуты становится для нас фигурой загадочной. Мы сразу же понимаем: в его поведении сопрягаются и некая сила, и, безусловно, какая-то слабость, смысл которой весьма и весьма непросто. В сцене с Дориной он как будто спокоен — агрессивным он станет в следующих эпизодах. Но тут самое спокойствие таит в себе агрессивность совсем другой природы, чем та, которую обрушила на своих противников г-жа Пернель.

Пусть в каком-то спектакле она предстанет перед нами совершенно осатаневшей в своем гневе — реакция как бы вполне спокойного Оргона на реплики Дорины скажет нам, что перед нами человек, способный на преклонение совсем иного уровня и иной глубины. Мольер наградил Оргона второй женой, молодой и пленительной особой (перед ней, как вскоре выяснится, не может устоять и Тартюф, хотя его притязания и ставят сластолюбца в рискованные ситуации). Но Оргону не до своей жены и ее недомоганий.

Он всецело поглощен другой заботой. Дорина, воспринимая ее как временную, незначительную, безопасную блажь, заканчивает диалог с Оргоном явно насмешливой репликой:

И я бегу скорей, чтоб ей сказать два слова
О том, как рады вы, что барыня здорова.

Оргон, однако, вовсе не в том состоянии, когда человек способен чувствовать иронию. Он переживает своего рода эйфорию. Клеант, брат Эльмиры, присутствующий при диалоге Дорины с Оргоном, пытается его отрезвить и образумить: пусть, мол, в Тартюфе и таится «колдовство», нельзя же ради него пренебречь всем на свете. Оргон этого и слушать не может, он обрывает Клеанта:

Ах, шурин, если б вы и впрямь его узнали,
Вы в восхищении остались бы навек!
Вот это человек... Ну, словом... человек!
Как следует ему — вкушает мир блаженный,
И мерзость для него все твари во вселенной.
Я стал совсем другим от этих с ним бесед:
Отныне у меня привязанностей нет.

В своем упоении Оргон признается, что ничем на свете, кроме Тартюфа, он не дорожит:

Пусть у меня умрут брат, мать, жена и дети,
Я этим огорчусь вот столько, ей-же-ей!

Это, конечно, комедийная гиперболизация страсти, на наших глазах еще нарастающей до вовсе невыносимых пределов. Разумеется, «так в жизни не бывает». Но в искусстве — бывает, в поэзии — бывает. Комедия ведь один из поэтических жанров драматургии, ставящих своей задачей создавать образную, каждый раз неповторимую, картину жизни — ради постижения ее глубинных аспектов и закономерностей.

В одном из прощальных «определений» сущности своей поэзии Пастернак сказал:

Прощай, полет крыла расправленный,
Размаха вольное упорство,
И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство.

Ранее были у поэта и иные толкования предназначения поэзии, но в этом четверостишии речь, по существу, идет не только о лирике, но и о так называемой «художественной» прозе, и о драматургии: их предназначение — создавать образ мира, явленный в слове.

Поэтическое слово таит в себе разные, хотя и родственные, потенции, оно способно служить лирике, повествовательным жанрам, драматургии. В произведениях для сцены слово становится элементом диалога, средством такого непрерывного общения персонажей, какое в реальной жизни невозможно. Тут в непрестанно длящемся, подхватываемом то одним, то другим лицом диалоге (как бы скрывающем «прерывистый» ход событий) выражают себя чувства и мысли, энергия и страсти лиц, без устали

взаимодействующих, направляющих свою активность друг на друга. В поэзии драматической слово служит созданию «образа мира», связанного с особой концепцией бытия, согласно которой действующие лица ничего не могут достичь в одиночку — они совместно и непрерывно творят новые ситуации вместо разрушаемых, создавая, сотворяя новые взаимоотношения, сотворяя себя.

В «Тартюфе» перед нами созданный Мольером комедийный образ мира. В созидающей его, «отобранной» поэтом группе персонажей (Оргон и Тартюф, Дамис и Эльмира, Дорина и Клеант, г-жа Пернель, другие лица) главенствуют страсти двоих: Тартюфа и Оргона. И пока они себя не исчерпали, пока длится сопряжение этих страстей, действие не может стать «правдоподобным». Пусть г-жа Пернель тоже «тронутая», ее фанатизм все же правдоподобен, узнаваем. Оргон и Тартюф — неправдоподобны. Но в этом комедийном «неправдоподобии» зрителю предстоит все больше и больше опознавать некую правду о своих ситуациях и о себе самом.

Касаясь этой проблемы, Пушкин писал: «Изо всех родов сочинений самые неправдоподобные (*invraisemblables*) сочинения драматические, а из сочинений драматических — трагедии, ибо зритель должен забыть, по большей части, время, место, язык; должен усилием воображения согласиться в известном наречии — к стихам, к вымыслам». Позднее эту мысль Пушкин еще углубил: «самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие». Здесь речь уже идет не только о «неправдоподобии» места и времени действия и т. д., но об особой «сущности», несовместимой с правдоподобием. На этот раз Пушкин не выделяет трагедию как самый «неправдоподобный» жанр драматургии. Ведь комедия в своих поисках скрытой правды человеческих коллизий, характеров и взаимоотношений позволяет себе не менее «неправдоподобную», условную образность, чем трагедия.

Состояния, действия Оргона, хотя он доходит на наших глазах до полнейшего алогизма и абсурда, нас и смешат, и, возможно, даже возмущают, но вместе с тем захватывают. Есть в них нечто манящее; мы, видимо, ощущаем свою какую-то тайную причастность к тому, что он сотворяет и вытворяет. Резонер Клеант, человек здравого смысла, пытается отрезвить и его и нас, он говорит об Оргоне как о впадшем в элементарное безумие. Если бы дело шло у Мольера о душевной болезни, подлежащей ведению медицинской науки, комедия эта лишилась бы не только своего высочайшего «человековедческого», но и какого бы то ни было смысла вообще.

Когда Ф. Дюрренматт (кстати, удостоенный Мольеровской премии) переносит действие своих «Физиков» в дом умалишенных, он, обращаясь к гиперболе, сатире и гротеску, к вымышленным человеческим характерам и ситуациям, говорит при этом об актуальной проблеме наших дней, о разобщенности как одной из причин угрожающей нам всемирной катастрофы.

Мольер, создавая образ Оргона, гиперболизирует чувства и желания, которые могут разыграть не у умалишенного, а, напротив, у вполне здорового человека. В его поведении зритель, в отличие от Клеанта, «узнает» (во всяком

случае, должен узнавать) нечто сугубо для него важное и ему близкое. Писал же Гоголь о том, что в каждом из нас сидит Хлестаков, хотя, разумеется, герой Гоголя — лицо фантазмагорического.

Но чтобы отнестись серьезно к Оргону и понять высокий комизм этой фигуры, надо прежде всего отказаться от весьма распространенного мнения, будто этот персонаж — столь доверчивый простофиля, что его запросто можно обмануть.

Один из самых почтенных наших литературоведов и знатоков Мольера писал про его героев: «Лицемерие для Тартюфа — такая же “абсолютная страсть”, как скупость для Гарпагона, и комедия, в которой *Тартюф* делается главным героем, представляет собой типичный образец классицистской комедии характеров». Называя Тартюфа единственным главным героем комедии, этот автор сводил ее задачу к «разоблачению лицемерия, показу его социальной опасности». В последних двух актах комедии Мольер стущает краски и «вносит в нее элементы трагедии, заставляя *глупца* *Оргона* более сурово расплачиваться за свою доверчивость, чем это обычно принято в комедии»⁴.

Если Оргон — не более чем глупец и доверчивый простофиля, то комедийные ситуации, в которые он попадает, могут лишь потешать и забавлять нас — не более того. О глупости Оргона говорил, к сожалению, и В. Г. Белинский. Он то восторгался «Тартюфом», в котором Мольер со страшною силою поразил «ядовитую гидру ханжества», то ставил эту пьесу очень низко, поскольку в ней «все лица присочинены для главного, и сам Тартюф так нехитер, что мог обмануть только одного человека, и то потому, что этот один — пошлый дурак»⁵. Тут великому критику изменило свойственное ему тончайшее эстетическое чутье. Да и был он неточен: Тартюф «обманул» все-таки двух людей. И если г-жа Пернель — женщина упрямотуповатая, то Оргон — вовсе не дурак (хотя такая слава давно и необоснованно тянется за ним).

Иногда требуются десятилетия и даже столетия для того, чтобы коренным образом изменилось устойчивое представление о произведении искусства и выявились ранее недооцененные, по разным причинам, его содержательные аспекты. Если для Мокульского «особенно большой», первостепенный интерес представляет фигура Тартюфа, если, по его утверждению, пьеса написана ради разоблачения святоши и ханжи, то здесь ученый не оригинален, он наследует традиционное ее толкование. Да и название комедии как бы подтверждает именно такой к ней подход.

Здесь надо, однако, отдать справедливость Э. Бентли, оспаривавшему в своей книге (*The Life of the Drama*, 1967) тех, для кого «отправным пунктом в “Тартюфе” продолжает оставаться пара традиционных типов — плут и простак, обманщик и глупец, — предстающая в обличье ханжи-святоши и его легковерной жертвы».

⁴ Мокульский С. Творчество Мольера. — В кн.: Мольер Ж.-Б. Комедии. М., 1954, с. 33 (курсив мой. — Б. К.).

⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 3, с. 455.

В пьесе Мольера все сложнее. Тартюф не просто плут — он похотлив, но можно усомниться в его ханжестве: разве нельзя предположить, что он, подобно иным верующим, легко впадает в грех? С такой точки зрения он из «законченного негодяя» превращается в «драматический характер».

И в Оргоне Бентли видит не только простака. Тут Мольер показывает, «какими опасностями чревата вера». Бентли отступает (пусть все же — робко) от традиционного толкования «Тартюфа», заявляя: не ханжество, а религиозное рвение — «подлинная мишень насмешки Мольера»⁶.

У нас коренной перелом в осмыслении «Тартюфа» (и гораздо более радикальный, чем у Бентли) совершился в 1939 году, когда МХАТ осуществил свою постановку этой комедии.

Мы и впредь не раз будем сталкиваться со сложным взаимодействием сцены и литературной критики в осмыслении произведений драматургии. Известно, к примеру, что добролюбовские статьи повлияли и продолжают влиять на театральные интерпретации «Грозы». Вместе с тем известно, что, «разгадав» чеховскую «Чайку», Художественный театр опередил современную критику, подсказав ей то истолкование драматургии Чехова, которое, к сожалению, без конца тиражируется (с вариациями, разумеется) по сей день.

Обычно в постановках «Тартюфа» на сцене господствовали потешные маски «простака» Оргона и «проходимца» Тартюфа. Такого рода сценические интерпретации комедии Мольера, складываясь десятилетиями, обретали страшную живучесть, сопротивлявшуюся «отмене». Но К. С. Станиславский, приступив к работе над спектаклем «Тартюф», позволил себе не считаться с традицией, добираться до в высшей степени напряженных страстей, обуревающих ее главных героев, до вечно живой сути пьесы.

После смерти великого режиссера его работу завершил М. Н. Кедров. Он же исполнил роль Тартюфа, а Оргона сыграл В. О. Топорков. Двух в ту пору начинающих критиков — автора этих строк и П. П. Громова — потрясли своей новизной режиссерское решение в целом и трактовка Топорковым образа Оргона. Их впечатления об этом новаторском исполнении «Тартюфа» нашли отклик в рецензии, опубликованной в 1940 году⁷.

Наиболее поразительным в этой сценической интерпретации оказалось выдвижение Оргона на первый план и в сюжете, и в проблематике спектакля. Возможность такого подхода таилась в самом тексте пьесы, в развитии ее действия — таилась, ждала и дождалась своего часа.

Правда, мхатовский спектакль не пришелся по душе тем, кто полностью отождествляет комедийное и смешное. Им он показался слишком — для Мольера — серьезным. Далее мы еще обратимся к вопросу о соотношении комедии и смеха. Спектакль М. Н. Кедрова внес свою лепту в решение этой труднейшей проблемы.

Здесь не было Тартюфа — «неотесанного» мужлана и грубого, да еще неудачливого лицемера; а Оргон оказался отнюдь не глупцом и доверчивым

⁶ Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978, с. 246 – 247.

⁷ См. об этом в кн.: Громов П. Герой и время. Л., 1961, с. 288 – 293.

простофилей.

К такой пронизательной сценической интерпретации взывали ключевые сцены пьесы, в частности явление шестое третьего действия, требующее от исполнителей, в особенности — роли Тартюфа, искуснейшего мастерства. Тут Тартюф в условиях «дефицита времени» (так это именуется в современной психологии) принимает рискованнейшее решение, представляя глубочайшим знатоком человеческого сердца и тончайшим психологом.

Тартюф, казалось бы, на грани катастрофы. Он поставлен Дамисом на край пропасти, и ему только и остается, что свалиться в нее. Подслушав, как святоша признавался в своем «любовном недуге» Эльмире, сын тут же, в присутствии Тартюфа, обо всем докладывает отцу. Оргон потрясен, он готов поверить:

Что слышу я, творец! Как? Мыслимо ли это?

Тартюф перед роковой неожиданностью. Времени на осмысление ситуации у него нет. И тут сказывается особое, может быть главное его качество, гораздо более важное, чем лицемерие, в котором видят присущую ему «абсолютную страсть». Тартюф реагирует молниеносно. В ответ на реплику ошеломленного Оргона Тартюф произносит монолог — смиренный и коварный. Он опровергает Дамиса? Нисколько! Он как бы подхватывает слова своего врага, изобретательно превращая их в нечто явно несуразное, абсурдное, в низкую клевету.

Вчитаемся, вдумаемся в тираду Тартюфа, она того требует и стоит:

Да, брат мой, я злодей, гад, поношенье света,
Несчастливая душа, погрязшая во зле,
Последний негодяй из живших на земле.
Мой каждый помысел исполнен гнусной скверны,
Вся жизнь моя — злодейств клубок невероятный.
Но небо, наконец грехи мои казня,
По справедливости унизило меня.
И в чем бы вы меня ни обвиняли ныне,
Я свой удел приму без гнева и гордыни.
Так верьте же всему, творите ваш закон
И, как преступника, меня гоните вон.
Какое бы меня глумление ни ждало,
Мне, по моим делам, еще все будет мало.

Как реагирует Оргон на эту тираду? Так именно, как того ожидал Тартюф. В мгновение ока он поставил все на карту и сразу же добился победы над Дамисом. Именно к последнему обращены гневные слова Оргона, человека, у которого сын чуть было не отнял обретенное счастье общения с праведником:

Ах, плут! Ты думаешь, что этой клеветой
Затмится чистота души его святой?

Когда характеризуют Тартюфа как лицемера, притворщика, святошу, мошенника, подонка, сладострастника — все это верно. Но к этому надо добавить едва ли не самое главное: он очень тонкий психолог, прекрасно

понимающий, как велико в Оргоне стремление к возвышенному, идеальному, святому. Он умело играет на этой «слабости» своего патрона. А тот в сцене с разоблачающим Дамисом получает радостную возможность еще раз убедиться в чистоте души Тартюфа, украшенной готовностью смириться с любыми несправедливыми гонениями. Дамис, как это часто бывает с персонажем драматическим, в особенности комедийным, добился прямо противоположного тому, чего он хотел. И проиграл он потому, что, в отличие от Тартюфа, не понимает, какой страшной, неодолимой силой может стать человеческая одержимость.

В условиях «дефицита времени», — полагает современная психология, — человек совершает ошибки: чем больше задач падает на него при этом, тем чаще он поступает «неправильно». Несколько по-иному дело обстоит в драматургии. Она то и дело ставит своих персонажей в экстремальные ситуации, в перипетии-испытания, выход из которых надобно найти незамедлительно.

Нередко, подчиняясь эмоциям, герой драматургии тоже совершает «ошибки», подобно пушкинскому Самозванцу: в ответ на боль, причиненную ему Мариной, тот не может удержаться от рокового признания. Но и в этом признании тоже проявляется рискованный характер Самозванца, стимулируемого экстремальной ситуацией.

Дамис ставит Тартюфа в подобное, чуть ли не безвыходное положение. Он побуждает его рисковать. Но испытание, которому Дамис подвергает его и Оргона, умнейший Тартюф возлагает на плечи одного Оргона. Обманщик тут подвергает ослепление и одержимость Оргона решительной проверке на прочность. Тартюф ведь не присутствовал при его диалогах с Дориной, а затем — с Клеантом, когда хозяин дома в запальчивости объявил, что Тартюф ему дороже жены, детей, родни, всего на свете. Но кумир Оргона сам в этом уверен. Потому он идет на риск и выходит победителем из опаснейшего положения, в которое попал. В этой ситуации, чуть было не обернувшейся для него полным крушением, Тартюф еще более глубоко погружает Оргона в состояние, из которого тот ни за что не желает выходить.

Теперь коллизия стремительно обостряется, поскольку, в отличие от г-жи Пернель, Оргон — полновластный хозяин в своем доме. В исступлении, отстаивая от несправедливых нападков своего святого, он совершает агрессивные акции — одну за другой. Сын изгнан из дома, дочь объявляется невестой Тартюфа. Под его же попечение поставлена Эльмира. Мало того: ему подарен дом, наивысшая ценность, которой Оргон обладает. К ногам своего кумира одержимый Оргон складывает все, чем он владеет, все до последнего. Преклонение перед Тартюфом достигает предела, когда он отдает ему и шкатулку с документами, компрометирующими хозяина дома перед самим королем.

Что более всего в ситуации Тартюф — Оргон волновало зрителя XVII века, что становится здесь первостепенным для нас, зрителей XX-го? Проблема эта сложна. Ее ставит и Жорж Бордонов, автор книги о Мольере (Париж, 1967). Он подробно освещает историю борьбы Мольера за свою комедию с

церковниками, с так называемой «шайкой святош». Целых пять лет (с 1664 по 1669) длилась эта борьба, вызванная тем, что в образе главного героя противники комедии увидели обличие не показной набожности, а «истинного благочестия». Автор «Тартюфа» возбудил яростную ненависть этой «шайки», требовавшей костра для одного из «самых опасных врагов церкви». Победителем в итоге оказался Мольер. Имя Тартюфа с момента появления пьесы стало синонимом лицемерия и ханжества, подлости и предательства. «Тартюфами кишит и наше время, они только приняли иной вид, но их роль остается столь же зловещей, средства у них все те же».

Но на образ Оргона французский автор смотрит слишком благодушно, недооценивая всю глубину, в нем скрытую и открывающуюся в нем ныне. «Спятивший болван? Такое суждение высказывалось. По-видимому, для него есть основания», — пишет Бордонов, но считает возможным увидеть в Оргоне и другое: прямодушного, глубоко религиозного человека, каких было немало во времена Мольера. В Оргоне можно рассмотреть характер, хотя и «не слишком сложный», но отличающийся «слепой верой» в своих друзей, готовый оправдывать их «вопреки любой очевидности». Можно в нем обнаружить и «ограниченного, упрямого домашнего тирана». Средний француз, во всем своем сумасбродстве, эгоизме, наивности, безусловно нам очень близкий и симпатичный, — заключает автор свою характеристику Оргона⁸.

Разумеется, она не очень-то согласуется с образом, созданным художественной фантазией Мольера, — в нем ведь нет ничего «среднего», а все «чрезмерно» и гротескно. А главное, как показало время, речь идет у Мольера не только о «среднем» французе. Разве в феномене Оргона не скрыта некая общечеловеческая проблема?

Спектакль Московского Художественного театра положил начало новому, весьма глубокому подходу к образу Оргона. В этой фигуре театр увидел нечто более сложное, чем психология «среднего француза» эпохи Мольера — верующего в своих друзей и подчиняющегося их «обаянию». Нет, Оргон относится к Тартюфу совсем не как к обаятельному другу. Он для Оргона — существо высшего порядка, — так полагали авторы этого спектакля, и их толкование оказалось в своем роде провидческим.

В спектакле мхатовцев (как и в самой пьесе) действие стимулировалось активностью Оргона не в меньшей, а в большей мере, чем энергией Тартюфа и других лиц. Каждая акция Оргона во втором и особенно в третьем действиях была новой ступенью его нарастающей слепой одержимости.

Тут МХАТ (осознанно или интуитивно — это вопрос особый) обратился к проблеме, оказавшейся одной из самых мучительных для нашего времени. Что представляет собой одержимость Оргона? Каковы истоки этого не только сугубо психологического, но и социального, общественного феномена? Изображая «малый» мир дома Оргона, Мольер дает здесь определенный «образ мира» большого. Все, происходящее в «Тартюфе» на сцене семейной, легко проецируется на большую сцену общественной жизни с ее комедиями, драмами

⁸ Бордонов Ж. Мольер. М., 1983, с. 180, 186 – 187.

и трагедиями.

Ослепление Оргона связано с «дефицитом веры» (в чем сам Оргон не отдает себе отчета), с недоверием к общепринятым ценностям и стремлением обрести новые. Но «ирония истории» может сказаться и в пределах одного дома: выходит так, что Оргон возводит в ранг святого существо порочное. Глубоко укорененная в психологии индивида (а тем более — массы) вера в могущество творимых им (а тем более — массой) кумиров порождает своего рода одержимость.

В ситуации Оргон — Тартюф проявляет себя феномен, весьма характерный для человеческой истории. Начиналось все еще, видимо, в первобытном обществе, когда вождь племени предстал священным персонажем, обладающим мощью магической, сверхъестественной. В Библии речь идет уже о языческом идолопоклонстве со стороны массы, зараженной духовным рабством, хотя, казалось бы, от порабощения в прямом смысле слова она освободилась. Этой оказавшейся в пустыне, отчаявшейся массе было сказано: «Не делай себе кумира», когда она уже успела его соорудить. Идолопоклонство в ходе истории трансформировалось разнообразно: соответственно экстремальным ситуациям, в которые попадали человеческие массы; соответственно слабостям массового сознания, более или менее охотно поддававшегося манипулированию. Языческое поклонение впоследствии сменяла потребность и готовность обожествлять некое лицо — «всеведущее» и «могущественное». Испытываемый перед ним священный трепет и страх сопрягался с несбыточными надеждами, с болезненным «наслаждением», вызванным чувством причастности к таким загадочным и непостижимым достоинствам, которыми обыкновенный человек, да еще обезличенный и обессиленный, обладать не способен и не смеет.

Мольер в «Тартюфе» изображает психологию индивида. Но мы, в XX веке, связываем индивидуальное ослепление Оргона с массовым умопомрачением, наступающим тогда, когда массовой психологией и нравственностью «дирижируют» еще более умело и коварно, чем Тартюф «дирижирует» Оргоном. Не так уж давно социолог Макс Вебер даже считал нужным использовать определение «харизма», говоря о феномене обожествления политических лидеров. Вебер дожил лишь до 1920 года и не успел стать свидетелем наступивших в нашем веке «харизм», питавшихся личными вкладами вершителей истории, которые завели ее в тупики и пропасти.

В комедиях Мольера изображаемые им своеобразные «харизмы» связаны то с невинными капризами, то с маниакальными одержимостями. Особенную глубину приобретают мольеровские ситуации, когда его ослепленный персонаж захвачен низменным, а тем более — порочным объектом, которого он воспринимает как исполненного беспредельно загадочным, возвышенным содержанием.

В «Тартюфе» перед нами такого рода одержимость — не столько человеком, сколько высокой идеей святости, персонифицированной в определенном, скрыто порочном лице. Когда одержимый доходит до исступления — это зрителя и смешит, и страшит, и удручает одновременно.

Здесь — и это спектакль МХАТ показал с непрекаемой убедительностью — «культовая» устремленность предстает как чреватая не меньшей опасностью, не меньшим злом, чем все низменные вождения Тартюфа, вместе взятые. Из двух героев комедии Мольера, — настаивал спектакль, — труднее разгадываем тот, кто ослеплен и одержим, чьи действия способны обернуться последствиями еще более непредсказуемыми, еще более страшными для человека и общества, чем действия явного подонка Тартюфа.

Разумеется, о серьезной, даже трагической проблеме Мольер говорит с комедийной легкостью и даже водевильным изяществом. Как и в «Ревизоре», и в других выдающихся комедиях мирового репертуара, в «Тартюфе» много от водевиля — разновидности комедийного жанра, где интрига часто основана на том, что одно лицо выдает себя за другое. Но водевильные обманы никогда не бывают чреваты серьезными последствиями: они разрешаются в благополучной развязке.

В своих комедиях Мольер охотно сохраняет этот прием водевильной интриги, когда одно (одного) принимают за другое (другого). Но в «Тартюфе» он обретает глубокое идейное, социально-психологическое содержание. Оргону нужен кумир, дабы таким путем приобщиться к святости, которой алчет его душа. Комизм ситуации — серьезный, глубокий — в том, что свои реальные потребности человек способен удовлетворять, доверяясь «заменителям», мнимым, подложным ценностям. Низменное, бездуховное, преступное не только умело выдает себя, но и воспринимается Оргоном как святое и высокодуховное. С беспощадностью, доступной комедии, при всем ее кажущемся «легкомыслии», действие пьесы Мольера вовлекает нас в стремительный процесс нарастания культа личности в пределах, так сказать, одного дома, и на наших глазах «высокая», казалось бы, страсть приобретает разрушительный характер.

Разобраться в этой взаимозависимости образов Оргон — Тартюф было непросто. В XVII веке наибольший интерес вызывала фигура «обманщика», а не «обманутого». Образ святоши подвергался не только злобным нападкам со стороны тех, кто усматривал в нем обличие служителей церкви. Критиковал комедию в XVII веке и писатель-моралист Лабрюйер в своих «Характерах», хотя он не имел ничего общего с оголтелыми церковниками. Поведение Тартюфа Лабрюйер считает неправдоподобным: лицемер не будет соблазнять жену человека, к которому хочет войти в доверие; не станет он пытаться унаследовать состояние своего покровителя, если к тому же имеется в наличии законный сын. Святоша будет действовать осторожно и ловко, в отличие от Тартюфа, все время идущего на риск, благодаря чему и удастся его разоблачить.

Лабрюйер хотел бы увидеть на сцене «идеального лицемера», холодно-рассудочного, рационально осуществляющего свои замыслы. За это критикует автора «Характеров» современный исследователь Э. Ауэрбах. Но каково же его собственное толкование образа Тартюфа? Он ценит в этом образе его реализм. Мольеру, оказывается, нужны были «комические эффекты». Потрясающий комизм пьесы, полагает Ауэрбах, основан на том, что сугубо плотский человек

«играет до ужаса скверно» роль святоши, противоречащую его наклонностям. Интриги он плетет «грубые и примитивные». Поэтому неотесанному мужлану с его неукротимыми желаниями удастся обмануть всего лишь Оргона и его мать.

Ауэрбах прав, оспаривая Лабрюйера, которому вероятным представляется лишь «разумно-очевидное». Комедия ведь вообще изображает коллизии, выходящие за пределы требований разума, а тем более — здравого смысла. В «Тартюфе» главное действующее лицо находится во власти заблуждений, чувств и страстей, способных принимать «неразумные» и даже «чудовищные» формы.

Но называть Тартюфа «неотесанным мужланом»? Это значит пренебречь изощренной софистикой его монологов и перечеркнуть его знание человеческой психологии, его способность играть на слабых, уязвимых сторонах человеческой души.

Еще более упрощенно толкует Ауэрбах образ Оргона. Его «глубочайший инстинкт и сокровеннейшее желание», полагает исследователь, «быть домашним тираном». Тартюф дает ему «возможность удовлетворять эту инстинктивную потребность — садистски мучить и терроризировать домашних»⁹. И именно поэтому Оргон «влюблен» в Тартюфа. Если в образе Тартюфа Ауэрбах ищет и находит «потрясающий комизм» (несоответствие играемой им роли его облику и вожделениям), то о комизме образа Оргона он, по существу, ничего сказать не может.

В ауэрбаховской интерпретации поведения Оргона нетрудно уловить фрейдистские мотивы. Оргон, мол, от природы тиран и мучитель, но ему приходится сдерживать свои инстинкты, покуда Тартюф не открывает перед ним возможность проявить их в полной мере. Между тем поведение главного героя тут определяется не его врожденными качествами, а общественным бытием, психикой и сознанием, ориентированным на определенного рода социальные и религиозные идеалы. Все, происходящее с Оргоном, связано не с подавленным «сокровенным» желанием тиранить домашних, а с явным, доходящим до одержимости стремлением приобщиться к святости, к чистоте, к некоему непорочному идеалу. Тирания здесь следствие, а не первопричина.

Оргон хотел бы подчинить своим представлениям об идеале все свое окружение. Но это ему не удастся. И потому, чем более его домашние не принимают Тартюфа за того, за кого он себя выдает, тем более Оргон ожесточается. Но в этом ожесточении реализуются, прежде всего, не его инстинкты, а определенные социально-культурные установки. Оргон действует, подчиняясь эмоциям, но в основе его аффективной агрессивности — интеллектуально-нравственные мотивы.

Комизм его устремлений, порождаемых ими эмоций и агрессивных действий в том, что Оргон принимает мнимые ценности за подлинные. Такого рода человеческие заблуждения коренятся в противоречиях общественного развития, ведущих к тому, что мы способны принимать низменное за возвышенное, что в порочном и преступном мы готовы находить безгрешное и

⁹ Ауэрбах Э. Мимезис. М., 1976, с. 354.

святое.

Толкование Ауэрбахом образа Оргона исключает возможность наступающего у него драматического прозрения. Ежели персонаж подвластен врожденным инстинктам, то в пределах сценического действия от них освободиться, «очиститься» ему не дано. Изображение такого процесса под силу, возможно, роману, в котором действие не ограничено временем настолько, насколько ограничено действие драматическое. Но если действующее лицо пьесы во власти заблуждений, даже глубочайших, если его поведение связано с социально-нравственным опытом, с определенными тенденциями общественного развития, если благодаря им он ослеплен, принимая видимость за искомую им сущность, — на смену ослеплению может прийти и приходит прозрение.

В комедии это прозрение наступает много скорее, чем в реальной жизни. Мольер наследует один из «канонов» драматургии, сложившийся прежде всего в трагедии, где нарастающее ослепление часто переходит в стремительное прозрение. Говоря о «каноне», я имею в виду не общепринятую «технику» построения произведения драматургии, а то, что Пушкин называл ее «сущностью». В образе мира, создаваемом драматургией, воплощаются определенные закономерности общественной, исторической жизни человека и человечества, толкуемые согласно определенной концепции бытия, присущей этому роду поэзии. Согласно ей, бытие, сотворенное в процессе интенсивного взаимодействия людей друг с другом в конкретных обстоятельствах, непременно нуждается в «узнавании», в постижении смысла содеянного, в его «очищении», в обогащающем человеческий дух прозрении, в прорыве к некоей новой истине. Такой именно прорыв отличает подлинную драматургию от назидательно-дидактической, где плоской «истиной» изначально владеет кто-либо из персонажей, настойчиво вдалбливающий ее в чужие головы.

Соотношение между человеческими деяниями и их последствиями в драматургии предстает не таким, каково оно бывает в реальной истории. Она ведет себя сурово: никакие значительные деяния не оставляет без последствий, никакие «преступления» не освобождает от «наказания». Однако в реальной жизни результаты человеческих действий могут сказываться на судьбах поколений, к этим действиям вовсе не причастных. В истории человечества с ее драмами, комедиями и трагедиями следствия часто отдалены от породивших их причин разными, иногда очень длительными временными дистанциями. История возлагает ответственность не только на тех, кто непосредственно «повинен» в разного рода значимых деяниях. Ее возмездие падает и на головы их близких и отдаленных потомков. А. Блок попытался развить эту тему в своем «Возмездии», но в жанре поэмы эта проблематика, видимо, не может быть воплощена.

Структура действия в драматургии основана на присущей лишь ей способности предельно сближать причины и следствия. Участники более или менее стремительно развивающегося от завязки к развязке драматического действия непременно сами расплачиваются за все ими сотворенное: они сами тут же в кульминациях-катастрофах пожинают плоды своего поведения.

Обращаясь снова и снова к проблемам межлических отношений в меняющемся мире, драматургия не может и в нашем, XX веке вовсе отказываться от «памяти жанра», как называл это качество М. Бахтин, от складывающихся исторически «родовых» структур. Драматургия во все времена не только предельно сближает своих персонажей, сталкивая их лицом к лицу, чем определяется особый характер их взаимо-действия (принимающего часто форму противодействия), но столь же тесно сопрягает завязку с развязкой. Так воплощается ее концепция бытия, согласно которой свободное волеизъявление лица неотделимо от ответственности, которую оно на себя тем самым возлагает и должно понести незамедлительно, в границах действия, завершающегося катастрофой и развязкой. Таков незыблемый принцип построения действия в любом из жанров драматургии и в нашем веке. Слова: «Ты этого хотел, Жорж Данден» — в своеобразной, разумеется, форме — выражают этот принцип. Что же касается «Тартюфа», то здесь действие развивается согласно «классическим» требованиям жанра. В кульминационных сценах, завершающих третий акт комедии, страсть Оргона достигает предельной силы. Ради Тартюфа он вытворяет все, на что способен как владыка в своем доме.

Но ослепленному Оргону — и в этом глубокий, сущностный смысл построения действия в драматургии вообще и в комедии в частности — предстоит пройти через катастрофу-прозрение. Оно наступает в четвертом акте, когда Эльмира решает, что далее так жить невозможно и необходимо раскрыть Оргону глаза. Сцену прозрения Стендаль считал второй из тех двух, что непременно сопровождаются раскатами смеха в зрительном зале. Поместив Оргона под стол, покрытый скатертью, Эльмира заставляет его выслушивать разнузданные речи, обращаемые Тартюфом к ней. Ловко соблазняемый Эльмирой соблазнитель бурно требует исполнения своих желаний, подкрепляя это сентенцией:

Кто вводит в мир обман, конечно, согрешает,
Но кто грешит в тиши — греха не совершает.

Мхатовский спектакль 1939 года, изображая катастрофу, постигающую Оргона, отказывался от общепринятой выигрышной мизансцены: обычно ошеломленный, разгневанный Оргон выскакивает из-под стола и Тартюф заключает его, а не Эльмиру, в свои объятия. На сцене МХАТ создавалась иная ситуация: когда Эльмира приподымала скатерть, позволяя Оргону выбраться из-под стола, тот продолжал сидеть на полу с лицом, окаменевшим от боли, с глазами полными скорби и даже ужаса.

Это толкование сцены резко расходилось с общепринятым, которое разделяет и Э. Бентли, высказавший весьма ценные соображения об обеих центральных фигурах комедии Мольера. Сцену разоблачения Тартюфа Бентли называет кульминационной и толкует ее упрощенно, забывая свои же мысли об Оргоне. «Срывание масок в комедии сводится, как правило, к разоблачению

одного-единственного персонажа в кульминационной сцене»¹⁰, — говорит Бентли, ссылаясь при этом на интересующий нас эпизод. Но, во-первых, тут перед нами катастрофа. Кульминация же состоялась ранее, когда Оргон в третьем акте дошел до предела в своем сумасбродстве. А сцена четвертого действия, о которой говорит Бентли, более сложна, чем он думает: ведь здесь Эльмира, срывая маску с лица Тартюфа, вместе с тем ввергает Оргона в мучительную катастрофу. Именно в эти минуты его одержимость дискредитируется с не меньшей силой, чем низость Тартюфа.

Бентли эту ключевую сцену объясняет традиционно, упуская из виду, что здесь катастрофа обрушивается не на одно лицо, как принято считать и как это обычно воплощалось сценически. Каждый из них — Тартюф и Оргон — переживает свою катастрофу. Оргон — нравственную. Так оно и представало на сцене МХАТ. Тут Оргон был не столько смешон, сколько жалок и даже трагичен. Трудно, мучительно давалось ему прозрение-очищение. Как не хотел, как не умел он поверить, что возвел мерзавца в ранг святого! Эта мизансцена была одной из самых новаторских, но и самых проникновенных и провидческих в мхатовском спектакле. Топорков не только понял, но как бы и предвидел, что не каждому дано безболезненно пережить крушение своих иллюзий, не каждый способен признать, как далеко завела его одержимость. Сцену фарсовую МХАТ преобразил в трагическую.

Подобно другим пьесам Мольера, «Тартюф» включает в себя элементы фарса. Муж под столом, а рядом его кумир, домогающийся его же супруги, — ситуация, казалось бы, вполне фарсовая. Однако Оргон — жертва не простого фарсового «недоразумения» и не фарсового же «плута», а изощреннейшего преступника. Но прежде всего он жертва собственной безоглядной веры в сотворенного им же кумира.

В пятом действии, в соответствии с законом симметрии, которому по своему следует комедия, должна прозреть и прозревает г-жа Пернель. Лишь теперь — после долгого отсутствия — во второй раз появляется она на сцене. Мольер забавляет зрителя: именно Оргону предстоит раскрыть ей истину о Тартюфе. А она, не в силах поверить услышанному, на свой лад повторяет те аргументы сына, которые тот выставлял, отказываясь поверить Дамису. Диалог Оргона с г-жой Пернель напоминает тот момент в сцене катастрофы-прозрения из «Ревизора», когда Городничий, да и другие лица уже поняли, что Хлестаков — не ревизор, не вельможа, а Анна Андреевна верить в это не хочет, поскольку у нее свой аргумент: «Антоша, он же посватался к нашей дочери!»

Дорина бесцеремонно и злорадно определяет ситуацию:

Вам, сударь, платится по вашим же делам.
Вот, вы не верили? Теперь не верят вам.

В «Тартюфе» даны как бы две развязки. Фабульно-сюжетная строится на том, что Тартюф вот-вот станет владельцем дома Оргона, но в дело вмешивается высший Разум в лице короля. Другая развязка связана с

¹⁰ Бентли Э. Указ. соч., с. 225.

проблемой сотворения кумира, с ослеплением и прозрением, наступающим тогда, когда страсть к кумиру и его безумное возвеличивание кончаются крахом. Но и прозрение предстает в комедии в двух аспектах, как глубокое и как примитивное. Подобно тому как мы становимся свидетелями ослепления разного уровня, Мольер показывает нам и прозрение, различное по «качеству». Крах иллюзий Оргона вызывает у нас сострадательный смех. Упорно не желающей избавиться от своей «куриной слепоты» г-же Пернель мы отказываем в сочувствии: ее тупое упрямство порождает в нас сознание безусловного превосходства, чего мы по отношению к Оргону все же не испытываем.

Рисую сцену прозрения г-жи Пернель, Мольер добивается ритмически-содержательного завершения темы, возникающей в первом явлении комедии.

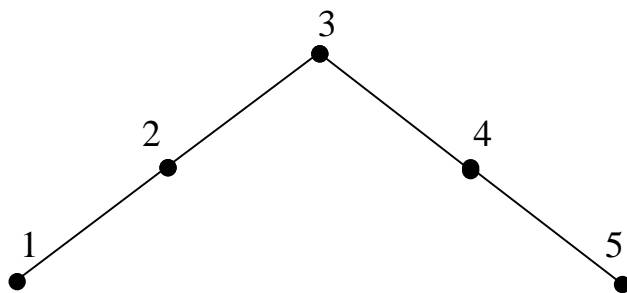
О значении ритма в драматическом искусстве говорил в свое время Вс. Мейерхольд. Чеховская «Чайка» провалилась на Александринской сцене по той причине, что там не только не уловили настроения пьесы, но даже не имели об этом никакого понятия. А «секрет чеховского настроения скрыт был в *ритме* его языка. И вот этот-то ритм услышан был актерами Художественного театра»¹¹, чему и обязана своим успехом мхатовская постановка.

В стихе «заданный» ритм вызывает определенные ожидания, каждый раз оправдываемые звуковым и семантическим наполнением новой строки, но вместе с тем требующие поступательного развития темы. В стихотворении заданный ритм, как правило, «выдерживается» от завязки к развязке, от зачина к финалу.

Драматические ожидания, образующие ритм пьесы, и оправдываются, и резко меняются в процессе поступательного движения действия.

В комедии Мольера «задано» ожидание нарастающего ослепления, достигающего высшей точки, за которой наступает ожидание другого рода — прозрения. В произведении драматургии ритм «соблюдается» не так, как в стихе. Здесь, соответственно развитию коллизий, ритм ускоряется, замедляется, претерпевает резкие изменения в пределах общего «алгоритма» данной пьесы.

В «Тартюфе» ритмика поэтапного ослепления чуть ли не зеркально «отражается» в ритмике поэтапного же прозрения. Это приводит к своего рода ритмическому равновесию, которое даже можно попытаться выразить схематически:



1 — ослепление г-жи Пернель;

2 — ослепление Оргона в первой сцене с Дориной;

¹¹ Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968, ч. 1, с. 122.

2 – 3 – нарастающая одержимость Оргона, достигающая своей кульминации (второе и третье действия);

4 — первая комедийная катастрофа: разоблачение Тартюфа и прозрение Оргона (четвертое действие);

5 — вторая катастрофа: прозрение г-жи Пернель, стимулированное Оргоном и бесцеремонным поведением бывшего святого, который уже прибирает к рукам дом Оргона (пятое действие).

Среди персонажей, не поддающихся ослеплению Тартюфом, на первое место претендует Клеант. Он — воплощение здравого смысла и не скупится на пространные монологи, отстаивая свою позицию.

В отличие от трагедии, комедия — так нередко говорят — отстаивает необходимость компромисса с жизненными устоями и наличными, общепринятыми нормами. Она будто бы осмеивает лишь крайности, отступления от нормы, «излишества» в проявлениях чувств и страстей. Французский автор Э. Фаге, представляя Мольера сторонником «золотой середины», сводит смысл «Тартюфа» к простейшей сентенции: «Не предавайтесь набожности — вы будете смешны». В нашей отечественной критике Мольера тоже нередко представляют сторонником «здроваго смысла»¹².

В «Тартюфе» несколько лиц действительно выражают такого рода философию: наряду с Клеантом — Дорина и остающийся за сценой король. Он — существо в высшей степени разумное и не знающее «увлечений», а тем более заблуждений. Как видим, Мольер не мог обойтись без небольшой дозы лести покровительствовавшему ему королю. Здесь сказывается и характерная для драматургии XVII века апология разума, чья упорядочивающая энергия противостоит «разрушительным» страстям. Вместе с тем в таком возвеличении короля как носителя высшей справедливости, которого представляет на сцене некий безмянный офицер, заложена и ирония — пусть для поверхностного взгляда скрытая. Когда сей офицер в своем монологе приписывает королю все возможные добродетели, заявляя, что

Он увлечения не знает никогда,
И разуму его несдержанность чужда, —

то тут ведь, между прочим, осуждается не только «бесстыдный наглец» Тартюф, но и чрезмерно «увлекающийся» Оргон. Однако Мольер ведь прекрасно понимал, что панегирик «идеальному герою», каковым здесь предстает Людовик XIV, может вызвать у зрителя и ироническую реакцию.

Подвергая Оргона осуждению со стороны короля устами офицера, осуждая его и устами Клеанта, чего же все-таки добивается тем самым драматург? Сочувствует ли Мольер Оргону, относится ли к «неразумным» его заблуждениям с пониманием того, что тут сработали не пустяковые прихоти и не врожденные тиранические инстинкты? На это мы не беремся давать однозначный ответ.

¹² См.: Штейн А. Философия комедии. — Контекст. 1980. М., 1981, с. 259.

Не только король, но и все здравомыслящие персонажи «Тартюфа» относятся к Оргону весьма критически. Дорина — свидетельство «плебейских» симпатий Мольера. Ее, пусть грубоватый, здравый смысл выражает себя в бескомпромиссном отношении к Тартюфу. Она — душа сопротивления тартюфству, возникающему в доме Оргона.

По-иному подан в пьесе Клеант со своим здравомыслием. В этом персонаже иногда пытаются увидеть размышляющего на сцене «интеллектуального» героя. Но Мольер относится к нему не без иронии, побуждая нас взглянуть в противоречивую природу его поведения, размышлений и наставлений. Конечно, Клеанта можно воспринять как вторгающегося в сложную ситуацию говоруна, чья многоречивость утомительна, но безвредна. Мольер побуждает нас взглянуть в него пристальнее. Да, первоначально он пытается образумить Оргона, выдвигая против показной святости и ханжества (а тем самым против Тартюфа) весьма веские аргументы. Слепота Оргона его крайне поражает:

Как? Неужели вы не видите того,
Где благочестие и где лишь ханжество?

Клеант уверен, что «ничего гнусней и мерзостнее нет, чем рвения ложного поддельно яркий свет». Он выступает против «ловкачей», «проворных», «мстительных», «бессовестных», «жестоких», умеющих «святостью прикрыть свои пороки».

На одержимого Оргона пронизательные тирады Клеанта с его моралью «золотой середины» не оказывают никакого воздействия. Но важно не только это: трезвый, рассудительный Клеант в ходе событий обнаруживает все большую беспринципность. В пятом акте, когда ситуация обостряется, он убеждает Оргона пойти с Тартюфом (спешащим заполучить дом, согласно дарственной, выданной ему в третьем акте) на компромисс. Здравомыслие Клеанта оборачивается готовностью к примирению со злом и даже к потворству ему. В последней реплике Клеанта, когда он призывает Оргона не гневаться на подонка Тартюфа, уже звучит отталкивающее ханжество:

Нет, вы должны желать, чтобы отныне он
Был к добродетели душою обращен.

Клеант хотел бы уверить Оргона в том, что в Тартюфе зло способно перерасти в добро. Надежда от начала до конца ханжеская. Ведь Тартюфа подавили, на время обезопасили посторонние силы, а укорененное в нем зло — неустранимо.

Исступленная страсть Оргона раскрыта Мольером во всей ее противоречивой сущности. Посмеиваясь над Оргоном, мы и задумываемся над природой его одержимости. И мы почему-то сочувствуем ему более, чем жертвам его сумасбродств. Что же касается Клеанта с его прописными истинами и банальными призывами, то он подан в комедии весьма иронически. Его «здравый смысл» не представляет реальной жизненной ценности.

Осторожность и бесстрашие — почва, на которой может произрастать зло тартюфства. По существу вся философия Клеанта сводится к идее: опасно обострять жизненные ситуации, как бы чего не вышло. Из них двоих именно здравомыслящий Клеант, а не «безумный» Оргон вызывает у зрителя чувство превосходства.

В «Тартюфе», поставленном на сцене того же МХАТ А. Эфросом (1981), критика единодушно одобрила исполнение Ю. Богатыревым роли Клеанта. Здесь патетическая болтовня осмотрительного резонера, этого адепта умеренности с его душеспасительными сентенциями, стала предметом веселого комедийного осмеяния. Тут актер позволял себе безудержно издеваться над своим персонажем, встречая радостное одобрение зрителя.

Такая трактовка образа Клеанта тоже таилась в тексте комедии, таилась долго, покуда не пришло время выволить и эту тайну на свет божий. К сожалению, в своем спектакле А. Эфрос слишком «простодушно» отнесся к сложной ситуации Оргон — Тартюф. Зато Клеант здесь, видимо, впервые предстал на сцене не добродетельным, хотя и скучным резонером, а персонажем откровенно и безусловно комическим.

Как известно, Гоголь, высоко ценивший Мольера, «так обширно и в такой полноте развивавшего свои характеры», считал «любовную завязку», лежащую в основе его комедий, устаревшей. В «Тартюфе» Мольер дает традиционную завязку любовной завязки: все кончается благополучно для Марианны и Валера.

Однако справедливости ради надо признать: в этой комедии решающее значение приобретает проблематика, которую Гоголь считал «истинно-общественной», а перипетии влюбленных молодых людей отступают на второй план. В «Критике “Школы жен”» Мольер устами Урании настаивает на том, что его комедии «имеют общий смысл», насыщены большим общественным содержанием. Именно Урании принадлежит язвительная реплика, взятая эпиграфом к нашему анализу «Тартюфа». В годы, когда эта пьеса была под запретом, создавались комедии «Дон Жуан», «Мизантроп», «Амфитрион», «Жорж Данден», в каждой из которых более или менее явно звучали трагические ноты.

Мольер начинал с фарсов или полуфарсов, упорно преобразовывая этот жанр в высокую комедию. «Тартюф» знаменует полный расцвет его таланта: тут коллизии обрели гораздо большую общезначимость, чем в его более ранних произведениях. Персонажи-маски все отчетливее предстают как характеры, в которых воплощены общественные нравы, глубокие человеческие страсти и низкие вожделения, прихоти и безудержные заблуждения. Так он поднял комедию на уровень трагедии, представленной в то время творчеством П. Корнеля и Ж. Расина. А в нашем веке комедии Мольера привлекают гораздо больший интерес театров и зрителей, чем трагедии его великих современников.

И вот общественное мнение!

Л и з а . Грех не беда, молва нехороша.

Молчалин. Ах, злые языки
страшнее пистолета!

А. С. Грибоедов. «Горе от ума».

В третьем действии «Горя от ума», в сцене бала происходит обмен репликами:

Г - н Н. Как его нашли по возвращеньи?

Софья. Он не в своем уме.

Злобный выпад Софьи ставил в тупик многих исследователей своей, как им казалось, немотивированностью. Дорабатывая пьесу, Грибоедов будто бы явно «ухудшал» важнейшие места в тексте. Ключевая в сюжете реплика Софьи про Чацкого — «Он не в своем уме» — стала, по их мнению, вследствие переработки и вовсе загадочной, неубедительной, плохо мотивированной.

Воздавая в 1831 году должное произведению Грибоедова как картине нравов и красочных характеров, Н. И. Надеждин констатировал в пьесе «совершенное отсутствие действия». Поэтому «содержание и ход ее не приковывают к себе никакого участия, даже не раздражают любопытства».

Сюжет показался Надеждину вовсе неправдоподобным и в целом и в частности. Правда, в заявлении Софьи о сумасшествии Чацкого Надеждин заметил «призрак интриги», но завязанной «случайно» — словом, вырвавшимся нечаянно и *никак не вытекающим из хода действия*¹³.

Позднее первый биограф Грибоедова Д. А. Смирнов, в чьи руки попала ранняя редакция пьесы, был повержен в полное недоумение. Как оказалось, Грибоедов взял да и выбросил из текста важнейшие стихи, мотивирующие эту акцию Софьи.

В окончательном варианте комедии тирада, с которой Чацкий обращается к Софье после эпизода с Хлестовой, звучала более мирно, не столь агрессивно, как в раннем тексте и как хотелось бы исследователю. Первоначально в реплике Чацкого, в ее последнем стихе звучала угроза — она, конечно, могла насторожить Софью и стимулировать ее ответный злобный вымысел:

Как он искусно все уладил!
Рушитель ссор, смиритель гроз,
Как кстати карточку поднес!
Как моську вовремя погладил!
В нем Загорецкий не умрет,
Чего не ожидать при нраве этом кротком,
При свойстве угождать племянницам и теткам.
О! давшнее вам так даром не пройдет.

В последних (мною подчеркнутых) словах Чацкого Смирнов усмотрел главный стимул непосредственно за ними последовавшей акции Софьи. На его угрожающее напоминание о давешнем обмороке Софья отвечает решительным и беспощадным поступком, совершенным, можно сказать, в порядке

¹³ Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972, с. 283 – 284.

самообороны, но невольно для нее поставившим Чацкого в положение истинно трагическое.

По мысли Смирнова, слова Чацкого «О! давишее вам так даром не пройдет!» и ответный поступок Софьи составляли в первой редакции пьесы «чистую драматическую коллизию»¹⁴. Грибоедов же по непонятным причинам выбросил из окончательного текста стих, «выразивший собою» ее «центральный пункт».

Более того, из ранней редакции пьесы, как обнаружилось, Грибоедов изъял еще и реплику Софьи, восклицавшей по быстрому уходу Чацкого:

Грозит и тешится, и рад бы что есть силы
Молчалина при всех унижить, как он зол!

В окончательном варианте слова вслед уходящему Чацкому приняли другой вид:

Ах! этот человек всегда
Причиной мне ужасного расстройства!
Унизить рад, кольнуть; завистлив, горд и зол!

Исчезли слова «грозит и тешится», исчезли вполне закономерно, поскольку выпали из текста угрожающие слова Чацкого.

В первоначальной редакции содержалось, полагал Смирнов, «объяснение всего дела», а в окончательном варианте мотивировки происходящего утратили ясность. Так и не найдя ответа на этот вопрос, Смирнов ждал от будущей «эстетической критики» более или менее «разумного объяснения» тому, что в окончательном тексте Грибоедов «ни одной угрозы не вложил в уста Чацкого».

Н. К. Пиксанов тоже находил «отмены», сделанные Грибоедовым, трудно объяснимыми. Отдавая предпочтение первоначальной редакции этого эпизода, Пиксанов полагал, что Чацкий «грозит Софье мстью», а она «так и поняла его слова». Поэтому ее «решение ославить Чацкого мотивировано в раннем тексте гораздо убедительнее», чем в позднейшем, где «не видно, почему Софья пускает в оборот злую сплетню»¹⁵.

Смирнов лишь недоумевал, Пиксанов был более строг и решителен. Окончательную редакцию этого эпизода он категорично называет «бледной». Она будто бы возникла «невзначай», «случайно и незаметно, в постепенных переделках отдельных слов и рифм». Заботясь о рифмах, думая об отдельных словах, Грибоедов, сам того не ведая, будто бы испортил центральное место в комедии и затемнил смысл всей драматической коллизии.

Что и говорить, переделка эта, вызвавшая неодобрение части исследователей, и впрямь кардинальна и поразительна. Ведь она коснулась ситуации ключевой в подлинном смысле слова. Только вот вопрос: действительно ли после переработки ситуация стала «бледнее»? Не является ли новая редакция результатом вполне обдуманного намерения художника? Не

¹⁴ Неизданное предисловие Д. А. Смирнова к «Горю от ума». — Русская старина, 1909, № 2, с. 342.

¹⁵ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М., 1971, с. 279.

руководствовался ли Грибоедов соображениями высшего порядка, поняв, что эта пресловутая угроза Чацкого противоречит духу его комедии и принижает образ ее главного героя? Может быть, произошла не «порча», а, напротив, отмена того, что упрощало идею комедии, ее коллизию, ее главную тему, одну из главных ее фигур?

В поисках ответа на эти вопросы нам необходимо выйти за пределы ситуации, подвергшейся радикальной переработке, и рассмотреть ее в контексте всей пьесы, в свете предшествующих ей поступков и событий. Тогда перемены могут предстать как необходимейшие: призванные углубить главную мысль Грибоедова, лишь затемненную стихами, восторгавшими Смирнова и Пиксанова.

Тут, естественно, возникает перед нами труднейшая проблема — что же представляет собой «драматическое действие», которого критики не находили не только в «Горе от ума», но позднее в пьесах А. Н. Островского, а затем в драматургии А. П. Чехова и в «Живом труппе» Л. Толстого?

Представление о природе действия в драме часто основывается лишь на одном типе пьес, где одни персонажи впрямую и непосредственно реагируют на акции других лиц, с которыми их связывает ситуация. Под действием в таком случае понимают поступки и «дуэльные» диалоги, выражающие прямое столкновение разнонаправленных целей и убеждений.

Автор «Горя от ума» — мастер такого рода диалогов, где реакция следует непосредственно за акцией и вызывает новую реакцию. Подобные сцены имеют в «Горе от ума» важное значение, и об этом еще будет сказано позднее. Но Грибоедов раскрывает и воплощает в своей комедии и иные, более утонченные возможности драматического действия, не предполагающие построения сцены как прямого чередования акций и реакций. Оказывается, реакцию может отделять от акции более или менее длительное драматическое время.

В. Кюхельбекер в 1833 году, находясь в заточении, возражал критикам, не усмотревшим в «Горе от ума» живого действия и занимательности. Здесь драматическое движение, утверждал Кюхельбекер, основано не на интриге. Критики же воспринимают как отсутствие живого действия — отсутствие интриги и всего того, на чем она вырастает. «Тут, — пишет Кюхельбекер, — нет никаких намерений, которых одни желают достигнуть, которым другие противятся, нет борьбы выгод». То есть нет даже почвы для возникновения интриги. Здесь «дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе, и показано, какова непременно должна быть встреча антиподов — и только». Но именно это, то есть выдвигание на первый план характеров, и сообщило пьесе «новость, смелость, величие того поэтического соображения», которое осталось не понятным критикой¹⁶.

Конечно, Кюхельбекер глубже многих постиг авторский замысел, но следует ли безоговорочно доверять его суждениям, во многом отражающим представления определенной эпохи о природе действия в драме?

Далеко не во всем Кюхельбекер прав. Грибоедов вовсе без интриги не

¹⁶ Кюхельбекер В. Дневник. 1833 г. — В кн.: А. С. Грибоедов в русской критике. М., 1958, с. 38.

обошелся, да и мудрено без нее обойтись драматургу, да еще комедиографу. Но интрига интриге — рознь. У Грибоедова она то выходит на поверхность, то протекает подспудно. Ее истоки действительно в характерах персонажей, но надобно попытаться взглядеться попристальнее в эти характеры. Интрига не может возникнуть, если нет лиц, вынужденных либо предпочитающих скрывать свои истинные намерения и цели. Есть ли такие лица в «Горе от ума»?

Кюхельбекер несомненно был прав в том отношении, что Чацкий — первое лицо комедии — с самого начала и почти до самого конца (до момента, когда он, теряя самообладание, начинает подслушивать) участником интриги не становится. Забегая несколько вперед, скажем: все поведение Чацкого основано на стремлении к гласности, на вере в силу пылко высказанного и выстраданного слова, на вере в силу открытых, ничем не завуалированных призывов к уму и чувствам человека — гражданина своей страны. Ни его мысли, ни его чувства, ни его убеждения, ни его благородство не позволяют Чацкому включаться в интриги против *кого бы то ни было*, действовать скрытно, осуществлять некие тайные планы.

Человеку открытого сердца, открытой гражданственности нечего скрывать — ни в сфере чувств, ни в сфере убеждений. Этим Чацкий нам дорог прежде всего. Таить свои намерения, вести борьбу с противником, маскируя свои истинные цели, вводить кого-либо в заблуждение, прибегать к обману, добиваясь победы, — все это ему органически чуждо. Здесь он полный антипод Молчалину, которому присуще свое, очень своеобразное, тартюфство. «*Раз в жизни притворюсь*», — говорит Чацкий в третьем действии, готовясь к диалогу с Софьей, и при этом он вполне правдив.

Ему крайне важно разобраться в истинном отношении Софьи к нему, Молчалину, Скалозубу, и, удерживая уходящую Софью, Чацкий произносит про себя эту реплику. «Раз в жизни» — не красное словцо, это сказано точно, ибо притворство не в его натуре. Не выходит оно у Чацкого и теперь, и на сей раз речь его дышит искренностью, она превращается в исповедь и мольбу. Искренность тут столь кричащая, что даже Софья отвечает на нее в меру той честности, которая в ней еще сохранилась.

Только в конце четвертого действия Чацкий, уже испытав почти весь свой «миллион терзаний», опускается до того, чтобы, скрывшись за колонну, незримо присутствовать при свидании Софьи с Молчалиным. Да и делает он это не для того, чтобы получить в руки какие-либо козыри. Наслушавшись от уходящих гостей про свое сумасшествие, он теперь желает до конца выяснить свое положение:

... Уж коли горе пить,
Так лучше сразу,
Чем медлить, а беды медленьем не избыть.

И когда Чацкому становится ясна вся подлость Молчалина, когда его больно ударяет обнаружившаяся низость Софьи, когда к тому же Софья упоминает его имя, Чацкий врывается в сцену между ней и ее возлюбленным с возгласом: «Он здесь, *притворица!*» Вот самое сильное слово в устах

Чацкого. Притворство для него — нечто бесчестное и безнравственное, нечто возмутительное. Оно — синоним коварства, злости, бессердечия и ведет к пагубным последствиям.

Человек с такими понятиями не может стать деятельным участником скрытой драматической интриги. Включаясь (невольнo) в такого рода интригу, даже Гамлет вынужден прибегать и к притворству, и к обману, и к хитрости. На коварство своих противников принцу Датскому приходится отвечать соответствующим образом. Чацкому это не дано. Не хитрит он ни с Фамусовым, ни с Молчалиным, ни с Лизой, ни с Софьей, ни с Хлестовой. Он с ними даже слишком откровенен (в чем его, как известно, упрекнул Пушкин).

Но все дело в том, что против него действуют два притворщика, из которых один — особенно коварен и низок. Выскочив из-за колонны, Чацкий мог бы воскликнуть: «Он здесь, притворщики!» — и был бы прав. Мотив притворства, мотив обмана — один из главных в комедии. Наряду с другими мотивами, о которых мы скажем ниже, он определяет ее драматургическое движение.

Первый и главный «притворщик» — Молчалин. Он разыгрывает влюбленного, сознательно обманывая Софью, и это оказывается одной из причин катастрофы, переживаемой ею и Чацким. Драматическое движение пьесы, ее комедийное движение Грибоедов строит так, что Софья стремительно усваивает молчалинскую науку притворства и лжи, усваивает настолько умело, что становится вровень с Алексеем Степанычем и даже превосходит его.

Начинает она с малого, с объяснимого и даже простительного обмана, когда ранним утром изобретательно импровизирует своему батюшке про виденный ею сон. При этом Софья пытается проделать то, на что ранее не решалась: заводит речь о будто бы явившемся ей во сне скромном, но бедном молодом человеке. Она терпит поражение: «Кто беден, тот тебе не пара», — обрывает ее Фамусов.

Подозрения Фамусова ей как будто удалось погасить, но параллельно батюшка лишил ее надежд на благополучное разрешение романа, в который она не на шутку втянулась. Естественно, что внезапно появившегося Чацкого она встречает весьма сдержанно. Приехав некстати, он возбуждает ее недовольство и своими восторгами, и своими колкостями. Но Грибоедов усложняет ее положение уже в тот момент, когда она говорит Фамусову: «Сон в руку», пытаясь направить подозрения батюшки против Чацкого. Снова маленький как будто обман, и тоже как будто простительный.

Ситуация Софья — Чацкий — Молчалин предельно обостряется во втором действии, когда Алексей Степаныч падает с лошади, а Софья — в обморок. Именно эта ситуация толкает Софью на ту, уже роковую, ложь, когда она в третьем действии объявляет Чацкого сумасшедшим.

Ранее уже упоминавшийся Надеждин, профессор Московского университета и человек, много сделавший для русской литературы и культуры, перечисляя несуразности «Горя от ума», нарушающие «все приличия драматической истины», заявляет: «Не будем спрашивать, как и для чего

припутана ко второму акту сцена падения с лошади Молчалина»¹⁷. Как увидим, то, что Надеждину казалось неумело «припутанным», на деле — решающая перипетия, которой во многом определяется дальнейший ход событий всей пьесы.

Прошло несколько десятилетий. И. А. Гончаров взял на себя задачу в статье «Мильон терзаний» рассмотреть «Горе от ума» как внутренне цельное произведение драматургии, где нет ни одной ненужной сцены, ни одного «лишнего штриха и звука».

Задавшись целью «проследить то движение, которое идет через всю пьесу, как невидимая, но живая нить, связывающая все части и лица между собою», Гончаров полагал, что эту живую нить образуют действия Чацкого. Приехав в Москву ради Софьи, встретив с ее стороны «одни холодности», раздраженный какою-то ложью в ее поступках и стремясь разгадать эту ложь, он втягивается в борьбу, которая выходит за пределы «поединка» с Софьей и становится борьбой-поединком между юношей-новатором с его идеалом «свободной жизни» и фамусовским миром, резко враждебным этому идеалу. Две комедии — «частная», «домашняя», и «общественная» — стимулируются, полагал Гончаров, Чацким и только им одним.

Гончаровское истолкование драматического движения «Горя от ума» вошло в обиход. И. Н. Медведева в интересной статье о Грибоедове, в согласии с Гончаровым, заявляет: «Психология Чацкого является исходной для логики движения пьесы»¹⁸.

Естественно, и сцену падения Молчалина с лошади, а Софьи — в обморок Гончаров счел важной и необходимой. Но истолковывает он явления 7 – 11 второго акта односторонне, соответственно своему пониманию главных пружин происходящего.

Сцены, следующие за обмороком Софьи, по верной мысли Гончарова, «усложняют действие и образуют тот главный пункт, который назывался в пиитиках завязкою». Именно тут, утверждает Гончаров, «сосредоточился драматический интерес», поскольку Чацкий «уезжает в сильном волнении, в муках подозрений на двух соперников» (т. е. Молчалина и Скалозуба).

Для Гончарова Молчалин — лицо второго плана, поэтому он не оценил его роли в «главном пункте» действия. Между тем перипетийное завершение завязки связано прежде всего с Молчалиным. Именно он обостряет ход событий и определяет во многом все их дальнейшее направление. Не проанализировав эту перипетию во всем ее сложнейшем содержании, Гончаров не обнаружил ее связи с поступком Софьи в третьем действии. Толкуя его, Гончаров, к сожалению, по существу повторяет ранее высказанные на этот счет суждения того же Надеждина: Софья будто бы «наносит Чацкому главный удар втихомолку, объявив его под рукой, вскользь, сумасшедшим»¹⁹.

Нет, этот «главный» удар совершается не «вскользь». Он инспирирован,

¹⁷ Надеждин Н. И. Указ. соч., с. 284.

¹⁸ Медведева И. Н. Творчество Грибоедова. — В кн.: Грибоедов А. С. Сочинения в стихах. Л., 1967, с. 40.

¹⁹ См.: Гончаров И. Л. Мильон терзаний. — В кн.: Грибоедов в русской критике. М., 1958, с. 249, 255, 259, 271 – 272.

хорошо подготовлен Молчалиным. Дабы убедиться в этом, надобно, во-первых, глубже, пристальнее взглядеться в цикл явлений, связанных с обмороком Софьи. Такой пристальный анализ, во-вторых, приведет нас к мысли, что в число главных героев тех двух комедий, о которых говорит Гончаров, наряду с Чацким, Софьей и фамусовской Москвой, должен быть включен Молчалин. Именно он, вместе с Чацким, связывает, скрепляет обе комедии, о которых говорит Гончаров, в нерасторжимое идейно-художественное единство.

Пустьячное происшествие — падение Молчалина с лошади — сущий «вздор» по словам Лизы, становится перипетией, испытанием, через которое надо пройти Чацкому, Софье, Молчалину. Первый из них предупредителен, заботлив, участлив, делает все необходимое для того, чтобы Софья ожила. Но в награду он получает с ее стороны лишь одни колкости. Но вот Чацкий уходит. Наступает 11-е явление — центральное во всем эпизоде. Лиза не одобряет ни обморока Софьи, ни ее поведения после того, как барышня пришла в себя. Лиза боится огласки. Вспомним, что еще в первом действии, после встречи Софьи и Молчалина с Фамусовым, Лиза, прекрасно знающая господские нравы, заявила:

Грех не беда, молва нехороша.

Итак, прошел обморок, миновала перепалка между Софьей и Чацким. Он унес в сердце обиду на нее и смутные ревнивые подозрения. Софья втроем с Лизой и с Молчалиным бурно переживает все только что случившееся. В ответ на укоры Софья утверждает, будто вела себя весьма сдержанно. Молчалин с этим не согласен и пытается ее отрезвить своим настойчивым заявлением:

Нет, Софья Павловна, вы слишком откровенны.

Однако отрезвить ее в этот момент невозможно. Она возбуждена настолько, что готова даже предать свою любовь гласности. Больше всего Молчалин опасается именно этого. Он делает еще одно заявление, — оно тем более отрезвляюще, что как будто проникнуто вполне разумной заботой о судьбе их любви:

Не повредила бы нам откровенность эта.

Молчалин говорит «нам». Вот оно, его тартюфство. Заботу о своей карьере он подает как тревогу о «нашей» любви. В ответ Софья задает вовсе бестолковый вопрос: не угрожает ли Молчалину дуэль? Тот решительно обрывает щекотливую для него тему (кто же вызовет на дуэль «безродного»?) и внятно ей разъясняет:

Ах! злые языки страшнее пистолета.

Вот эта поразительнейшая по своей значительности реплика Молчалина — ключевая для всей пьесы — ведет к последствиям, гораздо более важным для развития действия, чем возникшие в связи с обмороком смутные подозрения Чацкого. Когда Лиза тут же советует Софье отправиться в кабинет к батюшке и

там непринужденным разговором рассеять сомнения Александра Андреевича, Молчалин, целуя барышне руку, произносит психологически очень вескую фразу:

Я вам советовать не смею.

Он именно советует — и словами, и поцелуем руки, но делает это с разыгрываемым им подобострастием и, одновременно, с пониманием своей власти над Софьей. Она, конечно, внимает совету (как, несомненно, внимает советам Молчалина и ее родители).

Боюсь, что выдержать притворства не сумею.
Зачем сюда бог Чацкого принес! —

воскликает она, уходя.

«Сумеете!» — вероятно, думает Молчалин, глядя ей вслед. Он уже хорошо чувствует, что ради него Софья способна поступиться многим. А нам — читателям, исполнителям ролей и зрителям — надобно в полной мере оценить тот решительный сдвиг по отношению к Чацкому, что произошел в Софье в эти минуты под воздействием Молчалина.

Да, теперь она уже вполне восстановлена против Александра Андреевича. Ранее она позволяла себе шутить и иронизировать над ним, а с этого момента уже воспринимает его появление в доме как реальную и страшную опасность для нее и Молчалина. Поэтому слова про силу злоязычья Софья в третьем действии возьмет на вооружение и пустит в ход свою сплетню. Тогда станет ясно, что уроки Молчалина Софья усвоила не только усердно, но и творчески.

В одной из самых интересных работ последнего времени о «Горе от ума» сплетня Софьи в 14-м явлении третьего действия, к сожалению, опять же рассматривается лишь как непосредственная реакция на колкость Чацкого, задевшего Молчалина в предшествующем, 13-м явлении. «Это оскорбительно для Софьи», и она «решает мстить»²⁰. Как видим, снова, в который раз, мотивы поступков Софьи ищут лишь в некоей прямой реакции на некую акцию Чацкого. Исследователи придают значение лишь прямому сцеплению эпизодов, не принимая во внимание того, что Грибоедов расширяет возможности драматургического действия и роковую активность Софьи связывает с переломом в ее сознании, с переломом в ее отношении к Чацкому, свершившимся ранее — в 11-м явлении второго действия — под воздействием Молчалина.

Ведь именно в этом явлении Молчалин своими тремя ключевыми репликами выступает в зловещей роли инициатора будущей акции Софьи. Здесь берет начало интрига, направленная против Чацкого и достигающая кульминации в третьем действии. Ведь, по существу, в 11-м явлении уже имеет место первая клевета на Чацкого: только при цинизме Молчалина можно приписать Александру Андреевичу способность сказать что-либо худое про

²⁰ Корман Б. О. К дискуссии о комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». — Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1970, вып. 6, с. 530.

любимую девушку или поступить по отношению к ней недостойно. Тут коварство сочетается у Молчалина с низменным представлением о мужской чести вообще и о нравственных принципах такого человека, как Чацкий, в частности.

Когда сплетню, пущенную Софьей, подхватывает хор злобных голосов, становится особенно ясным, что Гончаров напрасно видел движущую силу сюжета комедии в одном лишь Чацком с его любовью и его гражданским пафосом.

В перипетии, в совокупности сцен, завершающих завязку комедии, контрастно обнажаются пылкое благородство Чацкого и коварство Молчалина, вооружившего Софью оружием, к которому она столь неоправданно и безжалостно вскоре прибегла. Скрытое коварство, прорывающееся здесь в Молчалине, создает важный психологический контраст с предупредительностью, обходительностью и угодливостью, которые он обдуманно и намеренно демонстрирует. Софья же предстает здесь не только влюбленной в Молчалина, она уже становится послушной исполнительницей его воли, его желаний. Именно в этой перипетии туго завязывается узел интриги, содержащей в себе не только любовную, «частную» (по выражению Гончарова) комедию, но и комедию общественную, «общую битву» фамусовской Москвы с Чацким.

В обеих «битвах» самым активным лицом предстает Софья, стимулируемая к этому именно Молчалиным.

Грибоедов говорил, что в его комедии события «мелкие» органически связаны с «важными». Падение Молчалина с лошади относится к «мелким». Но оно стало перипетийным и приводит к событию «важному» — к роковой сплетне. Как это часто бывает в драматургии, и здесь герои как бы проходят испытание «случайностью», побуждающей каждого проявить свой характер, свои убеждения, страсти и намерения. Поведение персонажей после падения Молчалина с лошади и обморока Софьи — реакция на перипетию, ее следствие и развитие. В перипетии выявляется полнейшая духовная зависимость Софьи от Молчалина. Поэтому в третьем действии она предстает не только защитницей своей любви и своего Молчалина от будто бы грозящих им напастей со стороны Чацкого, но и агрессивной сторонницей определенной жизненной программы: молчалинско-фамусовской.

В обстоятельном труде «Грибоедов и декабристы» историк М. В. Нечкина рассматривает «Горе от ума» в свете тенденций и закономерностей русской истории преддекабрьской эпохи. При этом иногда у Нечкиной образы и ситуации комедии превращаются в простые иллюстрации к конкретным явлениям реальной истории (что в свое время уже отмечалось в нашей критике).

К сожалению, когда речь заходит о Софье, Нечкина как бы перестает быть историком. Если другие фигуры комедии она рассматривает в свете «эволюции общественного движения двадцатых годов», то перемены в Софье (которая была — пусть в отроческие годы — близка Чацкому своими чувствованиями и мыслями) Нечкина никак не связывает с ходом общественной жизни и ее

противоречиями. Тут исследователь ищет объяснений лишь в женской психологии²¹. Оказывается, Софья только «движется к лагерю староверов», да и не в этом будто бы суть, а в том, что, не сумев простить любимому человеку его отъезд, она в отместку «выдумала новый образ возлюбленного» и любит «выдуманный ею самой образ», поскольку «реальный Молчалин не имеет ничего общего с выдуманным». В унисон с Нечкиной звучат заявления о том, что сентиментальная мечтательность... заставила Софью с начала до конца придумать себе совсем иного человека, чем действительно существующий. Об этом же пишет и театральный критик Н. Крымова, толкуя исполнение роли Софьи Т. Дорониной в спектакле БДТ (1962). Критик видит драму этой Софьи в том, что «она сознательно творит себе кумира — огромной силой воображения и страсти». Ее рыдания в финале вызваны «крушением культа»²².

Мысль Крымовой, будто грибоедовская Софья способна сотворить кумира из Молчалина, неубедительна, — такое «сотворение» было бы непременно связано с возвеличением Молчалина. Софья же не придает ему никаких сверхъестественных качеств. Ведь в те времена, когда кумиры изготовлялись из дерева и золота, и позднее, когда живых людей превращали в кумиров, им непременно приписывали некие сверхдостоинства, чаще всего обманываясь на этот счет. Мы уже видели, что именно так поступают г-жа Пернель и Оргон, создавая культ Тартюфа. В ситуации Софья — Молчалин мы этого не находим. Софья не видит в нем ничего незаурядного и исключительного, ничего ему не «приписывает». Трезво «исчисляя» его подлинные свойства, она считает их наиболее отвечающими ее требованиям и духу времени. Если Молчалин и становится кумиром Софьи и фамусовской Москвы, то благодаря своим реальным, а не выдуманным качествам.

По мысли Нечкиной (да, по существу, и Крымовой), в выдуманном ею образе Софья будто бы различает лишь одно качество: его «всепоглощающую» к ней любовь. На деле она прекрасно разбирается в том, что представляет собой Молчалин реально. Черты его портрета она набрасывает уже тогда, когда рассказывает про свой сон. Ее возлюбленный «и вкрадчив, и умен, но робок». Затем она противопоставляет остроумному и красноречивому Чацкому Молчалина как «врага дерзости», который держит себя «всегда застенчиво, несмело». В диалоге с Чацким, открывающем третье действие, Софья со знанием дела добавляет новые штрихи к портрету Молчалина: «Конечно, нет в нем этого ума, Что гений для иных, а для иных чума...» Деловито, как человек, не желающий витать в облаках, Софья пишет портрет Молчалина как человека, способного осчастливить семейство.

Портрет, ею созданный, весьма близок к оригиналу, реальному Молчалину. «Совсем иной» Молчалин существует лишь в воображении исследователей, а не в представлениях грибоедовской Софьи. Конечно, кроме свойств, «исчисленных» ею и действительно присущих Молчалину, она приписывает ему еще и то, чем он не обладает, — способность искренне любить. К этому

²¹ См.: Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. М., 1977, с. 287.

²² Крымова Н. Юрский — Чацкий. — В кн.: «Горе от ума» на русской и советской сцене. М., 1987, с. 323.

вопросу — о комическом, а вовсе не трагическом заблуждении Софьи — мы еще вернемся.

Перемены в ней не имеет смысла объяснять чистой психологией, отрывая ее от истории, от эпохи карьеризма и застоя, наступивших после Отечественной войны 1812 года. Софье «гении» стали не нужны, с ними — поняла она — одно лишь беспокойство. Ей стал нужен человек, вполне, так сказать, положительный. Чацкий ею отвергнут не по капризу, а за отсутствие прагматизма, за порывы, за «охоту странствовать», за «гоненье на Москву», за критическое направление ума, за неумение и нежелание ладить со «стариками», то есть со сложившимся порядком вещей, — за все те черты характера, которыми он пленил Гончарова (да во многом — и самого Грибоедова).

Возмущенный Фамусов называет Чацкого «проповедником вольности», «карбонарием», «не признающим властей». Софья обходится без этой терминологии. Но, по существу, она не приемлет Чацкого по тем же мотивам, что и ее отец.

Поэтому нельзя согласиться с Гончаровым, будто Софья объявляет Чацкого сумасшедшим «под рукой, вскользь». Позднейшие исследователи напрасно доверяют здесь Гончарову. Конечно, слова Софьи звучат как порождение вдохновения, хотя и злобного. Однако, подобно всякому вообще вдохновению, оно имеет свои истоки. «Вы в размышленье», — сказал господин N Софье. Мысли, волнующие ее в этот момент, — звено в целой цепи размышлений. Разумеется, за неожиданными словами Софьи — совокупность мотивов. Но искать в ее злом выпаде прямую реакцию всего лишь на последние слова Чацкого — наивно. Конечно, Чацкий теперь (особенно теперь!) возбуждает ее душевную тревогу. Не только юношеской настойчивостью, с которой он навязывает уже ненужную ей свою любовь, не только злыми речами про Молчалина. Он напоминает Софье, какой она была ранее и какой стала ныне, он — живой укор, он — неуместное, нежелательное свидетельство отступничества, переживаемого ею весьма обостренно. Тут тоже один из мотивов поступка, который она совершает, вдохновленная Молчалиным еще во втором действии. Так мы приходим к выводу: Чацкого объявляет безумным единомышленница Фамусова и, в особенности, Молчалина.

Есть, как видим, в поведении Софьи своя логика, своя глубокая последовательность. И мы все больше понимаем: в драматическом движении пьесы имеют важное значение не только убеждения и психология Чацкого, но и побуждения Софьи, стимулируемые фамусовским обществом и, прежде всего, Молчалиным.

Во втором действии она опасалась, будто «выдержать притворства не сумеет». Как видим, опасалась напрасно. Она сумела стать душой интриги против Чацкого и вовлечь в нее «всю Москву», всех, кому ненавистно то, чем он живет и дышит, что он в себе несет и воплощает. Сама же интрига открывает перед Грибоедовым возможность показать противоборство важных для него тем, о которых говорилось выше; открывает возможность развернуть большой нравственный, идейный, психологический конфликт, главным двигателем которого становится Молчалин.

О том, сколь содержательна, но и загадочна фигура Молчалина, свидетельствует Ф. М. Достоевский. Как известно, в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863) он «перенес» Молчалина и другие лица из комедии Грибоедова в новую эпоху. Однако более десяти лет спустя, говоря в 1876 году о том, насколько трудно «определить явление, назвать его настоящим словом», Достоевский признал, что лишь теперь, зная «Горе от ума» почти сорок лет, понял как следует «один из самых ярких типов этой комедии, Молчалина»²³. А «разъяснил» ему эту фигуру один «большой художник» (подразумевается М. Е. Салтыков-Щедрин), который вывел Молчалина в сатирическом очерке.

Салтыков-Щедрин с его саркастическим отношением к дворянскому либерализму изобразил Чацкого человеком, вполне освободившимся от свободолобивых идей своей молодости. Тут великий сатирик был несправедлив, ибо герою Грибоедова с его дарованиями и страстным характером предстояло, скорее всего, пополнить собой слой русского общества, который образовали «лишние люди».

Зато Молчалин был понят Салтыковым-Щедриним во всех потенциальных его возможностях: в Алексее Степаныче он увидел преуспевающего чиновника, — чувствует себя в своей тарелке на «паркетах канцелярии» и играет решающую роль в системе бюрократического аппарата, отвечающей интересам господствующих классов.

Грибоедов, независимо от того, насколько это входило в осознанный им «план» комедии, глубоко постиг расстановку общественных сил в изображенный им период русской жизни. Вместе с тем он пророчески заглянул в будущее. Это как бы подтверждает Салтыков-Щедрин в очерке, который произвел столь сильное впечатление на Достоевского.

Фамусовская Москва, увиденная Грибоедовым в состоянии полного застоя и умопомрачения, закономерно страшится своего врага — сторонника обновления народной жизни Чацкого, который безбоязненно, гласно, открыто, публично высказывает свои антикрепостнические идеи. Отвергая Чацкого, эта Москва, вслед за Софьей и Фамусовым, видит надежную опору в Молчалине. Этим определяется и развитие драматического действия в «Горе от ума».

По мысли Гончарова, здесь две комедии сменяют одна другую. Реально Грибоедов разворачивает иное действие, движимое нарастающим стремлением не только выдворить Чацкого из дома Фамусова и из Москвы, но и лишить его каких бы то ни было надежд на осуществление своих стремлений. Наиболее сильным и преуспевающим антагонистом Чацкого предстает в комедии Молчалин.

Признание Достоевского, касающееся одного из самых ярких типов Грибоедова, весьма знаменательно и поучительно. «Понять как следует» Чацкого или Софью — над этой задачей бьются критики и театры долгие десятилетия, каждый раз толкуя их по-новому. Но, с моей точки зрения, наиболее сложной задачей оказалось постижение «пророческого смысла»

²³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л., 1981, т. 23, с. 144.

образа Молчалина (к которому Чацкий отнесся с прекраснородушной наивностью благородного мечтателя и романтика). Возможно, что Молчалин снова раскрывается в своей живучести именно в наши дни.

М. В. Нечкина распознала аракчеевщину, «драгоценное ее орудие» не только в Скалозубе, но и в Молчалине. Этот образ дан Грибоедовым в развитии: до отъезда Чацкого был еще «Молчалин в коконе», развернулся же он именно в течение трехлетнего отсутствия главного героя комедии. «Молчалин по-своему умен и, главное, деловит», — справедливо замечает Нечкина²⁴. Но, вскользь упомянув о том, что Молчалин понимает «существо бюрократических мер», Нечкина не ставит перед собой задачу раскрыть его роль в развитии коллизии пьесы — в том, что фамусовская Москва решительно исторгает из своей среды Чацкого.

Молчалин — действительно одно из порождений аракчеевщины. Вместе с тем у него большое будущее, на которое он втайне и вполне основательно рассчитывает. Государственный масштаб Молчалины приобрели позже, через несколько десятилетий, в постаракчеевскую эпоху. Грибоедов-художник это предугадал.

В середине XIX века, полагал историк В. Ключевский, управление Россией переходило в руки бюрократии. «Плодовитым ее рассадником» было самое дворянство, но бюрократия принимала в свою среду лиц разнообразного происхождения. Иных сугубо реакционных защитников дворянских интересов даже страшило то, что при Николае I «бюрократия так легко и совершенно поглотила дворянское сословие»²⁵. Это были, разумеется, напрасные страхи, ибо бюрократия верой и правдой служила как этому сословию, так и другому, нарождавшемуся в стране, господствующему классу — буржуазии.

Как пишет современный социолог и экономист, русское самодержавие поставило помещиков и крестьян в такие условия, что ни те, ни другие не могли обойтись без большого и мощного правительственного аппарата. Он все более разрастался в годы подготовки и осуществления крестьянской реформы, когда был принят бюрократический ее вариант, исходивший из интересов «не только класса помещиков, но и самого царского самодержавия и его огромного бюрократического слоя, заставившего помещиков “потесниться” ради интересов абсолютизма»²⁶. Вместе с тем вариант этот был наиболее «щадящим» по отношению к отживающим порядкам.

Молчалин — будущий ценный «кадр» аппарата бюрократического централизма, без которого, согласно природе самодержавного строя, не мог обойтись ни один из господствующих классов русского общества. На этот аппарат была возложена миссия защитника не только экономической, но и политической системы, сложившейся в России к середине XIX века.

В статье «Сюжет “Горя от ума”» (опубликованной посмертно) Ю. Тынянов особенное внимание уделил теме «выдумки и клеветы», играющей столь существенную роль в судьбе Чацкого. Но, связывая «несложную лирическую

²⁴ Нечкина М. В. Указ. соч., с. 257.

²⁵ Корф С. А. Дворянство и его сословное управление. СПб., 1906, с. 448 – 451.

²⁶ Попов Г. Как на Руси отменяли крепостное право. — «Знание — сила», 1987, № 4, с. 86.

драму» с «большими событиями общественными, государственными», с тем, что не сбылись ожидания, возникшие у передовой части русского общества после победы в героической войне 1812 года, Тынянов попутно заметил про Молчалина: «У этого “делового” человека, оттесняющего в сторону героев победоносной войны, у этого начинающего карьеру дельца и бюрократа блестящее будущее»²⁷.

Придавая важнейшее значение «выдумке и клевете» о сумасшествии Чацкого в сюжете комедии, исследователь все же не увидел именно в Молчалине подлинного, хотя и скрытого ее вдохновителя. Если фамусовское общество живет слухами, молвой, сплетнями, злоязычием, то лучше всех это понимает и использует Молчалин. Молва и клевета — движущие драматические мотивы «Горя от ума». С ними сплетается, им противоборствует, как в произведении музыкальном, другой мотив, — с огромной силой он звучит в монологах, в поведении, в устремленности Чацкого. Фамусовско-молчалинская Москва всеми силами глушит этот чуждый ей, неприемлемый для нее мотив, ибо он обращен к гражданам, а не к крепостникам по положению и по духу, не к обслуживающим крепостников чиновникам, лишенным представлений о подлинно человеческом достоинстве.

В наши дни мы способны лучше, чем когда бы то ни было ранее, понять эти противоборствующие мотивы, осмысляя и обобщая при этом все то ценное и важное, что уже было ранее замечено и услышано в комедии Грибоедова критикой и сценой. Многие в этом направлении разгадано русским театром. Если долгое время Молчалина на сценических подмостках играли лебезящим молодым чиновником «самой низкой пробы», то с этой традицией уже порывал артист И. Н. Худолеев (в спектакле Малого театра 1899 года), показав его человеком, из среды которых «вербовалось российское чиновничество, начиная с самого низкого и кончая самым высшим рангами»²⁸.

И позднее появлялись спектакли, в которых Молчалин представал не только скромнейшим возлюбленным Софьи, а деловым и деловитым человеком со «скрытой силой», с накалом затаенных в нем корыстных страстей. Актер Г. М. Терехов в спектакле МХАТ 1938 года уже вел диалог с Чацким из третьего действия «в покровительственном тоне». Слова «В чинах мы небольших» Молчалин — Терехов произносил с нескрываемым раздражением, давая понять, что когда он «влезет повыше», то сумеет «скрутить и подчинить себе мнения многих сотен и тысяч людей»²⁹.

Но лишь через несколько десятилетий образ Молчалина был воплощен на нашей сцене с глубиной, наиболее адекватной образу, созданному Грибоедовым.

Пусть в финале комедии Молчалин терпит некое фиаско. Но Грибоедов дает нам представление о потенциальных возможностях и, по существу, очень больших притязаниях этой фигуры.

²⁷ Тынянов Ю. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 376.

²⁸ Кичеев П. И. Малый театр. «Горе от ума» с новыми исполнителями. — Русское слово, 1899, 1 сентября.

²⁹ Бояджиев Г. Н. Терехов — Молчалин. — В сб.: «Горе от ума» на русской и советской сцене. М., 1987, с. 300.

В спектакле БДТ (1962, постановка Г. А. Товстоногова) Молчалин К. Лаврова предстал как сложное социальное явление в нескольких ипостасях. В обществе Фамусова и Хлестовой он может занять нужное ему место только тогда, когда не будет казаться умнее других. Надо выглядеть глупее, много глупее, чем на самом деле. И это Молчалину — Лаврову вполне удавалось. Заметим в скобках, через несколько десятилетий на сцене того же театра актер В. Ивченко — исполнитель роли Егора Глумова в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» (1985) — показал своего героя прямым потомком Молчалина, доводящим молчалинские приемы до гротеска. Своей показной, притворной глупостью Глумов — Ивченко добивался полнейшего восхищения очень важного господина Крутицкого и всего его круга.

Предвосхищая Глумова — Ивченко, Молчалин — Лавров, общаясь с фамусовской Москвой, выказывал, говоря словами Салтыкова-Шедрина, «неистребимое желание казаться глупее своего начальника», хотя было ясно — он много умнее и дальновиднее не только Фамусова и Хлестовой, но и ставит себя выше самого Чацкого. В том спектакле было крупным планом подано присущее Грибоедовскому Молчалину сознание своего превосходства над окружающими его лицами, до поры до времени тщательно им скрываемое.

Веря в конечную победу избранной им линии поведения. Молчалин — Лавров только раз позволял себе приоткрыть свою вторую ипостась. В ключевой «дуэльной» сцене третьего действия Алексей Степаныч, вопреки традиции, действовал «не пресмыкаясь, не роняя своего достоинства». Он наставлял Чацкого и посвящал его в свое понимание жизни. «В чинах мы небольших» — в этих его словах звучало не самоуничижение и не раздражение, а уверенность в ожидающих его иных чинах. Со снисходительной усмешкой он пояснял неразумному Чацкому, возмнившему себя борцом, что тот нуждается в покровительстве, если хочет избежать поражения на поприще общественной жизни³⁰.

Словом, в этой дуэльной сцене Молчалин обнаруживал полную уверенность в будущем: оно за ним, а не за Чацким. Так театр уловил важнейшую сторону проблематики комедии, гениально угаданную художественным воображением и умом Грибоедова. Образ Молчалина и вся ситуация, в которую он включен в комедии, — отражение застойной, мракобесной общественной ситуации, по поводу которой Грибоедов не строил никаких иллюзий — в отличие от Чацкого, которого ход действия лишь в финале побуждает полностью освободиться от свойственного ему прекраснодушия. Одно из существеннейших отличий Грибоедова от Чацкого в том, что тот не понимает таящейся в Молчалине сути, а драматург силой воображения, основанного на глубоком понимании реальности, предугадывает ту роль, которую ему предстоит сыграть в русской жизни.

Если спектакль БДТ давал нам представление о будущем Молчалина, то и будущее Чацкого тоже здесь становилось в достаточной мере ясным зрителю. Чацкий — Юрский был в спектакле и молод, и пылок, но, прежде всего, мы

³⁰ См: Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. Л., 1980, т. 2, с. 48.

чувствовали в нем личность, имеющую свои суждения не только о фамусовской Москве, но и о жизни всего русского народа, нуждающейся в обновлении соответственно требованиям «века нынешнего».

Многое в Чацком определяется присущим ему «лиризмом». Анализируя сюжет «Горя от ума», Ю. Тынянов увидел в этом произведении «явление драматургии и одновременно лирики». Наблюдение Тынянова весьма подробно и обстоятельно обосновывает поэт А. Кушнер. Находя в пьесе целые «стихотворения», он утверждает, что перед нами «не только комедия», но и «конспект книги лирики», в которой пленяет «подспудная лирическая волна, то выходящая на поверхность, то изгоняемая из окончательного текста, но продолжающая на глубине свое “подземное” существование»³¹. Законченные либо не развернутые до конца стихотворения соседствуют в комедии, по мысли А. Кушнера, с «поражительными лирическими формулами». Правда, реплики-формулы Молчалина Кушнер игнорирует — в воображаемую им книгу грибоедовской лирики они ведь явно не вмещаются.

Единая тема скрепляет грибоедовскую «книгу лирики». «Фамусовская Москва дана, — пишет Кушнер, — на поразительном фоне России с ее бесконечными снежными пространствами». Один из самых важных мотивов всего произведения — противопоставление душевной и замкнутой Москвы холодным и разомкнутым пространствам за нею.

Наблюдения и проницательные сопоставления мотивов, возникающих в «Горе от ума», с мотивами лирических произведений других русских поэтов вызывают в читателе сочувственный отклик. Так, в репликах Чацкого Кушнер уловил не только мотив дороги, но и своего рода «дорожные жалобы». Они предвосхищают соответствующие мотивы у Пушкина и Лермонтова. Одним из лучших стихотворений русской поэзии Кушнер называет монолог Чацкого:

Ну вот и день прошел, и с ним
Все призраки, весь чад и дым
Надежд, которые мне душу наполняли.
Чего я ждал? что думал здесь найти?
Где прелесть этих встреч? участие в ком живое?
Крик! радость! обнялись! — Пустое.
В повозке так-то на пути
Необозримою равниной, сидя праздно,
Все что-то видно впереди
Светло, сине, разнообразно;
И едешь целый час, и два, день целый; вот резво
Домчались к отдыху; ночлег: куда ни взглянешь,
Все та же гладь и степь и пусто и мертво...

Да, это, безусловно, монолог лирический, но не только. Кушнер побуждает нас считать сценические реплики и монологи персонажей комедии чуть ли не законченными стихотворениями (а стихи, как известно, не требуют ни ответных реплик, ни реакций). Между тем обнаруживаемые им

³¹ Кушнер А. «Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре». — Вопросы литературы, 1972, № 5, с. 143.

«стихотворения» правят действием комедии и предстают все-таки не как лирические, монологические высказывания, а как необходимые звенья диалога, движущие коллизию все вперед и вперед, от завязки к кульминационному третьему акту, где на Чацкого уже начинает обрушиваться катастрофа, захватывающая в четвертом акте и Софью. Перед нами не обособленные «пьесы», но реплики, именно реплики, порожденные взаимодействием драматических персонажей, а не самоуглублением лирических героев.

Отметим, что, увлеченный своей идеей, Кушнер иногда не удерживается и от натяжек. Так, он обнаруживает в некоторых высказываниях Софьи развитие тем Чацкого. Вот, например, Софья произносит с видимым сочувствием, но явно иронически по отношению к Чацкому, такие слова:

Всегда, не только что теперь.
Не можете мне сделать вы упрека.
Кто промелькнет, отворит дверь,
Проездом, случаем, из чужа, из далека —
С вопросом я, хоть будь моряк:
Не повстречал ли где в почтовой вас карете?

Здесь, полагает Кушнер, и Софьей «подхвачена» тема «дорожных жалоб», волнующих Чацкого. Но «подхватывать» можно по-разному: ведь в словах Софьи нет никакой лирики, тут чистая драматургия. В этом месте — верно отметил Белинский — «Софья холодно над ним (Чацким) издевается». Здесь мы действительно слышим явно насмешливую, задиристую реакцию разлюбившей девушки на любовные признания и сетования молодого человека, которому, по ее мнению, давно пора «простыть», остыть и унять свою теперь уже неуместную пылкость, да заодно и неуместный «лиризм».

Но, полемизируя с Кушнером в частности, надо признать: в Чацком действительно обличительный пафос неотделим от лирического воодушевления. Мотив противопоставления душевной Москвы разомкнутым пространствам за нею действительно важен как для Чацкого, так и для Грибоедова — человека, поэта, комедиографа. Но лирическое начало в «Горе от ума» сказывается не только в этом мотиве, который все-таки не является здесь доминирующим.

«Горе от ума» — сложнейшее художественное построение, где сплетаются несколько важнейших мотивов: одни главенствуют, другие им как бы аккомпанируют. Сильнее всего звучит в комедии противоборство мотивов гражданской «лирики» Чацкого с мотивом безличностной Москвы, живущей сплетнями, нелепыми слухами, наветами, в которых выражают себя невежество и мракобесие московских «староверов». Ведь баре, изображенные Грибоедовым, решительно лишены собственного мнения о важных вопросах жизни, из которого вырастает мнение общественное. Даже Горич, которому «сомнительно», что Чацкий с ума сошел, все же готов поверить тому, о чем говорят «все».

Кушнер сожалеет, что из 10-го явления последнего действия комедии Грибоедов вычеркнул стихи, характерные для лирической темы русской

поэзии, и приводит их в своей статье:

... И вот общественное мнение!
И вот Москва! — Я был в краях,
Где с гор верхов ком снега ветер скатит,
Вдруг глыба этот снег, в паденьи все охватит,
С собой влечет, дробит, стирает камни в прах,
Гул, рокот, гром, вся в ужасе окрестность.
И что оно в сравненьи с быстротой,
С которой, чуть возник, уж приобрел известность
Московской фабрики слух вредный и пустой...

Отметим, прежде всего, одну неточность в утверждении Кушнера. Строка «И вот общественное мнение!» ведь не была вычеркнута Грибоедовым. Она осталась. Сокращено же все то, что не усиливало, но ослабляло эти важнейшие для Грибоедова слова, уводя внимание читателя и зрителя далеко в сторону от той ситуации, когда Чацкий переживает то, что Аристотель имел в виду, говоря об «узнавании» героем потрясающих его фактов и истин.

Потрясенный слухом о своем безумии, Чацкий произносит в 10-м явлении четвертого действия знаменитый монолог:

Что это? слышал ли моими я ушами!
Не смех, а явно злость. Какими чудесами,
Через какое колдовство
Нелепость обо мне все в голос повторяют!
И для иных как словно торжество,
Другие будто страдают...
О! если б кто в людей проник:
Что хуже в них? душа или язык?
Чье это сочиненье!
Поверили глупцы, другим передают,
Старухи вмиг тревогу бьют —
И вот общественное мнение!

В этом монологе слова об общественном мнении составляют ключевой, центральный стих. Описание падающей в горах снежной лавины — и это почувствовал Грибоедов — только уводило бы наше внимание от главного мотива монолога, одного из важнейших во всей пьесе.

Людей, живущих молвой, слухами, сплетнями, обывателей в мундирах и обывательниц в дорогих нарядах Чацкий, проявляя наивное прекраснотушение, хотел бы увидеть гражданами своей страны, людьми свободно мыслящими, обладающими подлинным человеческим достоинством. Все его реплики и монологи — это, по существу, призывы прислушаться к мнению, в котором он хотел бы видеть публичное выражение мнения общественного. Но эти призывы тщетны, они терпят крах. Для фамусовской Москвы общественное мнение — нечто неприемлемое, чуждое, опаснейшее, как опасен весь Чацкий.

Проблема общественного мнения — одна из самых острых и актуальных для русской литературы и драматургии XIX века. В комедии А. Островского «Доходное место» (1856), где в совсем иных предреформенных условиях

заново возникают некоторые мотивы «Горя от ума», Вышневецкий говорит Жадову в первом действии: «У нас общественного мнения нет, мой друг, и быть не может в том смысле, в каком ты его понимаешь». В последнем действии сломленный Жадов все же продолжает верить, что наступит время, когда «общественный суд» будет признан явлением более важным, чем суд уголовный. Жадов как бы заимствует у Чацкого его «наивные», неосуществимые идеалы.

Герой Грибоедова, опередивший свое время, волнуемый проблемами, которые затем унаследовали многие герои русской литературы, поражает и привлекает нас сложностью своей фигуры, в которой органически неотделимы, драматургически противоречиво сплавлены сарказм, обличительный, негодующий пафос с лирическим одушевлением. Он язвителен и одновременно уязвим. Он беспощаден к тому, что считает устаревшим и позорным, но вместе с тем это человек с тонкой, ранимой, незащищенной душой, нуждающейся в пощаде.

Опровергая, и весьма убедительно, имеющиеся распространённые попытки отождествить Грибоедова с Чацким, В. И. Левин справедливо говорит об ироническом, даже скептическом отношении автора к своему герою. Грибоедов — единомышленник Чацкого тогда, когда тот произносит свои замечательные монологи. Но ходом действия пьесы драматург ведет Чацкого к поражению, и именно так выражается авторская оценка поведения героя как бесперспективного.

Развивая свою мысль о сюжете, с помощью которого автор отделяет себя от Чацкого, Левин утверждает, что при появлении комедии прогрессивные слои общества «не заметили скептицизма поэта». Их «воодушевили обличительная сторона комедии, пылкость и бескорыстность Чацкого, высокие идеалы, исповедуемые им. Все это и привлекло и к Грибоедову и к Чацкому будущих декабристов». Отсюда вывод: «Чацкий помимо воли автора стал героем»³².

Вывод этот неубедителен. Во-первых, Грибоедов относится к своему герою не только с иронией и скепсисом. Многие в Чацком его безусловно пленяют. Горячность, искренность, высокие идеалы героя вызывают у автора не только уважение, но и нескрываемую симпатию.

Белинский, совпадая в этом с Пушкиным, спрашивал, говоря о Чацком: «Кто, кроме помешанного, предаётся такому откровенному и задушевному излиянию своих чувств на бале, среди людей, чуждых ему?» Нет сомнения, что и сам Грибоедов видел это «помешательство»; иронизируя над ним, он и сочувствовал ему. Ведь и сам Чацкий понимает, что он «странен». «А не странен кто ж?» — спрашивает он и тут же отвечает: «Тот, кто на всех глупцов похож...»

Именно эта «странность» Чацкого, его нежелание подчинять себя общепринятым нормам и ложным «приличиям», своеобразное, страстное донкихотство и делают Чацкого героем, привлекающим умы и сердца многих

³² Левин В. И. Грибоедов и Чацкий. — Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1970, вып. 1, т. XXIX, с. 46.

поколений.

Во-вторых, героизм — понятие неоднозначное. Автор «Горя от ума» не считал оправданным героизм будущих декабристов, даже не верил в возможность восстания и, тем более, в его победу. Но когда Ап. Григорьев называл Чацкого лицом «героическим», он писал это через много лет после поражения восстания и вел речь о том немалом героизме, который требуется, чтобы публично выступить против «хамства» Фамусовых и Молчалиных. Передовая Россия обоснованно признавала в Чацком героя, и это признание не противоречило замыслу Грибоедова, а соответствовало ему.

Чацкий, в котором способность страстно ненавидеть отжившие порядки и нравы сопрягается со способностью страстно любить и избранницу своего сердца и свой народ, был дорог Грибоедову, хотя он со своим охлажденным умом государственного человека прекрасно понимал, что, простодушно и пылко апеллируя к «общественному мнению» России крепостнической и барской, его герой может ввергнуть себя лишь в безысходное отчаяние.

Объясняя неразумное поведение Чацкого, Луначарский писал о «мальчишках, что бывают умнее своих дедов и отцов». В Чацком Луначарский разглядел «светлое озорство раздраженного человека»³³. Перефразируя эти давние слова соответственно опыту драматургии нашего века, можно признать в Чацком «разгневанного, сердитого молодого человека», неспособного «оглянуться во гневе». Но разве такие качества могут вызывать лишь скепсис? Нет, нечто пленительное и всегда пленяющее заложено Грибоедовым не только в речах Чацкого, но и в его поведении. Да и «поражение», которое он терпит в ходе действия, лишь возвышает его в наших глазах.

В основе этого «поражения» Грибоедов видит комедийное заблуждение. Поэтому он ставит героя в комедийные ситуации, чего сам Чацкий, разумеется, не осознает. Но прямых, отъявленных его врагов Грибоедов рисует при этом красками не комедийными, а сатирическими. Когда Белинский определил «Горе от ума» не как комедию, а как сатиру, он был отчасти прав. Как и в «Тартюфе», и в «Ревизоре», водевильные ситуации в «Горе от ума» зачастую перерастают в сатирические, что отнюдь не лишает произведение Грибоедова права называться комедией.

Грибоедов-сатирик видит у врагов Чацкого отсутствие человеческого, гражданского достоинства, бездуховное убожество, представление о том, что собственное мнение человека-гражданина — великая опасность для сложившегося крепостнического образа жизни. Молчалин в порыве откровенности лишь выговаривает вслух то именно, что считается в этом обществе нормой.

Изображая врагов Чацкого, драматург прибегает к краскам беспощадно сатирическим. Комедия перерастает в сатиру, рисуя людей, что руководствуются не своим мнением, а живут слухами да наветами. Молвы, слухов они опасаются более всего, но и творить их становятся великими мастерами, когда что-либо угрожает их застойному существованию. Враги

³³ Луначарский А. В. О театре и драматургии. М., 1958, т. 1, с. 615.

Чацкого исповедуют мораль: «Грех не беда, молва нехороша». Ее охотно разделяет Фамусов, сокрушаясь в финале комедии о том, «что станет говорить княгиня Марья Алексевна». Верность этой морали сказывается в реплике Софьи, когда, узрев лицо Молчалина без маски, она восклицает: «Сама довольна тем, что ночью все узнала: нет укоряющих свидетелей в глазах». Скалозуб восторженно сообщает своим единомышленникам:

Я вас обрадую: всеобщая молва,
Что есть проект насчет лицеев, школ, гимназий...

Он, разумеется, тоже поклонник всеобщей молвы. Для него, как и для Лизы, Софьи, Молчалина, всей барской Москвы, — она не просто источник достовернейших сведений, но и наиболее высокая, авторитетная в жизни инстанция. Грибоедов создает у нас впечатление о молве как о самом престижном понятии в быту барской Москвы. Молва — мила, необходима, ею живут, но она же может легко перерасти в навет, в сплетню — и тогда становится оружием страшным, губительным.

Закономерно, что почти все третье действие комедии, с момента, когда начинают появляться гости, Грибоедов отдает развитию и противоборству двух важнейших ее мотивов: молвы, перерастающей в сплетню с губительными последствиями для «чужака», и общественного мнения как силы творящей, разбудить которую тщетно стремится Чацкий в людях, привыкших жить «слухами» (ведь они позволяют не видеть реальных противоречий жизни, а тем более — не вникать в их существо). Этим людей вполне устраивает «снотворный застой, безвыходное море лжи», как характеризовал Гончаров общественную атмосферу, изображенную в «Горе от ума».

Против Чацкого, призывающего общество к преобразованиям, в третьем действии выступает объединившаяся барская Москва. Критика отмечала, насколько важны в этом акте три экспонирующих эпизода, каждый из которых дает новое представление о духовном убожестве собравшихся гостей. Но еще важнее общий хор, в который сливаются враждебные Чацкому голоса. Если Софью надо было натравливать на Чацкого, в чем решающую роль сыграл Молчалин, то фамусовская Москва изначально настроена против «ума» и «свободной мысли», ибо глубоко и самодовольно погрязла в своем застойном существовании.

Эпизод сплетни Грибоедов разъяснял П. Катенину следующим образом: «Кто-то со злости выдумал об нем, будто он сумасшедший. Никто не поверил, но все повторяют»³⁴. Соответственно такому замыслу в третьем действии дана сцена всеобщего притворства. Оно начинается уже при встрече гостей друг с другом, когда они обмениваются деланными любезностями и фальшивыми восторгами. Это, так сказать, обычное, общепринятое притворство. Радость от встреч, льстивые восхищения чужими туалетами тем более смешны, что скрывают злобу и зависть. Притворяются на привычный, общепринятый лад до момента, когда Софья своим заявлением: «Он не в своем уме» — открывает

³⁴ Грибоедов А. С. Сочинения в стихах. Л., 1967, с. 481.

шлюз яростному потоку лживых выкриков, возмущенных и беспощадных демагогических возгласов, направленных против инакомыслящего. Каждый из гостей по-своему участвует в злобной расправе с человеком, отвергающим привычный образ жизни и понятия о ней.

Поставим в единый ряд несколько выкриков гостей. Каждый из них смешон своей нелепостью и алогизмом, но в совокупности они устрашающи:

Он не в своем уме
Не то чтобы совсем...
Однако есть приметы...
С ума сошел!
С ума сошел!
С ума сошел!
Его в безумные упрягал дядя плут;
Схватили, в желтый дом, и на цепь посадили...
Так с цепи, стало быть, спустили...
В горах изранен в лоб, сошел с ума от раны...
Что? К фармазонам в клоб? Пошел он в пусурманы!..
Тесак ему да ранец, в солдаты! Шутка ли! Переменил закон!
Да!.. в пусурманах он!
Ах! окаянный вольтерьянец!
По матери пошел, по Анне Алексевне;
Покойница с ума сходила восемь раз.
В его лета с ума спрыгнул! Чай, пил не по летам...

В этом хоре реплик, каждая из которых норовит перещеголять другую своим алогизмом, звучат и вполне осмысленные слова Фамусова:

Ученье — вот чума, ученость — вот причина.
Что нынче пуще, чем когда,
Безумных развелось людей, и дел, и мнений.

Слово «чума» в применении к Чацкому и ко всему, что за ним стоит, впервые произнесла Софья, защищая Молчалина в начале третьего действия:

Конечно, нет в нем этого ума,
Что гений для иных, а для иных чума...

Теперь в этом же смысле его употребляет Фамусов. Оно становится одним из ключевых, тематически значимых, важнейших в идейной концепции комедии, выражая единство жизненных позиций Софьи, Фамусова, барской Москвы, их всеобщей вражды к Чацкому, к отстаиваемой им вере в просвещение и в силу общественного мнения.

Еще одним выверенным и резким штрихом характеризует Грибоедов Софью в третьем действии. Стоит измученный, потерянный Чацкий, с душой, «каким-то горем сжатой». Софья обращается к нему с мнимым, притворным участием: «Скажите, что вас так гневит?» В предшествующем их диалоге она сумела уклониться от разговоров с ним, теперь же побуждает его к откровенности, чтобы тем сильнее оскорбить своим уходом в самый разгар его

речи... Опять — притворство, притворное участие, а на деле нежелание слышать то, с чем она заведомо, категорически несогласна. Ответ Чацкого на ее вопрос оказывается обращенным в пустоту. Ни она, ни гости слышать его речей не желают.

Так в конце третьего действия наиболее резко проявляется одна из особенностей диалогов Чацкого с Софьей, с Фамусовым, тех безответных диалогов, в которые он хотел бы вовлечь «барскую Москву».

Самый первый его диалог с Софьей, как и его диалог с Фамусовым в конце первого и в начале второго действия, характеризуется критикой, как комедийный «диалог глухих», людей, которые друг друга не слышат. Дело, однако, в том, что комедийность этих диалогов особенная. Персонажи слышат то, что им говорят, но для них важнее другое: то, чего они хотят, либо, напротив, опасаются, не хотели бы услышать.

В разных произведениях комедийного жанра мы встречаем разновидности именно такого рода диалогов. Так, когда Оргон, в ответ на сообщения Дорины, повторяет свой знаменитый вопрос: «А Тартюф?» — он намеренно ведет себя как «глухой». Дорину он слышит, но отказывается слушать то, что его не интересует. Мы увидим, обратившись к «Ревизору», как Городничий и Хлестаков при первой встрече в гостинице тоже ведут себя чуть ли не как «глухие», а на деле слышат друг друга, но до каждого из них доходит лишь доступная ему информация. Погруженный в свою ситуацию, каждый внемлет в речах другого лишь тому, что соответствует его страхам и ожиданиям.

Сходного типа диалогами насыщена комедия Грибоедова. В ответ на насмешливое заявление Софьи о том, что она справлялась о нем «у каждого, кто промелькнет», Чацкий заявляет: «Положимте, что так. Блажен, кто верует, тепло ему на свете...» Чацкий игнорирует содержащуюся в реплике Софьи явную иронию. Это вовсе не означает, будто «он делает себя глухим и слепым», как полагает Е. Маймин³⁵. Нет, Чацкий вовсе не глух, но слышит лишь то, что ему хотелось бы услышать.

Такого же рода комедийный характер приобретает диалог во 2-м явлении второго действия, когда Фамусов, толкуя каждую реплику Чацкого по-своему, восклицает: «Ах, боже мой, он карбонарий!.. Опасный человек! Он вольность хочет проповедать!.. Да он властей не признает!.. И знать вас не хочу, разврата не терплю». Восклицания Фамусова не согласуются с репликами Чацкого об уходящем в прошлое «веке покорности и страха», о готовности служить «делу, а не лицам» и т. д. Фамусов прекрасно слышит Чацкого. Но отвергает его высказывания, вкладывая в них опаснейший для себя, обскуранта, смысл.

Точно так же и сцена Чацкий — Молчалин в 3-м явлении третьего действия — не «диалог глухих». Будь это так, он был бы всего лишь смешон. Но перед нами комедийный диалог высокой пробы: оба его участника как бы «отбрасывают» один другого своими вызывающими, язвительными репликами, ибо стоят на принципиально разных позициях, из которых одна категорически

³⁵ Маймин Е. Заметки «Горе от ума» Грибоедова. — Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1970, вып. 1, т. XXIX, с. 54.

отрицает другую.

Говоря о развитии действия, природе диалога в «Горе от ума», об узловых моментах сюжета произведения, о сложной его коллизии, мы, естественно, затрагиваем вопрос об особой его жанровой природе. Сам автор считал свою пьесу комедией. Так ее воспринимали современники Грибоедова, в том числе Пушкин и Гоголь, а впоследствии Герцен, Чернышевский, Гончаров, Вл. И. Немирович-Данченко, Горький.

Но еще Белинский в своих юношеских «Литературных мечтаниях» говорил о пьесе Грибоедова то как о комедии, то как о драме. Позднее он назвал ее сатирой. Луначарский считал комедийную форму вовсе случайной, неорганичной для пьесы Грибоедова. Дело в том, что самое понятие «комедия» — неоднозначно, а развитие драматургии усложняет наши представления о возможности этого жанра. Вопрос этот особенно затрудняется, когда и смех, естественную реакцию зрителя комедии, понимают упрощенно.

В статье, названной В. Рецепттером «Репетилов», ее автор жалеет о том, что над Чацким мы не смеемся, хотя тот говорит Софье: «Я сам? не правда ли, смешон!» Мы почему-то не верим этим словам Чацкого и «несправедливо распределяем драматизм между двумя комедийными героями». Обычно «вся драма достается Чацкому, тогда как Репетилов вынужден довольствоваться ролью пустого шута».

Достоевский, напоминая нам Рецепттер, считал Репетилова типом «глубоко трагическим» и более человечным, чем высокомерный Чацкий. Правда, нам остались неизвестными аргументы Достоевского, но автор статьи свою точку зрения пространно аргументирует, находя в речах Репетилова ранее никем не замеченные «скепсис и чувство юмора».

Он скептически относится к сборищам у князя Григория и к своему собственному поведению, утверждает Рецепттер. Но это очень спорно: ведь о пресловутых сборищах Репетилов говорит с восторгом, а о своих «неудачах» в служебной и самых разных иных сферах — явно юродствуя.

Стремясь доказать, насколько сложна и серьезна фигура Репетилова, автор этой статьи утверждает, будто «именно Репетилову дано автором сделать страшноватые выводы о тщете всяческих человеческих устремлений и способностей:

Что наш высокий ум и тысячи забот!
Скажите, из чего на свете мы хлопочем!»³⁶

Но кому и когда говорит эти «страшноватые» слова Репетилов? В диалоге с Хлестовой, — именно тут он имитирует чуть ли не мировую скорбь об участии «высокого ума», стремительно поверив в сумасшествие Чацкого, которому за несколько минут до этого навязывался в друзья.

Неоправданно монтируя воедино реплики Репетилова из разных сцен (с Чацким, Скалозубом, Хлестовой), Рецепттер стремится «воссоздать» его биографию, кое в чем сходную с биографией Чацкого — не только прошлой, но

³⁶ Рецепттере. Репетилов. — Знание — сила, 1987, № 9, с. 80.

и, так сказать, «будущей», воображаемой.

Разумеется, когда Грибоедов вписал в комедию эпизод с Репетиловым, он преследовал некую важную художественную цель. Но чем он при этом был более озабочен: изображением горестной судьбы «законченного скептика Репетилова» (так его аттестует Рецептер) или возможностью «через Репетилова» изобразить наряду с «фамусовской» еще и иную, бесплодно «либеральничающую» Москву?

Пусть Репетилов фигура более серьезная, чем ее обычно представляют на сцене. Вряд ли Грибоедов мог в нем усмотреть в каком-то смысле «двойника» Чацкого, в чем убежден Рецептер. Пусть в их поведении и есть некая «повторяемость», пусть даже Репетилов чувствует себя «человеком заблудшим и отверженным», а в его признаниях присутствует «отсвет трагического мироощущения», — подлинное «двойничество» здесь исключено, ибо Чацкий — ярко талантливая личность с обостренным чувством собственного достоинства, а о Репетилове мы ни того, ни другого сказать не можем. Обладал ли он какими-либо талантами? Вряд ли. Утратил ли он чувство человеческого достоинства? Безусловно.

Разумеется, эпизод с Репетиловым углубляет проблематику «Горя от ума», раскрывая с новой стороны обреченность Чацкого на одиночество. Но его характер и его дарования, незаурядная его натура — все это, как явствует и самый эпизод с Репетиловым, сулят ему иное, не репетиловское будущее, а судьбу «лишнего человека», чей ум не найдет себе достойного применения и принесет ему новое горе.

Сетования по поводу того, что над Репетиловым мы смеемся, а над Чацким — нет, связаны со слишком однозначным представлением о смехе.

Заблуждения Чацкого, столь очевидные для нас и столь долго властвующие над ним, это все-таки заблуждения комедийные. Как и заблуждения Софьи, полагающей, будто «исчисленные» ею «достоинства» Молчалина совместимы со способностью искренне любить. Такого рода заблуждения вызывают смех, но неявный, скрытый и сближающийся с сочувствием. Тут перед нами специфическая комедийность, таящая в себе элемент грустного и печального. Тут такое смешное, которое не может и не должно вызывать хохота, тем более — громкого.

В Чацком наш скрытый смех, лишь иногда прорывающийся открыто, возбуждается неумеренным проявлением качеств, вызывающих наше восхищение. Так, например, в первых сценах с Фамусовым, когда он не в силах удержаться от разговоров о Софье, каждое его возвращение к этой теме может, при соответствующем исполнении роли, вызывать даже открытый, но доброжелательный, «веселый» смех — так мы естественно реагируем на «одержимость», если она не принимает угрожающего характера.

Одержимость Оргона первоначально тоже вызывает смех — когда мы еще не знаем, до чего она его доведет. Но когда его ослепление нарастает и ведет к «тираническим» поступкам, наш смех из открытого переходит в скрытый, сопряженный с тревогой. Наша радость, наше удовольствие, вызываемые присущей человеку способностью переходить из состояния бесстрастного

здравомыслия в состояние страстной одержимости, убывают, ибо их подавляют вовсе «ненормальные» поступки персонажа.

Одержимость Чацкого своими идеями, страстная настойчивость, с которой он их проповедует, его вера в успех своей проповеди, не встречающей и тени сочувствия, — все это ставит его в комедийные ситуации, не рассчитанные, однако, на открытый, оскорбительный, явно недоброжелательный смех. Его из ряда вон выходящее поведение в этих комедийных ситуациях рождает у нас весьма сложную реакцию. Положения как будто побуждают к смеху, а герой вызывает сожаление и сочувствие, ибо он, как верно определил Белинский, «помешанный» — но в высоком смысле слова. Когда нам предлагают, чтобы мы чуть ли не в равной мере смеялись над Чацким, Репетиловым, Фамусовым, князем Тугоуховским и т. д., — игнорируют то обстоятельство, что в этих лицах комедийное и смешное предстает в разных своих аспектах и свойствах, в разной своей природе и сущности.

Соотношение комедийного и смешного — одна из труднейших эстетических проблем. Стендаль, находивший в «Гартюфе» только две сцены, непременно вызывающие общий смех, считал тем не менее эту пьесу образцовой комедией.

И другие авторы говорили о широте сферы комического, вмещающей в себя смешное, но им не исчерпывающееся. Однако об этом часто забывают, сталкиваясь в той или иной комедии с мотивами, ситуациями, характерами, не рассчитанными на открытый, громкий смех. Сложность самих понятий комического и смеха давала и дает себя знать при попытках понять жанровую природу «Горя от ума».

В этой пьесе целый ее слой мы без колебаний можем отнести к сфере явного, открытого комизма. Этот слой составляют не только определенные ситуации, но и такие элементы художественного целого, как комическая реплика — «Когда-нибудь я с пала да в могилу» или комический афоризм — «Но чтоб иметь детей, кому ума не доставало?». Это сфера явно комического, и тут все безошибочно рассчитано на наш смех.

Смешон Фамусов, когда ранним утром его водят за нос Лиза, Софья и Молчалин. Смешон он и глубокой ночью, когда так и не постигает что к чему в сцене, свидетелем которой он становится, пребывая в глубокой уверенности, что он все проникательно уразумел. Фамусов — жертва того, что без колебаний можно назвать комедийным, то есть мнимым «узнаванием». Нас смешит та самоуверенность, с которой он все происходящее на его глазах столь превратно толкует, нам смешны и его ужас, и его гнев, и его тупость.

Катастрофа, переживаемая Фамусовым в финале, доставляет нам удовольствие. Тут перед нами явно комическое, исключаящее сочувствие и сострадание, вызываемые в нас драмой и трагедией. И крах Молчалина мы тоже воспринимаем с чувством удовлетворения, хотя и понимаем, что он так или иначе да выкарабкается из своего неловкого положения и в конце концов добьется своего.

В сферу открыто комического вмещаются и Скалозуб с его неуклюжими, солдафонскими остротами, и кудахтающий выводок княжон, неотличимых

одна от другой, и их престарелый родитель, и многое другое на протяжении всей комедии.

Однако и Фамусов, а в особенности Молчалин никак не вмещаются полностью в сферу комического. Слой открытой комедийности существует в «Горе от ума» неотделимо от другого слоя — от сатиры как особой разновидности комического. Тут комизм драматурга становится агрессивным. И в его смехе мы слышим негодование, перекрывающее самый смех. Грибоедов подвергает сатирическому осмеянию мракобесие фамусовых и хлестовых и тот самодержавно-крепостнический строй, защите которого это мракобесие призвано служить.

Сатирическое негодование драматурга передается и нам — читателям и зрителям. Тут мы можем про себя лишь иногда посмеяться горьким смехом; но это отнюдь не значит, будто перед нами уже не комедия, а явление иного жанра.

Неповторимое своеобразие «Горю от ума» придает тот слой скрыто комического, который связан с особым рода противоречиями — «несообразностями» в человеческих характерах. Восприятие, переживание, осознание этого слоя требует от зрителя определенного уровня культуры чувств и эстетического опыта — ведь противоречия в характерах и ситуациях, становящиеся объектом скрытокомического, надо уметь почувствовать и понять. На такого рода скрытокомическое мы реагируем недоуменной улыбкой, раздумьем, даже сожалением, способным глубоко «подавить» самый смех.

Противоречия, принимающие форму комической «несообразности», присущи характерам как Софьи, так еще в большей мере Чацкого. Называя Софью «сентиментальной мечтательницей» или, напротив, видя в ней всего-навсего заурядного представителя мира фамусовых, поступают по отношению к ней несправедливо и вместе с тем упрощают замысел Грибоедова. Он видел в Софье фигуру сложную. Ведь Софье не откажешь ни в уме, ни в тонкости! Разве не вложил Грибоедов в ее уста реплику, полную глубокого лиризма: «И свет и грусть. Как быстры ночи!» Другая ее лирическая реплика — «Счастливые часов не наблюдают» — не случайно превратилась в афоризм.

Говоря о языке действующих лиц «Горя от ума», иногда аттестуют речь Софьи как далеко не образцовую, в чем якобы сказывается французское воспитание, полученное ею. Нет, это речь яркая, энергичная, богатая оттенками, выражающая и лирическую эмоцию, и острый, подчас язвительный ум. Здесь сказывается характер сильный, способный постоять за себя, за свое чувство, за свою жизненную позицию, за свои убеждения.

Тем важнее то обстоятельство, что наша героиня — двойная жертва: и своего нового образа мыслей, и своего любовного увлечения. Софья способна думать, будто практицизм и карьеризм, будто полнейшая готовность делать все, что прикажут, будто намеренный и принципиальный отказ от своего «я», от проявления своей индивидуальности — будто все это может сочетаться с порядочностью и со способностью к чистой, бескорыстной любви. А ведь качества Молчалина, возводимые ею в достоинства, принципиально исключают порядочность и неминуемо связаны с подлостью. Софья не понимает, что

доминирующее слагаемое в совокупности всех качеств Молчалина — подлость. В этой неспособности постигнуть столь очевидные вещи и состоит ее — не столько трагическое, сколько именно комическое — заблуждение, комическая вина, за которой следует комедийная катастрофа.

Оказавшись, несмотря на свой ум, способной увлечься Молчалиным столь безоглядно, Софья стала жертвой истинно комической «несуразности». Ее «разумное» увлечение содержало в себе «неразумие», стремление сочетать несочетаемое. Увлечение Софьи основывается на идеализации недостойного объекта — благодарнейший материал для комедии.

Разве она не носитель и не жертва комедийного заблуждения, если не смогла в течение многих дней (и ночей, которые они проводили, «забывшись музыкой») общения с Молчалиным понять, насколько он холоден и равнодушен к ней и лишь искусно разыгрывает влюбленного.

Что касается Молчалина, то он — образ в определенной мере комедийный и даже сатирический, ибо виртуозно носит свою маску — искренне влюбленного, искренне преданного Фамусову, искренне предпочитающего общество стариков и старух обществу горничной Лизы. Грибоедовский Молчалин неосторожно срывает со своего лица маску, ибо еще недостаточно опытен. Но мы понимаем: осмотрительность — дело наживное, этим качеством Молчалин, при его способностях, овладеет. Вместе с тем неосторожность, вследствие которой планы персонажа терпят крах, — тоже «материал», излюбленный комедией. Коварство Молчалина по отношению к Софье и Чацкому наказано, но это наказание сугубо комедийное. Обрушившаяся на Молчалина катастрофа, мы это понимаем, не является для него губительной.

Если молчалинское коварство, если увлеченность Софьи Молчалиным, со всей ее внутренней «несообразностью», — движущие силы комедии, то такой же силой становится и увлеченность Чацкого Софьей. Грибоедов отнял у него слова, содержащие угрозу Софье. Никакой вины перед нею у Чацкого не должно быть. Но катастрофа, его постигающая, — следствие не только враждебного отношения к нему с ее стороны, со стороны Молчалина — души всего фамусовского общества. Она — следствие его же собственной ошибки, собственного его комического заблуждения, его наивного прекраснодушия, его очевидной слепоты.

Ведь Чацкий упорно, одержимо видит ту Софью, к которой ехал, а не ту, к которой приехал. А они — такие разные. Как ни горяч Чацкий, как ни пылок, он ведь прежде всего умен. И любовь его к Софье — это любовь умного человека, ищущего в избраннице своего сердца родственную душу. Пусть в минуты первого свидания он по-прежнему видит в ней человека одного с ним склада мыслей и объединяющего их отношения к жизни. Пусть вначале он не ощущает образовавшейся между ними пропасти. Это — естественно. Но Чацкий продолжает обманывать себя даже тогда, когда Софья достаточно внятно объясняет ему, насколько и чем дорог ей Молчалин и насколько она охладела к нему, Чацкому, поскольку его требования к жизни теперь кажутся ей чрезмерными, максималистскими, а она уже мыслит о жизни прагматически и ее вполне устраивает Молчалин со своим практицизмом.

Пушкин, говоря о Чацком, заметил, что умный человек не будет метать бисер перед свиньями. А если этот человек не только умен, но еще прекраснодушен, если он во власти иллюзий, от которых так трудно освободиться? Вот эти иллюзии и делают Чацкого героем комедийным, «принимающим одно за другое». Поэтому в финале Чацкий предстает лицом комедийным и трагическим одновременно, что, оказывается, вполне совместимо.

До финальных сцен Чацкий живет во власти созданного им образа Софьи, не в силах поверить, что ее ум может быть в полном ладу с нравственным и идейным приспособленчеством. В. Н. Орлов увидел в пьесе Грибоедова драму ума, гонимого и травимого миром Фамусовых, «драму пылкой юности» и несбывшихся надежд поколения, исповедовавшего передовое мировоззрение декабристской эпохи³⁷. Грибоедов же изобразил не только гонение на ум, но и комическую «несуразность» в поведении умного Чацкого; мы становимся свидетелями горя, постигающего ум, когда он впадает в идеализацию неприглядной реальности. Это может и умнейшего человека превратить в комический персонаж, — во всяком случае, поставить его в комическое положение.

Размышляя о жанре «Горя от ума», нельзя отвлекаться от найденной Грибоедовым новаторской развязки пьесы. Да, в отличие от традиционной — скажем, мольеровской — комедии в «Горе от ума» нет благополучной развязки, хотя иные толкователи пьесы хотели бы счесть ее «благополучной» для Чацкого, ибо он будто бы уходит из дома Фамусова победителем, учинив здесь скандал, который получит огласку: об идеях Чацкого, мол, непременно заговорят повсюду — одни с ужасом, другие с восхищением. Но разве, скажем мы, можно искать свидетельств победы героя за пределами пьесы, да еще ориентируясь на то, что скажет «княгиня Марья Алексевна» и лица, ей подобные?

Попытаемся судить об итогах комедийной коллизии, оставаясь в пределах самой пьесы.

В последнем своем монологе Чацкий заявляет:

Так! отрезвился я сполна.
Мечтанья с глаз долой — и спала пелена...

Если наступает «отрезвление», стало быть ему предшествовало ослепление, «опьянение». Отрезвился не только Чацкий. То же самое могла сказать о себе и Софья. И ее отрезвил ход событий. Сама, собственным умом, она дойти до истины была не в силах, — такова участь каждого комедийного персонажа: его, как правило, отрезвляет только соответствующая ситуация.

Три отрезвления-прозрения следуют в развязке одно за другим. Третье из них мнимое — ведь Фамусов все-таки продолжает оставаться в дураках. А два других «узнавания» — Софьи и Чацкого — образуют подлинно комическую катастрофу, являясь следствием страстной «одержимости», своего рода

³⁷ См.: Орлов В. Н. Грибоедов. М., 1952, с. 69 – 72, 82 – 88.

ослепленности этих лиц.

Чацкий воспринимает все случившееся трагически. Но и как освобождение, — он гордится окончательным разрывом с Софьей и ее окружением. Наконец-то он понял и ее — со всеми ее идеями и идеалами. Он освободился от «мечтаний» и относительно фамусовской Москвы, с которой Софья его так или иначе связывала. В итоге Чацкий одерживает хотя и горькую, но победу — не над разгневанной, сокрушенной, пристыженной Софьей, и не над Молчалиным, и не над домом Фамусова, а, прежде всего, над самим собой. В таком сложном финале — трагедия, комедия и драма сопрягаются, ибо повержены иллюзии героя, но никак не он сам, не главное в нем.

Грибоедов впервые ввел в русскую комедию скрыто-комическое, горький, сдерживаемый смех. Не его ли он имел в виду, когда в цитированном выше письме к Катенину настаивал на том, что в его комедии даны не «карикатуры», а «портреты», в которых скрыты черты, свойственные многим лицам, а «иные всему роду человеческому»? Грибоедов проложил дорогу «Ревизору», где слои сатиры и открытокомического неотделимы от слоя, быть может, самого важного — скрытокомического. И недаром автор «Чайки» и «Вишневого сада» называл свои пьесы комедиями, хотя элементов явно смешного в них не так уж и много.

Высказывалось мнение, будто Грибоедов, начав писать «Горе от ума» как сатиру, закончил ее как трагедию. Нет, он начал и кончил ее писать как высокую комедию, где сплетаются разные слои комедийности, начиная с явно негодующей сатиры и кончая скрытокомическим, вызывающим у нас и улыбку, и сочувствие, и горечь сострадания.

Гениальнейшей русской драмой называл «Горе от ума» Ал. Блок. Обратите внимание — речь идет не о комедии, а о драме. По мысли Блока, Грибоедов, не имея предшественников, «не имел и последователей, себе равных». Там же Блок говорит о русской драме, как о «парализованной лирикой» — родной нам лирикой «широких русских просторов»³⁸. В статье современного поэта, о которой говорилось выше, по существу, развивается эта мысль — о лирике, доминирующей в комедии Грибоедова. Но здесь лирика ведь перестает быть монологичной — чем она, как правило, отличается. Грибоедов сотворил художественное чудо: лирическое в «Горе от ума» обрело высокую гражданственность и драматизм в монологах-обличениях, монологах-призывах, монологах-узнаваниях, вырывающихся из уст Чацкого и естественно вызывающих злобно-враждебную реакцию фамусовской Москвы.

После прочтения знаменитого чаадаевского «Философического письма» (1836) Пушкин, «поспорив» с его автором, кое-что признает верным: «Действительно, нужно сознаться, что наша общественная жизнь — грустная вещь. Что это *отсутствие общественного мнения*, это равнодушие ко всему, что является долгом, справедливостью и истиной, это циничное презрение к

³⁸ Блок А. О драме. — Собр. соч. в 8-ми т., М.-Л., 1962, т. 5, с 172.

человеческой мысли и достоинству — поистине могут привести в отчаяние. Вы хорошо сделали, что сказали это громко»³⁹.

Но именно это впервые громко высказал Грибоедов в своей комедии: его грустный голос (по словам Ю. Тынянова, «самым грустным человеком двадцатых годов был Грибоедов») мы слышим и по сей день.

Два лика империи: устрашение и безответственность

... Уже хочет достигнуть, схватить рукою, как вдруг помешательство и отдаление желанного предмета на огромное расстояние... Внезапное или неожиданное открытие, дающее вдруг всему делу новый оборот или озарившее его новым светом.

Н. В. Гоголь. «Записные книжки».

1

Сразу же после появления великой комедии начался и по сей день длится спор о том, кто из них — Иван Александрович Хлестаков или Антон Антонович Сквозник-Дмухановский — ее главное лицо. Разумеется, спор этот всегда был связан с трактовкой пьесы в целом — ее проблематики и ее поэтики.

Белинский высказывался на эту тему дважды, и притом прямо противоположным образом. Никак не Хлестаков, а именно Городничий — первое лицо в «Ревизоре», — категорически заявил критик в статье «Горе от ума» (1840). Немногим более двух лет спустя, сообщая Гоголю о своем намерении отозваться на выходящие в свет «Мертвые души», он тут же пишет: «Теперь я понял, почему Вы Хлестакова считаете героем Вашей комедии, и понял, что он точно герой ее»⁴⁰.

Своего обещания дать «объяснение всего этого» и истолковать «Ревизора» совсем по-новому критик, к сожалению, так и не сдержал. Первоначальную же свою мысль о Городничем как о главенствующем персонаже пьесы и о Хлестакове как ее втором лице он в статье «Горе от ума» успел изложить — запальчиво, настойчиво и весьма интересно.

Решающим его доводом было то обстоятельство, что Хлестаков является в комедии «совершенно случайно, мимоходом, и притом не самим собою, а ревизором». Сделал его ревизором «страх Городничего». Однако, развивая свою мысль, Белинский впадал в одну из тех крайностей, о которых сам впоследствии сожалел. Оказалось, будто не только Хлестаков-ревизор, а Хлестаков вообще весь от начала до конца есть «создание испуганного воображения Городничего, призрак, тень его совести». Для такого хода мысли естественно и решительное заявление критика, будто «интерес зрителя сосредоточен на тех, которых страх создал этот фантом», а не на самом

³⁹ Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т., М., 1978, т. 10, с. 288 (курсив мой. — Б. К.).

⁴⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956, т. 12, с. 108.

фантоме, то есть не на Хлестакове⁴¹.

Что зрителя занимает главным образом Городничий, а Хлестаков привлекает куда меньше внимания — к этому выводу Белинский пришел, надо думать, не только анализируя самую комедию, но основываясь на опыте первых, малоудачных исполнений роли Хлестакова и в Петербурге, и в Москве.

Многолетняя сценическая история «Ревизора» свидетельствует, однако, о ситуации гораздо более сложной. Тут можно отметить одну любопытную закономерность. В XIX веке, да и в начале нашего, центральным персонажем во всех наиболее значительных постановках комедии всегда был Городничий. Позднее — в исполнении А. Горева, С. Кузнецова, М. Чехова, Э. Гарина, И. Ильинского — Хлестаков стал теснить и оттеснять Городничего. Рядом с ним на сцене возникал, по словам современного исследователя, и «другой центр, смысловой и стилистический, — Хлестаков». Это означало, что все понимание комедии, которую долгое время осваивали «с более доступной, с очевидной» ее стороны, начало сдвигаться⁴². Но происходило это на сценических подмостках. Литературно-критическая же мысль оставалась тут более инертной и приверженной сложившимся схемам.

Правда, позднее и в сценических интерпретациях «Ревизора» наблюдается своеобразный возврат к традициям прошлого века. Именно Городничего, считает Г. Товстоногов, идя в этом вопросе вслед за некоторыми литературоведческими исследованиями, «надо поставить в центр. Если мы этого не сделаем сознательно, он все равно займет собой три четверти пьесы и отомстит нам самим фактом своего традиционного существования»⁴³.

В двух постановках гоголевской комедии — В. Плучека на сцене Московского театра сатиры и Г. Товстоногова в Ленинградском Большом драматическом театре — Городничий вновь предстал первым и главным лицом «Ревизора», заслонив собой Хлестакова. Оказавшись фигурой второстепенной, тот, однако, сурово отомстил за это и театрам и зрителю. В обоих спектаклях бездна режиссерской фантазии, одна выдумка щедро сменялась другой, но при этом сложная внутренняя динамика комедии и ее коллизии были раскрыты односторонне.

Сама задача превратить Городничего, Гоголем нарисованного сатирически беспощадно, в фигуру драматическую и вызывающую то ли сочувствие, то ли даже сострадание, не имеет оправданий в тексте пьесы. Вряд ли она и выполнима. При таком подходе трудно постигнуть и раскрыть диалектику взаимоотношений, складывающихся между двумя главными лицами комедии. Одно из них — Хлестаков — неизбежно окажется фигурой мелкой и даже водевильной.

Умалая значение Хлестакова в коллизии «Ревизора», театры наши могли ориентироваться на трактовку комедии, данную Г. Гуковским в его книге о Гоголе, оказавшей сильное воздействие на многие умы и литературно-критические работы.

⁴¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 3, с. 465.

⁴² Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969, с. 534.

⁴³ Товстоногов Г. Фантастический реализм Гоголя. — Советская культура, 1972, 23 мая.

Гуковский рассматривает гоголевскую комедию, как и все его творчество, в духе своих представлений о путях и закономерностях развития русской литературы XIX века. Пушкин, а вслед за ним и Гоголь перенесли центр тяжести с изображения личности, интересовавшей романтиков, на изображение среды, эту личность формирующей. Преемник Пушкина Гоголь «знает прочно, что личные характеры во многом, в решающе важном, в типическом, образуются, а стало быть и объясняются средой, общественно-историческими условиями»⁴⁴.

Если Белинскому в 1840 году был важен Хлестаков, созданный испуганным воображением Городничего и присных, а Хлестаков «сам собой» интересовал критика менее, то он все же писал и про другого, Петербургом, а не уездным городом порожденного трактирного денди. Гуковскому такой Хлестаков не нужен, он не укладывается в его концепцию. Ему понадобился Хлестаков, целиком и полностью созданный — в буквальном смысле слова — не Петербургом, а уездным обществом, в жизнь которого он, правда ненадолго, окунается. Порожденный уездным городом, Хлестаков тем самым подтверждает мысль, будто бы целью Гоголя было выяснить, «как дурная среда, воздействуя на личность, формирует в ней зло» (с. 423).

А раз так, то все, решительно все в Хлестакове определяется уездной средой: его ложь «в основе своей порождена окружающим»; они же внушают Хлестакову и «грозные взгляды, начальственную повадку». Взятничеству они его прямо-таки методично обучают и обучают с успехом. По мысли Гуковского, первая половина четвертого действия, серия сцен взяток является «едва ли не центральным в методологическом отношении» эпизодом «Ревизора» потому именно, что тут нам впрямую показывают, «как среда делает российского николаевского бюрократа, делает взяточника и самодура» (с. 427, 429 – 431).

Трактовка Гуковского, в весьма упрощенном виде, прочно вошла в литературу о «Ревизоре» — и рассчитанную на среднюю школу, и даже театроведческую. Для очень многих авторов нет никакого сомнения в том, что среда «делает», «превращает», а Хлестаков стремительно «делается» и «превращается» в «сознательного взяточника», «негодяя» и «грабителя».

При таком подходе главными лицами комедии, естественно, оказываются те, кто «превращает». Что же касается «превращаемого», то он не является ее «героем» — «ни как центральный объект сатиры (как, скажем, Гарпагон или Тартюф), ни как центральный, крупнейший характер драмы» (с. 422).

Не настала ли, однако, пора отказаться от представления о Хлестакове как о персонаже всего лишь «движимом», «превращаемом», «формируемом»?

Хлестаков и Городничий, именно это мы попытаемся показать, совместно движут коллизию «Ревизора» и совместно ее углубляют. Если Антон Антонович, Бобчинский с Добчинским, Анна Андреевна с Марьей Антоновной и прочие уездные умы творят себе кумира из Хлестакова, если при этом он и

⁴⁴ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.-Л., 1959, с. 451 – 452 (последующие ссылки на книгу даются в тексте статьи — в скобках после цитаты указывается страница книги).

впрямь подвергается разнообразным превращениям, то и все лица, попадающие в поле хлестаковской активности, тоже подвергаются превращениям, весьма далеко идущим и не менее многозначительным. Именно в их превращениях скрыта суть гоголевского замысла.

2

Что считать завязкой «Ревизора»? На чем она основана, где завершается, в каком смысле определяет все дальнейшее направление событий? На эти вопросы существуют разные ответы, связанные с разными толкованиями всей комедии в целом.

Так, для Гуковского завязка завершается в момент, когда Бобчинский и Добчинский обнаруживают Хлестакова в трактире и принимают его за ревизора: если Хлестаков не является главным героем комедии, ее сюжет и коллизия вполне могут завязаться и до того, как он появляется на сцене.

Еще более парадоксальную мысль о завязке «Ревизора» высказал в свое время Вл. Ив. Немирович-Данченко. Если другим драматургам обычно на завязку требуется действие или по крайней мере несколько сцен, то Гоголь обошелся одной первой фразой Городничего, в которой «дана фабула и дан главнейший ее импульс — страх». В «Ревизоре» все построено на неожиданностях, порождаемых лишь характерами персонажей комедии⁴⁵.

Ю. Манн, автор книги о «Ревизоре», развивает эти мысли о пьесе Гоголя как комедии характеров, о страхе Городничего как главнейшей движущей силе всего в ней происходящего. Развивает и до крайности заостряет.

Резко противопоставляя комедию характеров комедии сюжетной, он отдает предпочтение, разумеется, первой. Если Немирович-Данченко, употребляя слово «фабула», видел в «Ревизоре» цепь событий, то Манн не только обходится без него, но и настаивает на том, что в «Ревизоре» вовсе нет ни фабулы, ни сюжета, а есть одна универсальная ситуация, в которой гоголевские характеры себя и проявляют.

Гоголь, считает Манн, дает в «Ревизоре» комедийное воплощение типичной для эпохи жизненной ситуации. Поскольку в условиях самодержавно-крепостнического строя подлинные, доскональные ревизии были невозможны и могли завести слишком далеко, гоголевский Городничий готовится не к ревизии, а к «игре» в нее, к исполнению роли честного чиновника перед лицом чиновника более высокого ранга, которому полагалось «играть» роль честного же ревизора, хотя таковым он реально быть не мог.

Все было бы хорошо, если бы эту ситуацию Манн счел отправной, исходной для сложного драматического сюжета. Но он во что бы то ни стало стремится втиснуть в нее все происходящее, утверждая, что она «объединила» всех участников действия чувством страха. «Количественная мера страха» в «Ревизоре», по сравнению с предшествующей русской комедией, очень

⁴⁵ Немирович-Данченко Вл. Тайны сценического обаяния Гоголя. — Ежегодник императорских театров, 1909, вып. 2, с. 30, 32 (последующие ссылки на это издание даются в тексте — в скобках после цитаты указывается страница ежегодника).

возросла, а само слово «страх» звучит в комедии многократно, — доказывает Манн. Поэтому в «Ревизоре» страх будто бы является силой, «подчиняющей себе всех персонажей и все импульсы их переживаний»⁴⁶. Всех? А как же нам быть с Хлестаковым? Он тоже среди «объединенных»? Но ведь яснее ясного: Хлестаков, отделавшись кратковременным испугом, живет в комедии совсем иными импульсами (о них речь впереди), и не только сам ими живет, но ими же движет весь комедийный сюжет.

Естественно, что Манну приходится отвести Хлестакову весьма скромное место в том, что он именуется «ситуацией ревизора». Оказывается, Иван Александрович вовсе «не ведет действие... а как бы ведет». Гоголь будто бы исключил «даже малейшие намеки на самостоятельный почин и волю Хлестакова». Что же касается «игры» в ревизию, то ее «ведут сами с собой Городничий и компания — с помощью Хлестакова». Манн утверждает, что «не определяющему интригу Хлестакову Гоголь отводит главное место в комедии» (с. 37, 61, 63, 65). Кому же оно отведено? Разумеется, Городничему, одержимому чувством страха.

В том же духе трактовали комедию и такие театры, как АБДТ им. М. Горького и Московский театр сатиры. Если истоки всего происходящего в страхе, испытываемом Городничим, то закономерно, что на сцене АБДТ время от времени с помощью новейших средств театральной техники заменяли — в буквальном смысле слова — того реального Хлестакова, что пребывает в доме Городничего, другой, призрак и пугающей фигурой — манекеном. На сцену вторгалось своего рода материализованное «наваждение», во власть которого попадают и Городничий, и весь город.

Казалось бы, о чем спорить? Конечно же, страх одна из движущих сил коллизии «Ревизора». И это естественно, поскольку самодержавно-бюрократический строй не мог существовать без устрашения и страха. Но страхом ли единым определяется поведение всех героев комедии и все движение ее сюжета? Конечно же, нет. И Хлестаков, и Добчинский с Бобчинским, и Анна Андреевна с Марьей Антоновной, и даже Городничий живут различными импульсами, страстями и вожделениями. Без постижения оных мы рискуем донельзя упростить смысл великой комедии.

Знаменитая первая реплика Городничего — так ли уж она исполнена страха? Городничий ведь говорит не о страшном, а о «пренеприятном» известии. Затем, в ответ на вопрос встревоженного почтмейстера, он признается: «Да что я? страху-то нет, а так, немножко». Пусть он и приуменьшает меру своего испуга. Но страх несколько не затмевает его сознания. Понаторевший в такого рода делах, Городничий целых два явления здраво рассуждает и раздумывает, разумно увещевает и наставляет своих подчиненных. Нет, в первых явлениях пьесы ни чиновники, ни их шеф вовсе не «подчинены» одному лишь импульсу страха. Настоящий испуг наступает позднее — под воздействием Бобчинского с Добчинским. Но и он «недолго

⁴⁶ Манн Ю. Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966, с. 46 (последующие ссылки на книгу даются в тексте — в скобках после цитаты указывается страница книги).

владеет Городничим»⁴⁷. В блестящем исполнении Игоря Ильинского Городничий на сцене Малого театра (1966) стремительно переходил из одного состояния в другое; поначалу несколько напуганный, он в гостинице переживал большой страх, от которого быстро оправлялся, а у себя дома, в сцене хлестаковского вранья, потрясение собственным успехом уже преобладало в нем над страхом перед высокопоставленной особой⁴⁸.

Тут было понимание динамики и смысла коллизии, в которую втягиваются как Городничий, так и другие персонажи комедии. Она определяется сложной борьбой желаний и страстей, то стимулируемых страхом, то побеждающих его. Что же касается Хлестакова, то он был Гоголем переброшен из столицы в уездный город для того именно, чтобы тут, не стесняемый никаким страхом, он вполне мог отдаться своим подавленным вожделениям. И важнейшее значение для идейно-художественной концепции «Ревизора» имеет то обстоятельство, что если Городничий выходит из коллизии вновь уstraшенным и посрамленным, то Хлестаков выходит из нее неуязвимым и торжествующим.

3

В записных книжках Гоголя содержится «старое правило» комического, в свете которого принято рассматривать «Ревизора». Вот оно: «... Уже хочет достигнуть, схватить рукою, как вдруг помешательство и отдаление желанного предмета на огромное расстояние... Внезапное или неожиданное открытие, дающее вдруг всему делу новый оборот или озарившее его новым светом»⁴⁹. Тут, если вдуматься, речь идет не об одном, а о двух взаимосвязанных «правилах». Когда «желанный предмет», вот-вот, казалось бы, уже достигнутый, внезапно отдаляется, это, разумеется, очень комично. Но комизм усиливается, когда желанный предмет «открывается» в своей подлинной сущности. Представая в новом свете, он обнаруживает свою, говоря словами Белинского, «призрачную» природу, свою внутреннюю несостоятельность.

По мнению В. Гиппиуса, динамика «Ревизора» основана на соблюдении Гоголем «старого» правила в том смысле, что желанный предмет «отдаляется»⁵⁰. Антон Антонович, Анна Андреевна, Марья Антоновна, вот уже «схватившие рукою» Хлестакова, а с ним, черт побери, генеральство, Петербург и все прочее, остаются ни с чем.

Гоголь, однако, вовсе не следует испытанному мировой драматургией правилу так прилежно, как это может показаться на первый взгляд. Поэтика комического в «Ревизоре» основана больше на несоблюдении старого правила (его первого требования), чем на следовании ему.

Прежде всего это касается Хлестакова. Он-то существует в комедии не согласно, а вопреки правилу: «хочет схватить, но не схватывает». Не случайно, говоря о старом правиле комического в «Ревизоре», всегда ссылаются на

⁴⁷ Машинский С. И. Художественный мир Гоголя. М., 1971, с. 258.

⁴⁸ См.: Ильинский И. Сам о себе. М., 1973, с. 423 – 425.

⁴⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952, т. 9, с. 18 – 19.

⁵⁰ Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924, с. 99.

Городничего, а про Хлестакова умалчивают. Не потому ли, что он успевает нахватать то, о чем ему даже не грезилось?

И другие персонажи комедии тоже не только норовят «схватить». Начинается «хватание», как увидим, уже в завязке. И продолжается даже в пятом действии. Даже в момент катастрофы, когда вожделенный предмет, «озаряясь новым светом», навсегда ускользает из рук Городничего, его жены и дочери, повергая их в трагическое отчаяние, другие персонажи при этом дорываются до своей доли радости и злобного торжества.

В более поздней работе о «Ревизоре» В. Гиппиус писал, что, ища единства «сатиры и комизма» в самом развитии сюжета, Гоголь строил его на «динамике недоразумений и разоблачений», используя при этом водевильную традицию⁵¹. По какой же линии пошло здесь переосмысление водевиля, благодаря чему его динамика обретала при этом социальное и даже политическое содержание?

Тут многое может пояснить сопоставление так и не завершенного Гоголем «Владимира третьей степени» с «Ревизором». Герой первой из этих комедий был одержим идеей получения ордена Владимира. В финале, сойдя с ума, он воображал, что уже сам превратился в орден. Тут герой жил одной и неизменной целью.

Не то в «Ревизоре». Здесь — своеобразная *диалектика целей*, сменой которых и определяется динамика сюжета. Все персонажи «Ревизора» живут своими «желанными предметами», но их вожделения и цели (Хлестакова, Городничего, Анны Андреевны, Бобчинского, Добчинского) разрастаются. Одни «желанные предметы» уступают место другим. В итоге сюжет строится на динамике все новых «овладеваний», а затем и утрат. Хлестаков, однако, утрат не переживает и до конца пребывает в мире того, что ему удастся «схватить», что само плывет ему в руки благодаря особым его качествам, безотказно действующим на уездное общество.

Для развития действия требуются, справедливо говорит Немирович-Данченко, «сценические толчки». Действие в драматургии действительно прерывно, «толчкообразно» — даже у Чехова, где, казалось бы, господствует естественная постепенность. Гоголь, по мысли Немировича-Данченко, «находит эти толчки не в событиях, приходящих извне, — прием драматургов всего мира, — откуда эта бедная событиями жизнь небольшого русского городка может давать интересные внешние события?» Автор «Ревизора» поэтому «находит сценические движения в неожиданностях, которые проявляются в самих характерах, в многогранности человеческой души, как бы примитивна она ни была. Только человеческая душа дает ему материал для сценического развития фабулы» (с. 32).

Справедливо привлекая каше внимание к «неожиданным» проявлениям характеров как движущей силе фабулы «Ревизора», Немирович-Данченко, однако, впал при этом в крайность и необоснованно противопоставил Гоголя «всем драматургам мира» в той сфере, где Гоголь им противостоять никак не

⁵¹ Гиппиус В. Проблематика и композиция «Ревизора». — Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. М.-Л., 1936, т. 2, с. 192.

мог. Да и не стремился. Немировичу-Данченко было важно доказать наличие в «Ревизоре» высших сценических эффектов, но «эффектов новых», Гоголем самим создаваемых, а «не заимствованных у французской драмы» (с. 30). Манн в книге «Комедия Гоголя “Ревизор”» усматривает в «глубоких и четких» выводах Немировича-Данченко «своеобразный конспект для дальнейшего изучения “Ревизора”» (с. 9). Следуя избранному «конспекту», Ю. Манн подробно и в ряде случаев убедительно показывает, чем ситуация мольеровских комедий не устраивала Гоголя. Но приходит отсюда к неожиданному, при этом звучащему весьма категорично выводу: «“Ревизор” строится как комедия характеров, исключая вмешательство извне» (с. 100).

Хорошо известно, что в комедиях интриги дело не может обойтись без специфических комедийных положений и недоразумений. Гоголю, считает Манн, это не нужно. Ему достаточно одних характеров: «В известном смысле можно утверждать, что в “Ревизоре” ничего нет, кроме характеров. Там, где начинается их самообнаружение, возникает действие пьесы. И в момент, когда они исчерпывают себя, действие кончается».

Утверждения Манна касательно «Ревизора» можно отнести и к «Тартюфу», и к «Горячему сердцу», и к «Гамлету», и к «Чайке», и ко множеству других произведений драматургии, где с самого начала действия идет обнаружение характеров. Правда, слова о «самообнаружении» содержат упрощение драматургической структуры и ее сущности. Ведь в этом роде поэзии обнаружение характеров возможно лишь благодаря их тесному взаимодействию. Характеры здесь раскрывают себя в совместном действии, через него и благодаря ему. «Самообнаружение» характеров в драматургии исключено.

Но «кроме» взаимозависимых характеров действие в драме движут и обстоятельства, их стечение, часто случайное. Оно не может обойтись без «толчков извне». Разумеется, их роль бывает большей или меньшей, их «удельный вес» различен в трагедии, комедии, драме, мелодраме, но вовсе отказываться от таких «толчков» не приходило в голову ни одному из драматургов мира. Не хотел этого и Гоголь.

Он «отрывался» от определенных, чуждых ему традиций, преодолевал их, новаторски обновляя. Но при этом вовсе не пренебрегал некоторыми основополагающими особенностями драматической структуры. Ставя высоко «Недоросля» и «Горе от ума», их общественную проблематику, Гоголь, однако, отмечал, что в обеих этих комедиях содержание, «взятое в интригу, ни завязано плотно, ни мастерски развязано». От современной комедии он требовал крепкого сюжета, который не «брал бы сам за себя», то есть не отличался искусственной замысловатостью, а выражал бы «общие элементы нашего общества, двигающие его пружины»⁵².

В «Ревизоре» Гоголь достиг именно этого: движут сюжет с его необыкновенными положениями и поворотами и «страсти и странности», порожденные веком в характерах действующих лиц, и толчки, возникающие в

⁵² Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т., М., 1967, т. 6, с. 401, 478 – 479.

результате сопряжения в едином действии двух полюсов русской общественной жизни: один из них находится в столице империи, а другой — на ее периферии, в захолустном городишке.

Любопытно, что и сам Манн вынужден несколько смягчить свою мысль: хотя перед нами «комедия характеров», где в принципе такие толчки будто бы исключены, однако в двух случаях, признает Ю. Манн, они все же имеют здесь место. Первый — письмо Чмыхова, второй — сообщение жандарма о прибытии ревизора. Конечно, замечает Манн, эти толчки «выпадают из строя комедии характеров», но они объяснимы и оправданы, поскольку вокруг комедии характеров у Гоголя образуется «чуть заметный гротесковый “отсвет”» (с. 94 – 97).

А как нам быть с третьим толчком, самым сильным и решительным, самым роковым? С тем, что в «скверном городишке» появляется извне некий молодой человек, застрявший здесь по причине полного безденежья? Как быть с последствиями этого толчка: со случайно-неслучайной встречей Добчинского и Бобчинского с Хлестаковым?

Откуда, спрашивал Немирович-Данченко, взяться событиям в небольшом городке? В том-то и дело, что здесь приезд проигравшегося дорогой мелкого чиновника и ничтожнейшего человека может стать и становится событием — притом потрясающим. Но для этого нужна, конечно, соответствующая ситуация. Гоголь такую ситуацию создает.

В самодержавно-крепостнической, николаевской России не могло быть и речи о подлинных ревизиях — они непременно обнажали бы гнилость всей системы. Каждая ревизия поэтому превращалась в своеобразную «игру», в которой «главным было не сорваться». Ревизирующему начальству достаточно было показать свое «бдение», подчиненным — проявить страх перед этой бдительностью. Обе стороны — ревизирующая и ревизуемая — участвовали во «взаимном обмане», соблюдали правила игры, в которой, — говорит Манн, — «проигрывал не виновный, а уличенный, то есть тот, кто по каким-либо причинам выпадал из действия бюрократической машины» (с. 33 – 34). Гоголь гениально рисует мнимую ревизию, обнажая в алогичной ситуации самодержавно-бюрократической России реальную логику жизни.

Но эта исходная ситуация развивается и усложняется в действии «Ревизора» не только характерами, но и событиями, создающими комедийные положения. Воздействуя на характеры, они не перестают от этого быть положениями вполне комедийными.

Вслед за начальным толчком — письмом Чмыхова — наступает следующий: Бобчинский с Добчинским обнаруживают ревизора в гостинице. Они первые, превращая Хлестакова в ревизора, создают в городе потрясающее событие, перипетию, стремительно усложняющую завязку комедии. Здесь событие — плод сугубо мнимого «узнавания». Но это и закономерно — ведь комедия часто имеет дело с мнимостями, с неподлинным, которое в ослеплении воспринимают как подлинное, чтобы потом, прозрев, обманывающиеся освободились от своего далеко не случайного «умопомрачения».

Когда с возгласами «Чрезвычайное происшествие!» и «Неожиданное

известие!» Бобчинский с Добчинским вбегают в дом Городничего, в их словах содержится определение, конечно неполное, одного из видов драматической перипетии. Затем следует новая реплика, опять же определяющая суть перипетии: «Непредвиденное дело». Да, речь идет о неожиданном обстоятельстве, чрезвычайном событии, которое резко, толчкообразно меняет ход действия, а иногда дает ему и вовсе новое направление.

Комедийное своеобразие гоголевской перипетии в том, что Бобчинский и Добчинский сами сотворили событие, о котором возвещают как о реальном факте. С утра они уже были изрядно возбуждены и даже перепуганы письмом Чмыхова (правда, без всяких на то оснований, ибо ничего противозаконного совершить не могли).

Гоголь характеризует этих персонажей как «одержимых сапом любопытства». Одержимость у комедийных героев бывает разного свойства. Все персонажи «Ревизора» на определенной стадии развития действия предстают как одержимые столичностью Хлестакова. Роль зачинщиков этой одержимости выпадает на долю Бобчинского и Добчинского.

Совсем не со страху опознали они в Хлестакове большое начальство. Чем-то он их и прельстил, даже обворожил. Ведь у обоих страх перед неизвестным чиновником срастался с мечтой о нем. «Мечты» персонажей «Ревизора» — одна из движущих сил всего действия. Начало пятого акта целиком отдано «мечтам» и вожделениям Анны Андреевны и Антона Антоновича.

Добчинский и Бобчинский с утра уже «вожделили» ревизора: им надо было во что бы то ни стало первыми его увидеть и первыми же о нем громогласно возвестить. Страх, перерастающий в «вожделение» и восторг, испытываемые ими в трактире при виде Хлестакова, вслед за ними переживает все уездное общество во главе с хозяином города.

Надобно, однако, понять, чего же именно «вожделяют» герои «Ревизора», каких потрясений и восторгов они жаждут. Гоголь говорил о них как о людях, одержимых страстями — низменными, презренными, но все же страстями. У каждого из них сидит в голове свой «вечный гвоздь». Только через страсти, через свои «главные заботы» эти люди способны «издержать» свою жизнь⁵³.

Динамика сюжета в «Ревизоре» — это динамика «издерживания» персонажами своих разнообразных одержимостей. И сложность, гениальная глубина сюжета здесь основана на изображении того, как происходит обнаружение, реализация, торжествование и посрамление страстей определенного рода. Тут — цепная реакция неудержимо проявляющих себя вожделений, стимулируемых Хлестаковым. Он, эта фитюлька, как бы открывает тот шлюз, за которым таился и не мог ранее прорваться поток низменных желаний и мечтаний.

У Бобчинского с Добчинским «движущей страстью и стремлением жизни» стала «страсть рассказать». И семга, и «желудочное трясение» Добчинского становятся для них значительными и радостными фактами, поскольку о них можно «рассказать». Опознав в Хлестакове ревизора и произведя своим

⁵³ Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т., М., 1967, т. 4, с. 389.

сообщением потрясающее впечатление, они испытывают наслаждение еще небывалое. Всегда жившие от сплетни к сплетне, они на этот раз творят главную сплетню своей жизни.

Первыми опознав ревизора, первыми испытав счастье самоутверждения, они открывают и другим персонажам возможность испытать нечто подобное. Пусть для каждого эти минуты торжества будут длиться не столь уж долго. Пусть за них потом придется горько расплачиваться, все же именно в эти краткие минуты овладения «желанным предметом» большинство персонажей «Ревизора» успевают «издержать» себя с небывалой полнотой.

Вся цепь невероятных, как называет их В. Г. Белинский, «призрачных» событий открывается сном Городничего, которому привиделись две крысы — черные, неестественной величины. Затем следует получение письма Чмыхова. И лишь потом — вторжение Бобчинского и Добчинского с их потрясающим сообщением чиновникам, собравшимся на экстренное совещание.

Встревоженная страшным сном, Клитемнестра в «Электре» Софокла вслед за ним получает радующее ее известие о смерти Ореста. Ее страхи рассеиваются. Вскоре, однако, оказывается, что она успокоилась напрасно. Ее сон был вещим — Орест появляется и совершает свою месть, убивая Клитемнестру и ее любовника Эгиста. Сон Городничего сразу же оказывается вещим. Приходит письмо Чмыхова, а затем появляются вестники — Добчинский и Бобчинский. Две крысы, письмо, сообщение двух сплетников определяют перелом в развитии действия комедий.

В «Ревизоре», пишет Д. Аверкиев, «при появлении Бобчинского и Добчинского в первом акте наступает перелом действия». Далее Аверкиев говорит о «переломе в судьбе» Хлестакова при появлении Городничего в гостинице, а затем — о «переломе в его судьбе» с появлением почтмейстера в пятом акте. «Таких переломов, или перипетий, можно указать еще несколько в том же “Ревизоре”»⁵⁴.

И в трагедии и в комедии, как видим, перипетия может «предваряться» состояниями и даже предчувствиями персонажей. Перипетия с ними контрастно «координируется». Соответствуя или опровергая ожидания персонажей, оправдывая или, напротив, не оправдывая предчувствий, она в каждом случае по-своему ведет к «перелому» действия, стимулирует и усложняет его. Часто катастрофически — ошибка Клитемнестры, поверившей в смерть Ореста, обернулась для нее катастрофой. Ошибка одержимых своей страстью Добчинского и Бобчинского, узнавших в Хлестакове ревизора, ошибка Городничего, поверившего своим вестникам, а затем, в свою очередь, тоже узнавшего в заезжей «фитюльке» ревизора, тоже привела к катастрофе.

Получив письмо Чмыхова, Городничий рассудительно мобилизует свои силы перед грозящей опасностью. Он готовится к игре в ревизию, дабы не попасть в число уличенных. Весьма обстоятельно он обсуждает положение, дает необходимые инструкции подчиненным. Страх, конечно, появился, но, соответственно ритму первых двух сцен, он в меру тревожный, не торопливый,

⁵⁴ Аверкиев Д. О драме. СПб., 1907, с. 297.

а тем более не лихорадочный.

Сообщение Бобчинского и Добчинского ведет к резкому перелому не только в состоянии действующих лиц, но и в темпе, в ритме, во всей атмосфере действия. Алогизм уже наличествовал и в первых двух явлениях, теперь он подчиняет себе весь дальнейший ход событий.

Абсурдность сообщения Бобчинского и Добчинского, каждой из составляющих его подробностей, уже задает «тон» дальнейшим событиям — сценам лганья, взяток, сватовства: чем бессмысленнее, чем абсурднее и невероятнее, тем для уездного городка вероятнее и несомненное.

Сначала Городничий отказывается верить сообщению: «Что вы, господь с вами! Это не он». Как утопающий хватается за соломинку, он хотел бы лишь «отдалить на время сознание горькой истины», а на самом деле, заметил Белинский, «уже верит страшному известию». Последние сомнения рассеивает Бобчинский своим сокрушительным аргументом: «Он, он, ей-богу, он... Такой наблюдательный: все обсмотрел. Увидел, что мы с Петром-то Ивановичем ели семгу... так он и в тарелки к нам заглянул. Меня так и проняло страхом».

Доказательства «носителей» перипетии находятся за пределами разума и здравого смысла: аргументы вестников один нелепее другого: «этак» ходит, в лице «этакого» рассуждение, денег не платит, подорожная прописана в Саратов. После довода про наблюдательность — «в тарелки к нам заглянул» — Городничий более не способен сомневаться. Ошибку Добчинского и Бобчинского, как и ошибку поверившего им Городничего, сам Гоголь мотивирует «силой всеобщего страха»⁵⁵.

В свете перипетии завязка «Ревизора» предстает во всей своей сложной комедийности — как цепь нарастающих заблуждений. По-иному толкует завязку Немирович-Данченко. Если самые замечательные мастера не могли завязать пьесу иначе, как в нескольких первых сценах, то в «Ревизоре», считает он, завязывает одна фраза, одна первая фраза Городничего (с. 30). Соответственно он определяет и развязку: «Как одной фразой Городничего он завязал пьесу, так одной фразой жандарма он ее развязывает — фразой, производящей ошеломляющее впечатление опять-таки своей неожиданностью и в то же время совершенной необходимостью» (с. 33).

Конечно, никакая пьеса не может быть завязана одной фразой. И в этом отношении Гоголь не смог бы, да и не стремился обойтись без того, что соблюдали самые замечательные мастера драматургического жанра. Окончательно драматический узел комедии завязывается при вступлении Городничего во взаимодействие с другим главным лицом комедии — Хлестаковым. В перипетии Городничий поверил, в сцене с Хлестаковым полностью уверился. Теперь он будет поступать соответственно вполне овладевающему им ослеплению, чему изо всех сил — хотя и не осознавая этого — станет способствовать Хлестаков.

Вняв вестникам, Антон Антонович хватается за голову, впадая в страх и

⁵⁵ Гоголь Н. В. Предупреждение для тех, которые желали бы сыграть как следует «Ревизора». — Собр. соч. в 7-ми т., М., 1967, т. 4, с. 393.

даже отчаяние. Но в эти же минуты заявляют о себе в полную силу дотоле дремавшие в нем и ждавшие своего часа притязания и страсти. Их час пробил: наконец он сможет и вскоре начнет «издерживать» себя в той мере, которая исключалась его обыденным рутинным существованием.

Почему Сквозник-Дмухановский столь решительно отстраняет своих оторопелых советчиков с их нелепыми идеями от участия во встрече с ревизором? Он не желает в этот звездный час делить с кем бы то ни было ни риска, ни опасности, ни лавров победы. Теперь, когда грозный противник уже в городе, Антон Антонович одновременно и боится предстоящей с ним встречи, и вожделенно стремится к ней, как стремились к этой встрече Бобчинский и Добчинский. Нет, не только страх движет им.

Ведь в этот момент Городничий, бравший верх над купцами, подрядчиками, губернаторами, может в полной мере показать себя, свое знание правительственной системы и людей, ее двигающих, может в полной мере развернуться. И он разворачивается, поскольку в совершенстве владеет ритуалом, выполнение которого требуется для того, чтобы не только выйти сухим из воды, но и победить. Играя в гостиничной камере роли, для такого случая приличествующие, он уверен, что и приезжий, как это положено ритуалом, тоже играет некую роль. Почему, однако, все, что говорит и делает Хлестаков, Городничий толкует столь превратно? Почему визгливость принимает за сердитость, голодный взгляд — за пронизательный, а интонации униженные и амбициозные — за самоуверенные и начальственные? Почему и Хлестаков столь превратно толкует поведение Городничего?

По мысли В. Гофмана, один из источников сложного комизма этой сцены в том, что испуганный Городничий не только оказывается слеп и глух к смыслу слов Хлестакова, но и не улавливает, какое за его словами и интонациями скрыто «психологическое состояние»⁵⁶.

И страх, и неспособность уловить «психологические состояния» партнера ведут к тому, что каждый из них слышит другого по-своему. Тут комедийно выражает себя одна из главнейших особенностей драматического диалога, в «ослабленном» виде присущая и обычному человеческому разговору — ведь мы и в реальной жизни не вполне адекватно воспринимаем идущую к нам информацию. В драматургии самое «восприятие» связано с тем, что каждый из персонажей, вовлеченных в диалог, находится в своей ситуации и живет своей «установкой».

Если в ходе обычной беседы в реальной жизни каждый воспринимает услышанную им реплику «по-своему», то драматические ситуации усложняют, драматизируют эту особенность человеческого общения.

В сцене Городничий — Хлестаков неадекватность восприятия информации достигает наивысших пределов. Оба они не слепы и не глухи. Но каждый слышит и видит все из своей ситуации и соответственно ей превратно воспринимает другого.

Реплику Хлестакова: «Да что ж делать?.. Я не виноват» — Городничий не

⁵⁶ Гофман В. Язык литературы. Л., 1936, с. 330 – 332.

слышит вовсе. Зато жалобу на говядину, «твердую, как бревно», воспринимает как обвинение и считает нужным тут же оправдаться: «Извините, я, право, не виноват. На рынке у меня говядина всегда хорошая». Запуганный Хлестаков, опасаясь тюрьмы, бодрится: «Да какое вы имеете право? Да как вы смеете? Я служу в Петербурге». Городничий перетолковывает эти слова по-своему: «Все узнал, все рассказали проклятые купцы».

В ситуации Городничий — Хлестаков «истолкование» информации предельно искажено, но, вместе с тем, при всем своем комедийном алогизме, это мотивированное искажение: ведь каждый слышит именно то, что вызывает в нем наибольшие опасения.

«Какого туману напустил! разбери, кто хочет!» — Городничий произносит это в гостинице не только со страхом, но и с *восторгом*. Да, дело не только в страхе, но и в готовности хозяина города, а затем и всего чиновничества прийти в восторг. Трудно не затуманиться, не прийти в восхищение голове самой крепкой от этих хлестаковских восклицаний, взвизгов, жалоб и признаний, где все перемешивается: хозяин гостиницы и министр; деревня и Петербург; отец, старый хрен, глупый, как бревно, и говядина, как бревно, твердая, чай, пахнувший рыбой, и душа, жаждущая просвещения. Трудно не прийти от этого в восторг, если ты в плену своей «установки», если ты поверил в ревизора, если он тебя не только устрашает, но и пленяет в то время, как ты считаешь «пленить» его.

В дальнейшем развитии событий «Ревизора» этот принцип превратного восприятия информации становится доминирующим, порождая высочайший комедийный эффект в сцене лганья. Городничий, городничиха, Марья Антоновна, гости слышат из уст Хлестакова то именно, что они хотят, способны и рады услышать.

Начав с Бобчинского и Добчинского, Хлестаков стремительно покоряет весь уездный городок — в том числе и лиц, страхом вовсе не одержимых. Причин здесь несколько: глупость одних, легкоеверие других, недомыслие третьих. И еще причина — в страстях и вожделениях, толкающих действующих лиц на путь самообмана и самоослепления. Хлестаков чем-то всех пленяет, завораживает, прельщает — и не тогда лишь, когда упоительно лжет, но и когда просто заглядывает в чужие тарелки. Срабатывает готовность, страстная потребность восхититься чем-нибудь из ряда вон выходящим, когда у уездных обывателей возникает малейший повод для этого.

В чем же тайна хлестаковского обаяния? Чем он обворожил и прельстил целый город?

Отмечая определенную связь между «Владимиром третьей степени» и «Ревизором», обычно подчеркивают, что, работая над второй комедией, Гоголь стремился избежать трений с цензурой. Тут, мол, вместо интриг и темных дел крупной столичной бюрократии должны были раскрыться будни отдаленного провинциального городка с такими бытовыми явлениями, как взяточничество и самоуправство уездных властей. Отмечают, что в новой пьесе «вместо столицы

изображался затерянный в глуши уездный городишко»⁵⁷. Да, от прямого, лобового обличения столичной бюрократии и ее темных дел Гоголь в «Ревизоре» отказался — но в пользу замысла более глубокого. И столицу в «Ревизоре» Гоголь все же изобразил, но особенным образом, гротескно совместив ее с уездным городом.

Когда писали о теме Петербурга в «Ревизоре», то нередко при этом подсчитывали, как часто здесь упоминается столица, доказывая тем самым, что она составляет второй адрес гоголевской сатиры. Справедливо иронизируя над этими подсчетами, Манн вовсе отрицает наличие в «Ревизоре» второго адреса. Гоголю, мол, не были нужны ни реальный уездный город, ни реальный Петербург. Ему нужна была «модель» некоего «замкнутого» в себе «соборного» города. Рисуя символический «соборный город», Гоголь разом подвергает критике всю самодержавно-крепостническую Россию. Такова мысль Манна.

О гоголевском Комедийном Городе как о «замкнутом» в себе и себе «довлеющем», уподобляя его аристофановскому городу, который, так сказать, тоже сам себя высмеивает, уже писал Вячеслав Иванов. Он находил, что Гоголь следует Аристофану и отказывается от развития личной или домашней интриги⁵⁸. Манн тоже видит в «Ревизоре» аристофановское начало, во имя которого Гоголь будто бы начисто отказался от личной или домашней интриги, господствовавшей и в мольеровской и в современной ему комедии.

Между тем Гоголь нашел в «Ревизоре» новый, свой тип комедийного сюжета. Нисколько гоголевский город не «замкнут». Да и о какой «замкнутости» могла идти речь в централизованной Российской империи? Коллизия «Ревизора» основана на гротесковых, но вскрывающих реальную суть вещей взаимоотношениях двух городов — повелевающего столичного и всецело ему подчиненного захолустного. Через столкновение городов и столкновение характеров, чего не было и не могло быть у Аристофана, Гоголь раскрыл глубочайшего значения общественную коллизию.

Гоголя называют родоначальником «натуральной школы», а не русского символизма. Но и символисты видели в нем своего предтечу. Человек в его произведениях неотделим от определенной сферы быта и общественного бытия. Афанасия Ивановича и Пульхерию Ивановну нельзя себе представить за пределами частогокола, окружающего их небольшой дворик. Иван Иванович и Иван Никифорович накрепко связаны с Миргородом и его лужей. Герои «Петербургских повестей» немыслимы на московских улицах и в московских домах. Казалось бы, так же обстоит дело и в «Ревизоре».

В прибывшего «из пространства» Хлестакова город вдохнул «свою мысль и волю»⁵⁹, — писал Вяч. Иванов. Но ведь Хлестаков прибывает не «из пространств», а из реального Петербурга. Разумеется, не только уездный городишко в него, но, прежде всего, он вдохнул в этот городишко «свою мысль

⁵⁷ Манн Ю. Примечания. — В кн.: Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т., М., 1967, т. 4, с. 461.

⁵⁸ Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана. — В сб.: Театральный Октябрь, I, Л.-М., 1926, с. 89 – 90.

⁵⁹ Иванов Вяч. Указ. соч., с. 97 – 98.

и волю». Это обстоятельство — одно из важнейших в сюжете «Ревизора» и в его художественной концепции.

В «Ревизоре» Петербург — отнюдь не побочная тема. Образ столицы, воплощенный в Хлестакове и хлестаковщине, неотделим от других гоголевских постижений этого ряда — от поручика Пирогова, майора Ковалева, Акакия Акакиевича, титулярного советника Поприщина, кстати сказать, подобно героям «Ревизора», тоже переживающего «день величайшего торжества». Но Хлестаков — новое постижение Гоголем Петербурга, новая его трактовка.

Как известно, в литературе 30-х и 40-х годов было принято сопоставлять столицу империи с Москвой. Петербург в отличие от Москвы трактовали как город целеустремленно-деятельный, расчетливо-деловой, строжайше подтянутый, трезво-рассудительный и холодно-сдержанный. Сам Гоголь в «Петербургских записках 1836 года» тоже был близок именно к такого рода представлениям о Петербурге. Однако в повестях своих он рисовал Петербург иной, скрытый за блестящим административно-бюрократическим столичным фасадом.

В «Ревизоре», в Хлестакове, Гоголь дает новое — неожиданное, парадоксальное и вместе с тем гениально глубокое — осмысление того, как и чем оборачивается суровая, целеустремленная, волевая петербургская деятельность, всецело, казалось бы, подчиняющая себе и полностью направляющая все и вся в жизни всей России.

Мы ничего, решительно ничего не поймем в Хлестакове, если будем, как это делает Ю. Манн, считать, что он только «номинально стоит во главе действия» и Гоголь в процессе творчества вытраивал из него даже малейшие намеки на самостоятельный почин и волю, стремясь сделать его фигуру предельно аморфной. Нет, Хлестаков — сгусток неумемной инициативы, странных хотений и капризных волеизъявлений. Уездный город шлет ему импульсы, благодаря которым он своей активностью, которая, по художественной логике «Ревизора», и есть одно из выражений деятельной энергии, идущей из столицы во все края империи, сотрясает уездный городишко. Разумеется, в Хлестакове воплощен только один аспект лихорадочной петербургской активности, одна петербургская «идея».

Недоразумение, определяющее завязку комедии и весь ее сюжет, основывается на том именно, что Хлестаков представляет собой отнюдь не весь Петербург. «Столичная штучка», волей судеб заброшенная в уездный город, несет в себе только одну из сущностей Петербурга, одну его ипостась — зато новую и для всей русской литературы (уже имевшей к тому времени и «Евгения Онегина», и «Медного всадника», и «Пиковую даму»), и для самого Гоголя, уже написавшего несколько «Петербургских повестей».

В «Ревизоре» Гоголь смело использовал традиционное, даже фарсовое положение, когда одного принимают за другого, когда за мнимым лицом персонажа в итоге обнаруживается иное лицо — подлинное. Но распространенная схема комедийной фабулы обретает у Гоголя невиданную социально-психологическую емкость. Сюжет строится на том именно, что в ситуацию вторгается мнимый ревизор, но не мнимый, а подлинный Петербург.

Вторгается этот подлинный Петербург не так, совсем не так, как могли предполагать Городничий и его подчиненные. Поэтому их ошибка объясняется не только страхом, но и особого рода заблуждением-недомыслием.

С каким Петербургом приходилось иметь дело Городничему за тридцать лет службы? У него, у Земляники, Ляпкина-Тяпкина и других чиновников, у неслужащих помещиков Бобчинского и Добчинского были свои устойчивые и незыблемые представления о наводящей страх и ужас столице. Они знали Петербург — устрашающий. А в обличье Хлестакова им явился Петербург совсем иной — безответственный. Одну им неизвестную, для них загадочную ипостась Петербурга, воплощенную в Хлестакове, они принимают за другую, давно и хорошо им известную.

В этих двух ипостасях — устрашающей и безответственной — столица существует в комедии с того момента, как Хлестакова опознают Бобчинский и Добчинский, и вплоть до самой развязки, до немой сцены. Комедийная коллизия «Ревизора» строится на выявлении односторонности представлений Городничего и присных о Петербурге, об устоях, о первоосновах, определяющих жизнь огромной империи, малой частицей которой является их городок.

В момент катастрофы второе лицо столицы, вторая ее ипостась лишь приоткрывается, но так до конца и не открывается столпам уездного города. Неистовство Городничего в его заключительном монологе — рождается не только тем, что он столь позорно обманут, но тем, что ему так и не дано понять, где же скрыта причина фантазмагии. Что же касается зрителя, то уже начиная с кульминационных сцен третьего действия он все больше обнаруживает, насколько обе эти ипостаси столицы и всей империи внутренне взаимосвязаны и друг от друга неотделимы.

4

В дом Городничего Хлестаков вступает почти в самом начале третьего действия и пребывает здесь со своими «задорами», капризами, вожделениями и притязаниями до конца четвертого.

При этом еще более, чем в первых действиях, обнаруживается, насколько Гоголь связывает «общечеловеческое» в хлестаковщине и Хлестакове с весьма определенными общественно-историческими условиями, благодаря чему образ этого главного героя «Ревизора» обретает не меньшую социально-типическую определенность и остроту, не меньшую обличающую силу, чем образ Городничего.

Гуковский точно и остроумно заметил, что страхом перед Петербургом начинается первое действие «Ревизора» и пространственным осиповским лакейским гимном столице начинается второе. А как в остальных? В третьем — сцена вранья, «кульминация комедии», почти целиком «занята темой Петербурга». Всплывает она неоднократно и в четвертом. Городничий с супругой мечтают о Петербурге в пятом действии. Словом, через всю комедию «как бы вторым планом, фоном или аккомпанементом» проходят тема и образ Петербурга

(с. 468).

Наблюдения Гуковского могут быть приумножены. Но они обретут подлинную ценность при условии, если в Хлестакове мы перестанем видеть лицо «страдательное», а увидим фигуру деятельную в подлинном смысле слова. Если окажемся способными признать, что он не столько попадает во власть уездного города, сколько подчиняет его себе, своей загадочной власти.

И тогда «гимном» Петербургу, язвительнейшим по своей сатирической глубине, окажется в «Ревизоре» сам Хлестаков со всеми потрохами.

Столица всегда живет в Хлестакове. Где бы он ни был и что бы ни делал, Хлестаков все время ведет себя как столичная штучка, как загадочное, фантасмагорическое воплощение Петербурга. Безжалостно его обезличив, столица вместе с тем возбудила в Хлестакове разнообразные желания и вожеления, приоткрыла перед ним заманчивые, но недостижимые перспективы. Отсюда его притязания, отсюда его мелкая, пошлая, жалкая амбициозность. Будучи никем и ничем, он хочет быть всем, он жаждет быть везде и заполучить все то, в чем ему отказывает суровый, жестокий, немилосердный Петербург.

Одна из главнейших черт Хлестакова — неумеренность в желаниях. Это — от невозможности удовлетворить самые скромные человеческие потребности. Неумеренность, в особенности направленная на достижение предметов незначительных, низменных, — один из источников комического⁶⁰. Хлестаков доводит до всеобщего сведения, как неумеренно он пристрастен к еде, женщинам, картам. Но есть у Хлестакова неумеренность и другого порядка. Он без устали кричит о своем «я». Тут его неумеренность безгранична. Она проявляется уже в гостинице. Апогея достигает в сцене лганья, продолжая проявлять себя и в последующих сценах.

Вслушаемся в его заявления на эту тему, обращенные к Аммосу Федоровичу, Ивану Кузьмичу, Луке Лукичу, к самому себе в четвертом действии: «Я люблю радушие...»; «А мне нравится Владимир»; «Я очень люблю приятное общество»; «А я, признаюсь, смерть не люблю отказывать себе в дороге, да и к чему?»; «Я, признаюсь, это моя слабость: люблю хорошую кухню»; «Я, знаете, этак люблю в скучное время прочесть что-нибудь забавное...»

Нет, Хлестаков отнюдь не всеяден: одно «любит», другое «не любит», одно ему «нравится», другое «не нравится». Одно он предпочитает и приемлет, другое категорически отвергает. Обратим внимание: уж не в пьяных, а во вполне трезвых речах Хлестакова все время фигурирует то, чего у него нет и быть не может, ибо не держал он в руках никогда сигарок «по двадцати пяти рублей сотенка» и не бывало у него ни «брюнеток», ни «блондинок», несмотря на все его влечение к женскому полу.

В свое время П. Вяземский сказал про Хлестакова: «... Он не взяточник, а заемщик»⁶¹. Вяземский при этом имел в виду поведение Хлестакова в так называемых сценах «взяток» из четвертого действия и был, разумеется, прав.

⁶⁰ См. об этом статью В. Проппа «Проблема смеха и комизма». — Уч. зап. Ленингр. гос. ун-та, 1971, № 355, с. 162.

⁶¹ «Современник», 1836, т. 2, с. 301.

Конечно же, тот остается заемщиком, а не взяточником, не только беря навязываемые ему деньги, но и бесцеремонно требуя их у Шпекина, Хлопова, Земляники. Но в словах Вяземского можно усмотреть смысл и более глубокий.

Хлестаков заемщик и в другом отношении. Обрезаемый, обрываемый, обезличиваемый Петербургом, он в уездном городе все время, разумеется неосознанно, компенсирует себя за приниженность и выхолощенность, на которую его обрекает столица.

Глубочайший комизм «Ревизора» — в изображении этих притязаний безличности на демонстрацию «лица». Своими заемными лицами, из которых как бы складывается некое «я», он и прельщает Антона Антоновича, Анну Андреевну, Марью Антоновну, Петров Ивановичей — всех тех, кто жаждет такого именно прельщения и готов ему поддаться.

Осип этому прельщению не поддается, хотя у него с бариним и у барина с ним много общего. Темы, возникающие в осиповском гимне Петербургу, в этом знаменитом лакейском монологе, потом разовьет и доведет до невысказанных высот Хлестаков. Осип первым славословит «тонкое», «политичное», «галантерейное» столичное обхождение. Первым же вводит в комедию тему высокого общества, в которое открывает человеку доступ столица. Как же: «Купцы тебе кричат: “Почтенный!”»; на перевозе в лодке с чиновником сядешь; компании захотел — ступай в лавочку; там тебе кавалер расскажет про лагери... Старуха офицерша забредет; горничная иной раз заглянет такая...»

Тут Осипом уже предвосхищено многое: и хлестаковские сравнения деревенской жизни с петербургской, и потрясающие сообщения про графов и князей, что толкутся и жужжат в его передней, и про министра, который иной раз... Да, да, тут явный параллелизм: у Осипа «иной раз» горничная, у Хлестакова «иной раз» сам министр, а «иной раз» хорошенькая актриса. Эти повторы не случайны. Есть, есть хлестаковщина и в Осипе.

По-хлестаковски восторгаясь Петербургом, Осип при этом весьма пронизательно и трезво характеризует своего барина: лоботряс, бездельник, картежник, мелкий кутила, то позволяющий себе ездить на извозчике, то живущий впроголодь. Но притом, и это знаменательно, Осип видит в барине заемщика, которому «нужно в каждом городе показать себя».

Когда Хлестаков является на сцене собственной персоной, становится ясно: не только в каждом городе — в каждый час, в каждую минуту ему нужно себя показать.

Заметив, что темы для разговоров дают Хлестакову «выведывающие», Гоголь вовсе не утверждал, будто не только вопросы, но и ответы вкладывают ему в уста. Да, у него выведывают, но ведает он, а не они. Импровизации Хлестакова на заданные темы — плод его собственной, петербургской, безответственной и амбиционной фантазии. Где же косноязычным, низколобым, свинорылым обитателям города самим подняться в хлестаковские «эмпиреи»? Нет, он их туда тянет за собой, вознося все выше, выше и еще выше.

Нередко, основываясь на том, что Городничий первый дает Хлестакову взятку, а затем везет осматривать богоугодные заведения, затем привозит к себе

домой, да еще и спаивает, делают вывод об Иване Александровиче как лице «влекомом», а об Антоне Антоновиче — как лице «влекущем» и ведущем действии⁶². Но ведь это не так. Они оба влекомы. Городничий — загадочным незнакомцем. Хлестаков — Городничим, удовлетворяющим, прежде всего, его примитивные вожделения, а затем и дающим ему возможность «выказать» себя личностью значительной, а не фитюлькой.

Увлечши в сцене вранья всех за собой в столицу, Хлестаков швыряет их тут из департамента прямо в среду актрис и литераторов. Не давая им опомниться, он ведет своих слушателей в редакции знаменитых журналов, а затем в общество министров и посланников. Он сует им в глаза арбуз в семьсот рублей и заставляет понюхать суп из Парижа. Он дает им почувствовать тонкости высокой политики, приобщает к душевным мукам сильных мира сего, несущих бремя управления государственными делами.

После хлестаковского лганья наступает первая немая сцена, предваряющая знаменитую вторую. Первая исполнена экстаза. Тут немеют не столько от ужаса, сколько от восторга. Сам впадая в экстатическое состояние, Хлестаков приобщает к нему всех собравшихся в доме. Происходит своего рода взаимоупоение и взаимовозбуждение. Чаще всего в реакции слушателей хлестаковского лганья видят только страх, да страх — перед ним, перед Петербургом. Так построил эту сцену Товстоногов, и оттого, думается, она не могла стать и не стала подлинной кульминацией его спектакля. Конечно же, у Гоголя тут доминирует не страх, а разыгравшиеся воспаленные мечты и страсти Хлестакова. Упиваясь сам, он приводит всех в состояние небывалого, безграничного упоения. Что же касается Городничего, который и в предшествующих сценах был не столь уж напуган, то теперь он испытывает и трепет от всего услышанного, и потрясение от выпавшего на его долю необыкновенного везения.

Онемевшие слушатели Хлестакова, придя в себя, приступают к ответным действиям. Мать и дочь тут же начинают его делить (на одну он «все смотрел», на другую — только «поглядывал»). Так предваряются сцены ухаживания, когда Иван Александрович будет разрываться на части, бросаясь от одной претендентки к другой...

А как реагируют пришедшие в себя мужчины?

Иногда жалеешь, что первые семь явлений четвертого действия по традиции именуется «сценами взяток». Далеко не все в них сводится к взяткам. Тут дело не только в деньгах, а и в том, что дороже денег. Земляника ведь готов был уйти, так и не сделав денежного подношения. У Добчинского с Бобчинским о подношении и мысли не было. Как и Земляника, они пришли с иной целью.

Хлестаков ведь раскрыл перед ними душу. Они жаждут раскрыться ответно. Некоторых это желание прямо-таки распирает. Если робеющий Аммос Федорович всячески демонстрирует свое усердие и рвение, то выросший, за ночь Земляника без всякой робости злорадно доносит на своих сослуживцев и

⁶² Войтоловская Э. Л. Комментарий. Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор». Л., 1971, с. 188.

сплетничает про Добчинского. Тот в свою очередь выдает «тонкое свойство» своего сына, который рожден «до брака», но «совершенно как бы и в браке».

Бобчинский, вслед за Добчинским, тоже обращается с просьбой. Она заслуживает особого разговора. Не играя роли в сюжете пьесы, она чрезвычайно важна для понимания ее идеи. Эпизод с Бобчинским, быть может, вообще центральный во всей первой половине четвертого действия и один из ключевых во всей концепции пьесы, хотя ни о каких деньгах тут вообще речи нет. Прислушаемся же к Бобчинскому. Ему нужно, чтобы Хлестаков доложил в Петербурге о его наличии на этом свете. Ничего Бобчинскому не надо ни от сиятельств, ни от превосходительств, ни от самого его величества — пусть только узнают, что он «живет в таком-то городе».

Конечно же, лишь под воздействием Хлестакова и его упоительных рассказов могла у Бобчинского оформиться столь заносчивая мысль. Лишь после всего узнанного про столичную жизнь Бобчинский столь дерзко возжелал приобщить и себя ко всей этой немислимой сказочности. Поддаваясь чарам Хлестакова, персонажи пьесы, если можно так сказать, «охлестаковываются». Делают они это каждый на свой манер: в соответствии с своей главной «заботой».

На свой манер «охлестаковывается» Бобчинский. Теперь он уже стремится утвердить себя не в масштабе уездного города, как это было в перипетии, когда они с Добчинским творили свою сплетню, а в масштабах столицы. Распускатель слухов Бобчинский жаждет только одного: чтобы и про него распустили слух, но на этот раз — в самом Петербурге. И пусть этот слух распустит Хлестаков, покоровивший Бобчинского тем, что, подобно ему самому, живет «страстью рассказать» и является сплетником прежде всего.

Если вдуматься, Хлестаков выступает как вдохновенный сплетник не только в сцене лганья, но и ранее в гостинице и затем — когда берет «взятки», сочиняет письмо, ухаживает за женщинами. Бобчинский учуял в Хлестакове родную душу.

Эпизод с Бобчинским — ключевой еще и в другом отношении. Ведь очень скоро, в начале пятого действия, Городничий и Анна Андреевна будут представлять себе, как они прорвутся в Петербург и как там будут блаженствовать. И вот оказывается, что Бобчинский их опережает. Он на свой манер пытается туда проникнуть раньше них. Поразительна в «Ревизоре» эта внутренняя соотнесенность ситуаций, непосредственно, очевидным образом друг с другом не связанных. В этом взаимопритяжении сцен, в их внутреннем подобии выражается схожесть, родственность страстей, владеющих персонажами.

Сложные идейно-смысловые слои сцен с купечеством и гражданством, а затем и сцен ухаживания тоже обнаруживаются лишь в своей соотнесенности с другими эпизодами, то есть в контексте всей комедии.

В сценах приема жалоб Гоголь с язвительностью обличает как беззакония, творимые Городничим, так и бесправие жителей, вверенных его радению и заботам. Но и тут в центре Хлестаков в роли всесильного вельможи. Как и другие роли, он и эту играет в полном соответствии со своими

представлениями. Однако если его полное несообразностей, эксцентричное исполнение разных ролей — владельца первого дома в Петербурге или управляющего департаментом — вызывает наш смех, то воспроизводимые при этом ритуалы великосветской жизни или бюрократического делопроизводства вызывают уже не смех, а презрение.

Вот эти переходы от смеха к презрению и от презрения к смеху составляют одну из особенностей гоголевской поэтики комического, связанную с тем, что его отрицание направлено по нескольким адресам одновременно.

Усердно имитируя общепринятые каноны и ритуалы, Хлестаков все время «срывается», и это является источником особого, так сказать, дополнительного комического эффекта. Основной же эффект достигается тем, что Гоголь издевается над самими ролями, над канонами и ритуалами, которым Хлестаков пытается следовать.

Как ведет себя Хлестаков, принимая жалобы на грабеж, притеснения, самоуправство и беззаконие, чинимые Городничим? Согласно ритуалу, существующему в самодержавно-полицейском «благоустроенном государстве», высокопоставленное лицо должно проявить внимание к нуждам гражданства — и Хлестаков проявляет. Однако у государственного мужа, конечно, нет реального интереса к этим нуждам; не имеет он, разумеется, ни времени, ни сил внимать жалобщикам, поскольку он всегда обременен занятиями более высокими. Все это усердно демонстрирует Хлестаков: и показной интерес, и усталость, и раздражение, и озабоченность другими, более важными и неотложными делами.

Кто и что является объектом комического отрицания в сценах ухаживания? Как они связаны с предшествующими? Развивают ли главную тему комедии? Может быть, явно водевильные, смешные и развлекательные, они сами по себе не столь уж важны и имеют значение лишь постольку, поскольку ведут Городничего к его величайшему торжеству и неслыханному посрамлению? Напомним, однако, что фарсовый эпизод двойного ухаживания в знаменитой постановке Вс. Мейерхольда стал едва ли не наиболее сатирически беспощадным во всем спектакле. И это было неспроста.

В сценах ухаживания тоже, разумеется, происходит «овладевание» желанными предметами. Их «схватывают» и Хлестаков, и Марья Антоновна, и Анна Андреевна, и Антон Антонович. При виде женщины Хлестаков способен остаться равнодушным еще менее, чем при виде колоды карт или вкусной пищи. И на этот раз, дабы вкусить, он весь уходит в роль страстного и неотразимого мужчины. Покаяняя каждую из рвущихся к нему женщин и сам покаяясь поочередно то одной, то другой, действуя в порыве свойственного ему безответственного вдохновения, Хлестаков снова, казалось бы, заносится невесть куда.

Как уже давно отмечено, патетические любовные выкрики Хлестакова — «с пламенем в груди прошу руки вашей», «мы удалимся под сень струй» и т. п. — штампы сентименталистской литературы. Но дурную литературщину Гоголь смехом своим сражает попутно, мимоходом, между прочим. Главная его цель — иная.

Вместе с Марьей Антоновной, Анной Андреевной, а затем и Городничим Хлестаков на скорую руку имитирует и воспроизводит общераспространенный ритуал ухаживания и сватовства. Марья Антоновна входит в положенную этим обрядом роль наивной недотроги, хотя через Осипа направляла Хлестакову свои поцелуи, да и оказалась наедине с Иваном Александровичем не случайно. Анна Андреевна, мгновенно подавляя эротические вожделения, входит в роль «солидной в поступках», добродетельной матроны. Исполняет она свою роль с вульгарностью, которая кажется ей высшим выражением светскости. Рисует она не меньше, чем Хлестаков в своих ролях. Между ними происходит своего рода состязание в том, кто больше понаторел, кто больше преуспеет в изображении наигранных чувств.

Яростные хлестаковские признания в любви, когда никакой любви нет и отсутствует даже представление о том, что же это такое, — тоже своего рода всеобщая норма. Не в Хлестакова только метит своим смехом Гоголь. Его смех язвит тут те множества, которых Иван Александрович усердно имитирует, — ведь и в их выхолощенных словах должны выразить себя переживания, реально отсутствующие.

Как видим, благодаря Хлестакову и его неумной активности, масштабы гоголевской критики все более разрастаются. Гоголь отвергает не только беззакония, но и узаконенное, общепринятое — первоосновы, привычные формы человеческого поведения и обхождения, столь полно воплощенные прежде всего в Хлестакове. Противозаконная деятельность Городничего и не вступающие в противоречие с законами поступки Хлестакова, Бобчинского и Добчинского, Анны Андреевны и Марьи Антоновны нерасторжимо сплетаются Гоголем в едином комедийном сюжете, построенном на безжалостном осуждении и отрицании самодержавно-крепостнической России и разнообразнейших человеческих типов, воплощающих ее идею.

Поэтому по меньшей мере странное впечатление производят попытки иных критиков выжать у нас слезу сострадания к Хлестакову как к нашему страдающему брату... Допустимо ли распространять гоголевское отношение к Акакию Акакиевичу Башмачкину на Хлестакова?

В «Ревизоре» гражданское состояние общества исследуется в разных взаимосвязанных аспектах. Настаивая на том, что именно в «общественной» комедии нуждается русская сцена, Гоголь необыкновенно расширил представление о содержании этого понятия. Впоследствии он говорил о пороках и страстях персонажей «Ревизора» как о вневременных и общечеловеческих. Такая авторская интерпретация сложным образом соотносится с реальными общественными, социальными, политическими противоречиями его эпохи. Динамика развивающихся тут тем и мотивов, движение сюжета, где и в завязке, и в кульминационных сценах, и в развязке лица, представляющие самодержавно-крепостническую государственность, начиная с фитюльки Хлестакова и кончая Городничим, плотно окружены и непрерывно взаимодействуют с лицами, которые эту государственность поддерживают, обслуживают и питают.

Комедией общественной «Ревизор» стал потому, что носители власти,

каждый по-своему нарушающие законы, тут движут сюжет совместно с Хлестаковым и другими лицами, которые ни законы, ни даже общепринятые общественные нормы, казалось бы, не преступают. С каждым новым поворотом сюжета становится все явственнее, насколько их, казалось бы, общечеловеческие страсти порождены строем жизни, защищать который призваны Сквозник-Дмухановский, Ляпкин-Тяпкин, Уховертов, Свистунов и Держиморда.

Показывая, как город во главе с Городничим «охлестаковывается», Гоголь выставляет на всеобщий позор и осмеяние одну из самых постыдных тайн русского самодержавно-крепостнического строя. Видимо, есть нечто хлестаковское во всем этом строе, основанном как будто на строжайшей регламентации и неукоснительном соблюдении повелений, исходящих от лица высочайшего, ни перед кем не ответственного, иначе говоря — безответственного.

Как ни ревизуйте, как ни застращивайте, как ни старайтесь наводить порядок, а безответственность, вами же порождаемая, вам же органически присущая, возьмет свое и в победителях все равно окажется Хлестаков, — к этой мысли ведет логика всего сюжета гоголевской комедии и развитие ее усложняющейся коллизии. Так одно из главных противоречий эпохи, художественно постигнутое Гоголем, из тайного и утаиваемого становится явным и очевидным.

Для современников постижение нравственной, социальной и политической сути хлестаковщины было делом не столь простым. Дабы постигнуть Хлестакова во всей его глубине и понять все взаимосвязанные друг с другом аспекты хлестаковщины, требовалось время.

Белинскому первоначально казалось, что в Сквозник-Дмухановском содержится гораздо более резкое и беспощадное обличение самодержавия и крепостничества, чем в Хлестакове, который, на первый взгляд, является носителем общечеловеческих пороков и недостатков. Но если не ограничиваться только статьей «Горе от ума», если вдуматься в многочисленные упоминания имени Хлестакова и понятия «хлестаковщина», разбросанные в разных других статьях Белинского и особенно во многих его письмах (прежде всего к М. Бакунину), можно понять, как, все глубже постигая противоречия своей эпохи, Белинский подходил к новому пониманию Хлестакова. Городничего Белинский в письмах не упоминает, зато каждый раз, когда он говорит о пошлости и погруженности в низменное, «призрачное» существование, о претенциозности и фразерстве, он вспоминает Хлестакова. Белинский включил понятие хлестаковщины в цепь тех своих «философских антиномий», что помогали ему строгим судом судить себя и своих друзей. Все более настойчиво Белинский трактовал хлестаковщину как явление несовместимое с чувством нравственной ответственности и гражданского долга⁶³.

В своем друге Бакунине Белинский обнаруживал хлестаковскую

⁶³ См.: Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1971, с. 96.

безответственность и говорил об этом открыто, без обиняков. У нас, однако, имеются основания думать, что и Белинского, и его современников сопоставление Хлестакова с реальностями русской жизни вело и к более смелым ассоциациям и аналогиям, к более глубоким выводам, поскольку все более остро начинали воспринимать и психологическую, и нравственную, и социальную, и политическую суть хлестаковщины.

Интересны в этом отношении свидетельства Н. Сазонова. В изданном в 1854 году в Париже памфлете «Правда об императоре Николае» он утверждает, что в Петербурге «издавна повторяли»: герой «Ревизора» — «сам Николай, превращенный в мелкого чиновника». Хорошо зная факты, Н. Сазонов показывает, каким Хлестаковым был Николай с его невежеством и тщеславием, с его пристрастием к рисовке, с его тщетным подражанием великим людям, с его страстями и одержимостями, приводившими к мальчишескому безрассудству в государственных делах. Из всего этого Н. Сазонов делает, однако, неправомерный вывод, будто Хлестаков — сознательная «карикатура», будто «личность императора точно воспроизведена в типе Хлестакова»⁶⁴.

Конечно же, Сазонов ошибался: у Гоголя и в мыслях не было создавать карикатурное изображение Николая. С тем же основанием можно было в Сквозник-Дмухановском и в Держиморде тоже увидеть карикатуру на императора — ведь в памфлете Н. Сазонова содержится достаточно материала и для такого вывода. И если личность императора оказалась «воспроизведенной» в «Ревизоре» в разных ее аспектах, то это произошло непреднамеренно, по той простой причине, что в своей комедии гениальный художник обнажил и воплотил те противоречия времени, к которым Николай имел самое прямое отношение.

5

Говоря в статье «Горе от ума» об Антоне Антоновиче как главном герое комедии и Иване Александровиче как ее втором лице, Белинский аргументировал это еще и тем, что без первого не обходится ни одно из пяти действий пьесы. Хлестаков же, появившись на сцене только во втором действии, исчезает с нее в конце четвертого, «и никому нет нужды знать, куда он поехал и что с ним стало»⁶⁵.

Всегда ли, однако, место и значение, занимаемое героем в драматической коллизии, определяется его непосредственным присутствием на сцене и прямым участием в происходящих событиях? Опыт мировой драматургии разных эпох — шекспировского «Юлия Цезаря», мольеровского «Тартюфа», горьковского «На дне» — свидетельствует с достаточной определенностью, что не всегда. Никого не занимает, куда скрылся Хлестаков, однако и в пятом действии всем есть дело до него. Уже находясь за пределами сценического пространства, он, подобно горьковскому Луке, становится предметом страстного интереса и дискуссии.

⁶⁴ Сазонов Н. Правда об императоре Николае. — Литературное наследство. М., 1941, т. 41 – 42, с. 244.

⁶⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 3, с. 465.

Сначала сватовством, а потом письмом своим Хлестаков до предела обостряет коллизию и определяет наступающую катастрофу. Именно в пятом действии Хлестаков, сгинувший невесть куда, предстает наконец, по мере оглашения письма Тряпичкину, «самим собой» перед персонажами комедии.

Вместе с тем отсутствующий Хлестаков предстает теперь в новом амплуа не только перед действующими лицами, но и перед зрителем: он судит и рядит, он размышляет и подвергает уездное общество критической переоценке. Ранее он говорил: «судья хороший человек!»; почтмейстер — «тоже очень хороший человек. По крайней мере услужлив»; «дочка Городничего очень не дурна, да и матушка такая, что еще можно бы...». Теперь в письме Тряпичкину он выносит тем же людям другие приговоры — нелепые и уничижительные одновременно, звучащие тем более беспощадно, что застают персонажей в апогее «охлестаковывания».

Тартюфу удастся лицемерием, хитростью и коварством «отартюфить» доверчивого Оргона и его одержимую мамашу, г-жу Пернель. Остальные же персонажи невосприимчивы к «тартюфству» и с самого начала ведут с ним упорную, в итоге победоносную войну. В «Ревизоре» никто с Хлестаковым воевать и не думает. Но дело не только в этом. Даже ослепленный Оргон, поддаваясь Тартюфу, не уподобляется ему внутренне. У Гоголя все по-иному. Хлестаков никого обманывать не намерен, и всех он притягивает не только тем, что они ему приписывают, но прежде всего тем, что ему реально присуще и отвечает их тайным вожделениям. Она-то, внутренняя близость к Ивану Александровичу, побуждает их идти ему навстречу.

Поэтому в «Ревизоре» и прозрение происходит не так, как в «Тартюфе». Оргон, прозревая, узнает о своем кумире всю правду. Тут имеет место полное прозрение. В «Ревизоре» такого прозрения нет. Письмо Хлестакова раскрывает присутствующим только часть правды о нем, а всей правды им узнать так и не дано. Тут одна из причин иступления Городничего.

Выдающийся наш актер Игорь Ильинский ряд лет исполнял на сцене Малого театра роль Хлестакова, а затем роль Сквозник-Дмухановского. Трактовка Ильинским обеих этих ролей весьма поучительна: она помогает понять соотношение фигур Хлестакова и Городничего в образной системе как всей пьесы, так и в ее финале.

Критика отмечала, что, играя Городничего, Ильинский не позабыл своего многолетнего опыта исполнения роли Хлестакова. Пусть это на первый взгляд звучит парадоксально, актер, вопреки традиции, именно от него вел «генеалогию» Городничего, а не от Держиморды, находя сходство в жизненных установках, в «философии» двух главных персонажей комедии.

У Ильинского Городничий был не только искуснейшим лицемером, но и лицедеем. И в этом, конечно, тоже обнаруживалась его близость к Хлестакову. Разумеется, как лицедей Городничий далеко уступает Хлестакову, так сказать, по разнообразию репертуара. Ведь Антону Антоновичу приходится играть одни и те же роли, в то время как репертуар Хлестакова неисчерпаем, ибо неисчерпаема его способность приспособляться к разным ситуациям и находить себя в них. Вместе с тем в развязке Городничий переживает

катастрофу трагически, чего никогда не может произойти с Хлестаковым.

Вести «генеалогию» Городничего только от Хлестакова и совсем забыть про Держиморду тоже значило бы упростить и замысел Гоголя, и реальный сюжет «Ревизора». В Антоне Антоновиче гротесково совмещаются Держиморда с Хлестаковым. Очень важен поворотный момент в «охлестаковывании» Городничего — начало пятого действия, заполненное безудержными мечтами о генеральстве, о Петербурге, о корюшке и ряпушке и других сверхзаманчивостях. Именно в этих сценах, завершающих кульминацию и вместе с тем готовящих катастрофу, хлестаковское начало как будто даже берет в нем верх. Дело доходит до того, что он не просто цитирует Хлестакова. Бахвалясь перед квартальным тем, что жених его дочери может сделать «все, все, все», Сквозник-Дмухановский повторяет не только слова, но даже интонации новообретенного жениха. Перед, супругой, купцами, подчиненными, а затем перед гостями он и предстает то как держимордствующий Хлестаков, то как хлестаковствующий Держиморда.

Но наступает катастрофа, и все рушится...

Катастрофу и финал Гоголь строит с неслыханной комедийной злостью. Аристотель говорит о развязках трагедий: простых, дающих переход от счастья к несчастью, и сложных, где на одних персонажей обрушивается несчастье, в то время как другие движутся от несчастья к счастью. Видимо, и комедия — пусть не всегда — тоже может себе позволить сложную двойную развязку. В «Ревизоре» эта двойственность проявляет себя вплоть до самого финала, определяя и его смысл, и смысл всей комедии.

Городничий повержен, разбит, уничтожен. Но его отчаяние то и дело перекрывается радостным восклицанием кого-либо из гостей, совместно образующих своего рода злорадно ликующий хор. Есть в этом хоре и главный солист. Это — Шпекин, еще никогда при чтении чужих писем не испытывавший столь сладостных переживаний.

Явление вестника Шпекина в доме Городничего — перипетия, координирующаяся с перипетийным появлением Добчинского и Бобчинского в завязке. Тут опять же имеет место поэтическая симметрия, о которой уже говорилось в главе «Одержимость». Обратим внимание на любопытные совпадения в этих перипетиях. Добчинский тогда кричал: «Непредвиденное дело...» Шпекин вторит теперь ему: «Удивительное дело...» — и наслаждается не менее, чем наслаждался Добчинский. «Повтор» тут у Гоголя опять-таки очень значимый, содержательно-ритмический. Так воедино «скрепляются» узловые моменты завязки и развязки.

В первом действии трепещущие и напуганные Бобчинский с Добчинским наполняли дом Городничего атмосферой тревоги, страха и торжества, теперь растерянно-ликующий Шпекин наполняет этот дом атмосферой возбуждения и конфуза, катастрофы и опять же торжества. Каждый из присутствующих переживает кратковременный конфуз, когда читаются строки, посвященные именно ему, но разве это идет в сравнение со злым наслаждением, которое теперь дано испытать дамам и господам, недавно завидовавшим счастьем Городничего и его семьи.

Так — до определенного момента — атмосфера пятого действия создается сплетением, контрапунктом двух всеохватывающих состояний: катастрофы, в которую ввергнута семья Антона Антоновича, и то радостного, то злобного торжества, охватывающего гостей.

Монолог Городничего перекрывает все воплем отчаяния. Его исступление очень сложного свойства и являет собой своего рода контрапункт тем, мотивов, переживаний. Городничий совершает оба перехода, предначертанные поэтикой Аристотеля как комическому, так и трагическому герою: «от несчастья к счастью» и «от счастья к несчастью». Такой двойной переход — явление в драматической литературе не столь частое.

В развязке комедии Городничий становится лицом трагическим. В чем, однако, его трагедия? В том ли только, что он был обманут?

Да, так опозориться, так высоко вознестись и так низко пасть на глазах всего общества — тут есть от чего прийти в отчаяние. Однако его исступление вызвано желанием во что бы то ни стало объяснить и Хлестакова и себя и доискаться до причин своей злополучной ошибки. Из этого ничего не выходит и выйти не может, ибо понять подлинные истоки роковой ошибки Городничий мог бы, лишь увидев хлестаковщину в себе самом, поняв себя как хлестаковского двойника.

Все его объяснения не попадают в цель, они идут по касательной. И он это чувствует. Ведь сам он вовсе не «старый дурак», хотя и одурачен. А Хлестаков? «Сосулька»? Конечно! «Тряпка»? Тоже. «Вертопрах»? Несомненно. Но разве этим он исчерпывается? Было же в Хлестакове еще нечто — обворожительное, притягательное, магическое. Словами «сосулька», «тряпка» и «вертопрах» этого не определишь и не покроешь. Только в последней редакции Гоголь обогатил монолог Городничего знаменитым обращением: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!..» Эта реплика, как и многое другое в «Ревизоре», опять же имеет несколько функций и несколько значений. Если ее воспринимать лишь в контексте самого монолога, она, казалось бы, является реакцией на смех собравшихся в доме. Смех этот, однако, никакой ремаркой авторской не зафиксирован. Обращена ли в таком случае реплика только к зрительному залу, а не к действующим лицам, как иногда утверждается в литературе? Нет, Городничий ее адресует и самому себе, и своему окружению. «Ну что было в этом вертопрахе похожего на ревизора? Ничего не было». Чем же он привлек, пленил, прельстил? Ответ, Городничему недоступный, дает Гоголь. Разумеется, это ответ художника, и надо его искать в самой пьесе, во всей ее сложной композиции.

Исступление Городничего и пререкания Петров Ивановичей обрываются появлением жандарма, сообщающего о приезде из Петербурга особоуполномоченного чиновника. По-разному трактовали этот финал. Он, говорили многие, идет не от Гоголя — гениального художника, а от Гоголя — благонамеренного подданного той самой империи и того самого строя, несостоятельность которых столь зло изобличена в комедии. Пусть даже эта благонамеренность входила в замысел Гоголя, нас ведь интересуют прежде всего не только замыслы художника, а тем более — его позднейшие

высказывания, а отделившееся от него и существующее уже независимо творение.

Подозревая гоголевский финал в благонамеренности, режиссер И. Терентьев в середине 20-х годов остроумно его переиначил. В постановке Терентьева после сообщения жандарма на сцену вновь выходил Хлестаков. Так доказывалось, что новые страхи Городничего напрасны. С тех пор финал «Ревизора» переосмыслили, «заостряли» другие режиссеры.

У Плучека жандарм на сцене вовсе не появлялся. В тревожной многоголосице, вызванной чтением письма Хлестакова, слышны и слова жандарма. Его грозное сообщение могло быть воспринято как рожденное смятенным сознанием Городничего.

У Товстоногова, напротив, кроме жандарма на сцену выходит еще некто в черном. Приблизившись к жандарму, сия как бы оживающая кукла нашептывает ему на ухо приказания, которые тот и произносит вслух. Нет, скорее всего, это не вновь прибывший из Петербурга чиновник, а еще одна демонстрация страха, владевшего Городничим и туманившего его сознание в продолжение всего спектакля.

Очень ли уж это необходимо: «переиначивать», «углублять», «заострять» и «дополнять» гоголевский финал? Может быть, в него следует прежде всего вдуматься? Этот финал — творение великого художника и нисколько по обличительной силе не уступает сценам, ему предшествующим. Надо только уловить его внутреннюю связь с коллизией пьесы и ролью Хлестакова в ней.

В перипетиях «Ревизора» сообщения Бобчинского и Добчинского, а затем Шпекина темой своей имели Хлестакова. Ошеломляющее сообщение жандарма, казалось бы, обрывает толки и пререкания о Хлестакове, ставит на нем крест. Но это только так кажется на поверхностный взгляд. Ведь все действующие лица столь страстно захвачены так до конца и не разгаданным мнимым ревизором, что подлинный ревизор, явившийся по именному повелению, должен быть воспринят ими на фоне Хлестакова.

В не меньшей мере это относится к зрителю — он ведь тоже не может забыть про Хлестакова. В гоголевском финале непосрамленный, неуязвимый, вечно живой Хлестаков и новое лицо из Петербурга — оба находятся за сценой, да, да, да, за сценой! — оба незримо и совместно движут действие и совместно приводят всех в онемение. В финале, как и на протяжении всей комедии, устрашение и безответственность не только сосуществуют, но переходят друг в друга, давая нам, читателям и зрителям, знать и о пугающем могуществе империи, и о ее внутренней несостоятельности.

Как и все ключевые сцены в «Ревизоре», финальная немая тоже имеет своеобразную и очень значимую аналогию. После хлестаковского лганья слушатели, как мы помним, не сразу обретали дар речи. Теперь они его лишаются вовсе. В тот раз онемение вызывалось многоречивыми и фантастическими излияниями мнимого ревизора. Теперь — по контрасту — лаконичной и сугубо казенной фразой жандарма. Тут, однако, не только контраст, но и внутренняя связь. Краснобайство, безудержное пустословие и топорная казенщина устремлены друг к другу в повторяющихся немых сценах:

последняя не существует и не может быть полностью понята вне связи с первой. Одно онемение вызвано безответственной болтовней, другое — устрашающим немногословием.

Действительно ли немая сцена выражает идею «закона», идею «правительства», как пытался доказать Гоголь, отстаивая свою комедию от нападков реакционной критики? Все присутствующие застывают, потрясенные и исчезнувшим Хлестаковым, и вновь явившимся значительным лицом. Нам дано увидеть онемевшую группу со стороны и воспринять ее в контексте всей комедии.

Построением сцены Гоголь вызывает у зрителя сомнение, а не уверенность в том, что Городничего с его держимордовским образом правления при хлестаковских воцелениях ждет какое-либо возмездие. Ведь, в соответствии с логикой всего действия, Гоголь в финале побуждает нас видеть за фигурами, застывшими на сцене, фигуру неуязвимого, вечно торжествующего Хлестакова, которому все нипочем...

Лямин, Куропеев, Чешков

Я привык подчиняться и выполнять указания. Я трудолюбивый, интеллигентный, любящий свою родину, необщественный человек.

А. Володин. «Назначение».

Персонажей «Назначения» и других пьес Володина роднит их стремление к монологам-излияниям. Его «Идеалистка» и «Графоман» — вообще пьесы-монологи. С. Владимиров проницательно уловил эту особенность володинской техники. В «Назначении», по его мысли, монологи вообще доминируют, определяя все построение действия. Главное здесь — «многоголосье самостоятельных драматических тем, которые могут высказываться независимо друг от друга»⁶⁶.

Действительно ли, однако, полностью самостоятельны и независимы тут драматические темы? Где истоки — нравственные, психологические — этих монологов-исповедей? Все эти люди, как увидим, разобщены, хотя, вероятно, получают свою зарплату из одного и того же окошечка. В «Назначении» монологи Нюты, Любы, Лямина, его родителей — это каждый раз просьба, мольба, даже вопль о внимании. Ситуация здесь парадоксальна: человек, погруженный в свои каждодневные интересы, вполне равнодушный к другому, вместе с тем испытывает потребность быть услышанным этим другим, не проявляя большой охоты или попросту не умея услышать и понять этого другого.

В «Назначении» персонажи как бы дожидаются момента, когда можно выступить с монологом-признанием, исповедью, излить душу. Люба, сотрудница отдела, где работал Лямин (теперь ставший начальником), вся

⁶⁶ Владимиров С. Драма, режиссер, спектакль. Л., 1976, с. 176.

сосредоточена на своих семейных неприятностях и об измене мужа говорит, нисколько не смущаясь деликатностью темы, не выбирая слушателей. Комизм этой ситуации усугубляется тем, что во все детали происходящего Любу посвящает сам муж, которому тоже больше не с кем поделиться случившимся в его жизни потрясением. К жалобам Любы все привыкли, никто по-настоящему ее не слышит до той минуты, когда она перестает иронизировать над собой и делает попытку, к счастью неудачную, покончить самоубийством.

А секретарша Нюта? Только-только Лямин успел сделать ей предложение, а она уже готова раскрыться перед его родителями и сообщить про своего прежнего мужа, работавшего на холодильнике (где все воровали — одни больше, другие меньше), про некоего беспомощного профессора, с которым они «дружили», но потом сошлись, хотя и не расписались, поскольку Нюта в восемнадцать лет родила дочь...

Своими рассказами Нюта особенно потрясает отца Лямина, да и мать не приходит от них в восторг. Но в подходящий момент они сами пускаются в воспоминания о том времени, когда еще не грызли друг друга безостановочно, когда в их доме бывали гости, а жена даже умела показывать фокусы.

Каждый из персонажей «Назначения» в определенный ходом действия момент получает возможность выговориться... Обилие монологов насторожило одного из критиков пьесы настолько, что он обнаружил в ней свободу героев от авторской воли, в результате чего она будто бы готова рассыпаться на множество сюжетов и характеров.

Почему же спектакль «Современника» (1963) поражал своей комедийной законченностью? Дело ведь было не только в О. Ефремове — Ляmine, Е. Евстигнееве — Куропееве и Муровееве, в Н. Дорошиной — Нюте, Г. Волчек и И. Кваше — родителях Лямина. Художественная цельность спектакля основывалась, разумеется, на пьесе, в которой все ее «составляющие» не рассыпались, а органично срастались в единый сюжет, движимый тонкой авторской волей — острой проблематикой, и по сей день актуальной.

Ведь монологи-то в «Назначении» (и здесь Володин усваивает опыт Чехова) выражают полифонию драм, переживаемых каждым персонажем, в чьей судьбе преломляется некая общая, если хотите, «глобальная» драма нашей жизни — и не только 60-х годов, когда пьеса появилась. И это — при всей видимой «камерности» пьесы, действие которой поочередно происходит то в учрежденческом помещении, то в одной из комнат квартиры Ляминих.

В «Назначении» очень хитрая завязка. Ничего страшного в этом нет. Ведь в ходе истории есть своя «хитрость», своя «ирония». Искусство драмы эти особенности жизни не просто воспроизводит по-своему, но и приумножает своими вымыслами, создавая комедийные, драматические, трагические повороты в событиях и отношениях, благодаря которым скрытая хитрость выходит на свет божий. Ведь в обыденном существовании замысловатый ход истории не сразу сказывается, оставаясь скрытым от глаз, затуманенным повседневными заботами.

Лямина рекомендует в начальники отдела уходящий на повышение Куропеев. Зачем это ему? Ведь Куропеев калач тертый — умелый, опытный,

волевой администратор. А Лямин — интеллигент, «легко воодушевляющийся, легко падающий духом». Что может их связывать? Оказывается, одаренный Лямин пишет статьи, публикуемые бездарным Куропеевым под своим именем. Только и всего. Ситуация вполне узнаваемая.

Куропеев по-своему все рассчитал умно. Он хочет эти свои отношения с Ляминим закрепить. Сажая его в оставляемое им начальническое кресло, он надеется окончательно «оформить» выгодную ему сделку. Он даже намекает Лямину про новую ставку («пока не скажу какую»), которую делает на него начальство, — намекает, умело недоговаривая. Лямину предстоит оставаться послушным исполнителем, талантом которого Куропеев будет пользоваться и впредь.

Но в итоге, после многих забавных и серьезных перипетий, замысел Куропеева терпит крах. И вовсе не потому, что Лямин обрел начальнические качества и сразу же почувствовал себя на коне. Нет, комизм ситуации в том, что Лямин то и дело настойчиво отказывается от настойчиво же предлагаемой ему Куропеевым власти, считая себя неспособным перейти из разряда исполнителей в разряд руководителей.

В первый же день после нового назначения Лямин остается батрачить на Куропеева. И затем неоднократно берется за это дело. Каждый раз, когда Лямин пытается отказаться, Куропеев находит все новые и новые аргументы, добиваясь своего. Главный из них — «интересы дела». Так ли уж важно, под чьим именем появится серьезная статья? Лямин тоже так думает. Главное — пусть появится. Куропеев изобретателен в своих доводах: «Нельзя быть таким эгоистом. Тебе знакомо слово — надо? Так вот, Леша, надо». Куропеев укоряет Лямина: «Милый мой, нельзя думать только о себе».

Когда Лямин убедился, как ему кажется, окончательно, что он не годится в начальники, Куропеев, которому предстоит выступить с докладом, вымогает у Лямина его соображения о предстоящем выступлении, обещая взамен освободить Лямина от должности. Куропеев и Лямин — фигуры сугубо контрастные. Лямин — «мякотелый интеллигент», эмоциональный, открытый, чуждый карьеризма. Куропеев — чиновник, обладающий умением «управлять» и придавать себе цену как способному начальнику. Он хорошо играет разные роли, но главное в себе умело скрывает от других, даже от Лямина, чьи мысли он грабит. Хорошо понимая психологию человека, с которым имеет дело, он донимает Лямина вопросом: «Неужели ты меня не любишь?», зная, что тот не способен впрямую ответить на такой вопрос. И все же дело наконец (далеко не сразу) доходит до того, что Лямин решается сказать: «Коля, это ты меня любишь, а не я тебя».

Так Володин готовит нас к неожиданному финалу: когда Лямин начинает передавать дела новому начальнику — Муровееву, — он узнает в нем не только ставленника Куропеева, но и его двойника, и отказывается отдавать ему отдел. Тем самым противоборство Лямин — Куропеев принимает наконец открытый характер.

В свое время критик В. Кардин высказал серьезные сомнения по поводу исхода этого противоборства: «При всех своих колебаниях и при всех своих

выходах из этих колебаний и даже при всей своей отваге, которую он проявляет в финале, сумеет ли он [Лямин — Б. К.] противостоять Куропееву?» — резонно спрашивал критик⁶⁷.

Дело ведь в том, что в володинской пьесе лукавая «завязка». Куропеев так и не осознает, кто является главным его противником. Да и сам этот противник тоже вовсе не понимает всего своего значения в коллизии.

Перед Ляминим стоит задача архисложная. Куропеев уходит, но курописина остается. Вся атмосфера в учреждении, доставшемся Лямину, проникнута ею. Более того: курописиной, как это ни парадоксально, заражен и сам Лямин. Правда, тут, как говорят медики, болезнь протекает в «скрытой форме». Сумеет ли Лямин не только «противостоять», о чем пишет Кардин, но и преодолеть курописину? В финале она предстает обнаженно — в лице Муровеева, но и на протяжении всего действия пьесы то и дело проявляет себя самым неожиданным образом.

Присмотримся, прежде всего, к самому Лямину. Он ведь нас то обнадеживает, то обескураживает. И дело не только в пресловутой его слабой воле, укрепить которую его коллега Саня готов, обучив своего друга приемам каратэ.

Лямин считает себя человеком в высокой степени порядочным. И никто из его окружения не позволяет себе усомниться в этом. Но коллизии, в которые он вовлекается, побуждают его самого осознать, насколько противоречива его жизненная позиция.

Лямин из тех интеллигентов, которые, встречаясь с настырностью и наглостью, особенно когда они упакованы в обтекаемо демагогическую форму, не способны произнести решительное «нет!». Да, это так. Но у Лямина эта черта характера связана со своего рода «комплексом вины», имеющим высокий и глубокий смысл.

Куропеев, искренне желая сделать Лямина умелым чиновником, наставляет его, основываясь на своем опыте: «Не все слушай, что тебе говорят. У каждого есть десятки обстоятельств жизни, перед каждым обстоятельством может стать в тупик гений. Поэтому слушай только то, что отвечает интересам дела». У Куропеева припасена маска радетеля интересов дела. «Правда, спорить с подчиненными тоже не надо, — объясняет он Лямину, — достаточно, если скажешь: “Виноват, я не совсем вас понял”». В мало-мальски обременительных ситуациях Куропеев непременно произнесет: «Виноват, я не совсем вас понял». Это у него «отработанные» слова, с помощью которых можно достойным образом отделаться от любых противоречий жизни.

Куропеевское «виноват» наполнено у Володина скрытым злым комизмом: мы понимаем, что при всех своих аккуратно повязанных галстуках и надвинутых на уши фетровых шляпах курописины — недочеловеки и чувство вины им попросту чуждо. В крайнем случае, когда их некомпетентность приобретает кричащие формы, они способны признать: «имели место просчеты и ошибки».

⁶⁷ Кардин В. После первого десятилетия. — Театр, 1966, № 4, с. 31.

Но вот это слово «виноват», к которому Куропеев прибегает демагогически, одно из ключевых в пьесе. Поняв, что ему со своими сослуживцами не справиться, не к месту решив стать Куропеевым, Лямин отказывает Любе в отпуске, чем вызывается наступающая в ходе действия катастрофа (разумеется, комедийная — ибо сообщение о смерти Любы оказывается ложным), Лямин произносит: «Я виноват». Отец Лямина, обращаясь к Нюте, опять не обходится без этого слова: «Перед вами он виноват еще больше, чем перед ней» (речь идет о женщине, с которой Лямин был ранее связан).

И когда Лямин винит себя за то, что отношения с сотрудниками у него не сложились, Нюта категорически это опровергает: «Ты ни в чем не виноват, ты лучше других». Драматургия дорожит именно такими персонажами, способными брать на себя вину за кризисную ситуацию. Ведь реальный человек в обыденной жизни очень склонен к самооправданию и самопрощению.

Чувство вины, присущее Лямину, неотделимо от способности сострадать чужому горю, сознавать свою ответственность не только за свое поведение. Оно порождает в человеке сознание ответственности и причастности к общему состоянию мира.

Сложную проблему вины и ответственности Володин ставит в комедийной форме, что несколько не снижает ее серьезности. Согласно христианскому мировоззрению, человек грешен изначально: проклятье первородного греха висит над ним и всем человечеством. Но можно возникающее у человека чувство вины понимать как постижение им своей причастности к происходящему вокруг него, своей потребности, своего долга не оставаться созерцателем жизни и отдавать свою энергию ее преобразованию.

Мы знаем в искусстве самые разные воплощения этой проблемы. Преследующая чеховского Иванова мысль: «Как я виноват, боже, как я виноват» — приводит его к самоубийству. Вину Иванова невозможно толковать однозначно. Он грешен перед Саррой, которую разлюбил, да и перед Сашей, вздумав на ней жениться. Но Иванова терзает не только это. Он мучается своей «виноватостью» в более широком смысле слова. О другого рода виноватости, о чувстве вины перед павшими, мучающем солдата, вернувшегося с войны живым, написал пронзительные стихи А. Твардовский. Ставить себе лично в вину общее состояние мира — отнюдь не прерогатива «мягкотелых интеллигентов», как иногда думают. Способность к самоосуждению присуща каждому, в ком жива совесть, кто мыслит и чувствует себя человеком среди людей.

В комедии Володина лейтмотивом звучит эта, одна из важнейших тем мировой литературы. В драматургии она приобретает особенное значение, поскольку действующие лица видят здесь друг друга «крупным планом» и готовы страстно осуждать и оправдывать друг друга. Но эта особенная атмосфера непременно порождает в героях, на это способных, потребность судить и самих себя без всякого снисхождения.

У володинского Лямина готовность к самоосуждению гипертрофирована,

приобретает чуть ли не гротескные формы, особенно тогда, когда он далеко не случайно попадает в комедийные и трагикомические ситуации, сталкиваясь с тем, что можно назвать парадоксом Лямина. Ведь совесть, понимание своей ответственности за все, творимое тобой и вокруг тебя, — свойство человека общественного. Асоциальный, внеобщественный субъект начисто лишен таких свойств.

Как же нам тогда отнестись к важнейшему заявлению Лямина, к его кредо: «Я трудолюбивый, интеллигентный, любящий свою родину, необщественный человек»? Объявляя себя «необщественным человеком», Лямин не понимает, что в этом-то заблуждении кроется его главная вина. Разумеется, распространенные формы «общественной работы» были не по нем: недаром он, будучи профоргом, наклеил марки не на карточки, а на профбилеты.

Когда Лямин в конце концов прозревает, то это случается, как ни покажется на первый взгляд странным, под воздействием самого «простодушного» человека среди персонажей «Назначения» — секретарши Нюты. Первые победы Лямина (над собой) и первые поражения Куропеева связаны с тем, что не только в судьбу Лямина, но и всего отдела вторгается Нюта. Она это делает отнюдь не с целью противоборствовать безнравственным намерениям Куропеева. О них она и понятия не имеет. Ей попросту нравится Лямин как мужчина, и ни на что более, чем привлечь к себе его внимание, она сначала не претендует. Но последствия ее поступков оказываются гораздо более многозначительными, чем она может предполагать.

Сюжет еще только начинает завязываться, а рядом с Ляминим, пишущим статью для Куропеева, оказывается Нюта, — на тот случай, если понадобится перепечатать что-нибудь на машинке. Играть какую-то особенную роль в жизни его как начальника отдела ей в голову не приходит.

Вот это непреднамеренное, вполне спонтанное вторжение Нюты в ситуацию Куропеев — Лямин оказывается и вполне закономерным. Такова вообще одна из особенностей драматической активности. Даже когда она бывает сугубо преднамеренной, и в таких случаях неизбежно возникают неожиданности, меняющие ход событий. Именно Нюта, не осознавая этого, не ставя себе такой цели, втягивается в борьбу с Куропеевым. Это получается как бы само собой. А Куропееву вовсе невдомек, что в сражении за Лямина его главный противник — Нюта (таков скрытый комизм и завязки, и развязки всего действия).

В пьесе пересекаются несколько линий драматических столкновений и противоборств. Но все они — и в этом хитрость завязки — «перекрываются» противоборством Нюты с Куропеевым, хотя им обоим неведомо, что они — наиболее враждебные друг другу лица.

Фигуры эти — сугубо контрастны. Куропеев самое главное в себе умело утаивает. Когда он считает нужным, играет роль человека с душой нараспашку. Но может прибегнуть и к другой маске: многозначительного начальствующего лица, сохраняющего необходимую дистанцию между собой и простыми смертными. Человек-вымогатель скрывается наиболее умело, грабя у Лямина мысли и идеи, на которые он сам не способен. Когда дело, наконец, доходит до

того, что Лямин возмущенно спрашивает Куропеева: «Почему я должен отдавать тебе все мое время? Почему я обязан трудиться на тебя?» — то и этот сдвиг в Лямине стимулирован Нютой.

Рели Куропеев откровенен «от сих до сих», зная, о чем можно говорить, а что следует утаивать, то Нюта — и в этом смысле его комедийный антипод. Она беспредельно откровенна. Ее открытость превышает «разумные» границы. Вообще в этой пьесе гиперболизируется и куропеевщина, и способность Лямина быстро воодушевляться и быстро падать духом, и словоохотливость битой-перебитой Нюты, сумевшей сохранить в себе человека.

В отличие от Куропеева Нюте нечего скрывать. Билась как рыба об лед. Ничего негуманного, ничего такого, что затрагивало бы чужие интересы, она не совершала. Когда ее простодушная исповедь вконец шокирует родителей Лямина, тот ее останавливает. То, что способен понять он, его родителям покажется чудовищным.

Лямин стоит на страже ее, Нюты, интересов — разумеется, не с той страстью, с какой она в решающих ситуациях пьесы отстаивает его интересы (и тем самым — свои), становясь каждый раз поперек дороги Куропееву. Ее успех в борьбе с Куропеевым за Лямина первоначально «обеспечивается» женской заинтересованностью. Но важно, что духовный потенциал Нюты раскрывается и нарастает в этом противоборстве. Ясно же, что при прежнем начальнике Нюта редко позволяла себе сказать лишнее слово, а в новой ситуации, как замечает Куропеев, она «распустилась». Да, распустилась. В русском языке это слово означает не только то, что доступно куропеевскому разуму, но и нечто совсем иное: раскрыться, развернуться, обрести себя.

Куропеев, естественно, Нюту ни во что не ставит. С его точки зрения, такие простенькие люди вообще не способны и не должны играть в жизни решающую роль. Нюте (и не только ей) Куропеев с деланной неловкостью улыбается — «так, как взрослые улыбаются детям». Эта отработанная улыбка — одна из черт куропеевской маски «делового человека», знающего, как устроена жизнь и какими способами надо этот строй жизни *сохранить, ничего в нем не меняя*. Готовый нести тяготы своего служебного положения, он заявляет Нюте: «Дай-ка приказ насчет Егорова: избавим Лямина от этой неприятности». Но он оставляет Лямину неприятности совсем другого свойства.

Так называемый «коллектив» сотрудников Куропеева не любил, но побаивался и сохранял видимость трудовой дисциплины. Лямин сталкивается с людьми, освободившимися от Куропеева. Оказывается, сладить с ними трудно. Когда в отделе на скорую руку отметили повышение Лямина в должности, Саня в ответ на сомнения нового начальника в своих административных возможностях подбадривает его сакраментальными словами: «Ничего, опирайся на нас. Знаешь, какая это сила — массы».

Стоит этой силе остаться без Куропеева, как сразу же обнаруживается, что никакого коллектива нет и каждый норовит воспользоваться интеллигентностью Лямина. Работа в отделе вот-вот и вовсе развалится. И тогда Лямин решает стать Куропеевым: как волевой начальник, он отказывает

Любе в отпуске, что и приводит к катастрофе.

Реакция Лямина на известие о смерти Любы — переломный момент в его жизни, в развитии всего действия. Он — в глубоком обмороке. Но после сообщения, что Люба спасена, оживает и Лямин. Не просто приходит в себя — с ним, по ремарке Володина, «происходит какая-то перемена». Перед лицом смерти человек по-иному начинает думать о жизни, о ценности каждого ее мгновения, о ее «музыке» (которую мы ухитряемся не слушать и не слышать). О необходимости забывать плохое и помнить хорошее. Именно в момент, когда Лямин все это почувствовал, рождается у него идея устроить в отделе общее собрание...

Перелом в Ляmine ведет его к прозрениям глобального масштаба. Возникают прекрасные порывы, еще раз обнажающие перед нами его тонкую, деликатную душу. После этой, едва не постигшей Любу подлинной катастрофы, вину за которую он небезосновательно готов возложить на себя, у Лямина наступает момент раскрепощения сознания. Оживший нравственно, он надеется оживить и весь свой отдел. На общее собрание приходит с идеей поговорить «по вопросу о том, как мы живем». Но собравшиеся к этому не готовы и понимают его упрощенно. Куропеевщина отучила людей от нормального общения. Егорова, желающего говорить о покупке холодильника, он «вгоняет в тоску», и тот попросту удаляется.

В этой пьесе никто ни с кем в открытую не «конфликтует». Но подспудные сдвиги ведут к неожиданным результатам в межлических отношениях. Ситуации здесь «переламываются» благодаря, казалось бы, малозначащим поводам. Такова вообще поэтика этой пьесы. Нечто, казалось бы, незначительное ведет к радикальным последствиям. Вслед уходящему Егорову Лямин заявляет: «Это я виноват, довел старика».

И хотя на этом же неудачном собрании Саня, под нажимом Лямина, соглашается проведать больную Любу (а позднее даже избивает ее мужа — к иной реакции на историю с Любой Саня еще не способен), Лямин вовсе падает духом и окончательно разочаровывается в себе как руководителе.

Казалось бы, ничего страшного не произошло, но именно это неудачное собрание переполняет чашу переживаний Лямина, и он решает во что бы то ни стало перейти из начальников в исполнители. За определенную цену Куропеев — мы это уже знаем — соглашается это сделать.

Лямину, уже сумевшему принять несколько важных решений, отказавшемуся ишачить на Куропеева, тот как бы предлагает вернуться к прежнему образу жизни, к прежним ее радостям. Все может вернуться на круги своя. И тогда все «взлеты» и «падения» Лямина, все его ошибки и прозрения — все это оказалось бы вполне бесплодным. Но в финальном эпизоде пьесы весь ход событий поворачивается в неожиданном направлении.

Окончательно отрезвляет Лямина прибывший на пост нового начальника Муровеев. Здесь опять же комедийная условность доведена до гротеска: Муровеев — двойник Куропеева (роли эти, по ремарке драматурга, исполняет один актер). Он тоже неловко улыбается, как взрослые улыбаются детям. Но эта улыбка скрывает стальные челюсти. «Неврастенику» Лямину он предлагает

купить лодку «на двоих». Над просьбами Лямина быть «помягче» то с тем, то с другим из сотрудников он благодушно иронизирует, чтобы затем перейти к деловому предложению: пусть Лямин напишет актуальную статью, поскольку «мне говорили, что в этом направлении вы соображаете». В ответ Лямин кричит: «Николай!» — он узнал в Муровееве Куропеева. Наконец-то понял, что несть им — курописевым-муровеевым — числа.

Это озарение стимулирует Лямина, пробуждает его решительность. Для Аристотеля, автора «Поэтики», «узнавание» было одной из наиболее важных «частей» драматической фабулы. Речь идет об узнавании в разных смыслах этого слова, начиная с узнавания элементарных фактов и кончая озарениями-постижениями сущности бытия.

Именно такое мировоззренческое потрясение-узнавание переживает в эти минуты Лямин. Оказывается, Куропеев — не единичный малоприятный «казус» в его жизни. Это — явление социальное. Желая остаться в «рядовых», Лямин, по существу, не только зарывает свой талант в землю. Он поступает гораздо хуже: идет на сделку с той бездарностью, что умело, по разработанной методе, эксплуатируя чужой талант и плоды чужого труда, совершает свой грабеж не в ночной темноте, а при свете дня.

Уступив Куропееву, отдав людей Муровееву, он совершит предательство — наконец понимает Лямин. Да, именно предательство. Какими бы мнимо благородными словами о «неспособности к руководящей деятельности» его ни оправдывать, это остается предательством человеческих интересов.

Да, Лямин находит в себе решимость не оставлять, вернее, не предавать свой отдел. Он остается на новом месте и будет нести бремя, с этим связанное. Но не станем забывать, что и перед этим решающим моментом для судьбы Лямина и всего отдела успела сказать свое словцо Нюта: «Миленький, ты не обидишься, если я скажу свое мнение?» — спрашивает она мужа. И затем внятно объясняет ему, что, отказываясь от назначения, он поступает неправильно. «Ведь ты уже не юноша, ты за что-то отвечаешь, тебе кто-то верит». В развязке роль Нюты не менее значительна, чем в завязке. На этот раз она уже поступает вполне осознанно, понимая свое значение и в жизни Лямина, и в жизни своих сотрудников.

«Назначение» (подобно «Пяти вечерам») вернулось к новым поколениям зрителей, которых время лишило счастья видеть «Пять вечеров» в БДТ, а «Назначение» — в «Современнике». Появился телефильм, где Лямин — Андрей Миронов был смешон и жалок, наивен, добр, великодушен, но в конце концов дорогой ценой в нем рождалась отвага. Рецензируя фильм, Марк Захаров писал о его «фантазмагорическом финале», в котором с брехтовским публицистическим пафосом звучит призыв к нашей бдительности. Звучит, — прибавим мы, — и наша надежда на Нюту и Любу, на весь этот небольшой коллектив, который Лямин отказался отдавать на откуп курописевым-муровеевым.

... Летом 1972 года, во время случайной уличной встречи, я поздравил

И. Дворецкого с повсеместным успехом его пьесы «Человек со стороны» (с которой я еще не успел ознакомиться). Он развел руками: «Сам не понимаю, что происходит. Пьеса нравится и широкой публике, и начальству...»

Да, в то время пьеса, что называется, пришлась ко двору. Обошла чуть ли не все театры страны. А. Эфрос даже ставил ее дважды — видимо, и через десять лет после появления пьеса еще не совсем устарела. Правда, эфросовское возобновление (в 1981 году) уже не встретило прежних восторгов.

Когда Чешков, главный герой пьесы, впервые появился на сцене, многих привлекли его незаурядные деловые и волевые качества. Понравились даже его афоризмы: «Привычка к слепому повиновению мешает думать»; «Ложь не экономична»; «Почему управлять должны те, кто не умеет управлять?»; «Обман дезорганизует производство»; «Работа на износ — преступная работа». Эти и подобные им изречения Чешкова сохранили свою актуальность. А пьеса? Пьеса, увы, устарела безнадежно.

Критик Л. Аннинский, автор самой, видимо, веской среди бесчисленных статей о «Человеке со стороны» и театральных постановках пьесы, весьма точно определил суть той группы персонажей, что представляет собой коллективного антагониста главного героя (кого в старину называли протагонистом) — Чешкова.

С кем столь страстно и одержимо бьется этот инженер? «Со скользкой, неуловимой круговой порукой, где лица сливаются воедино и каждый в отдельности не виноват», — пишет Аннинский. Тут же следует уточнение: «Именно в этой скользкой неуловимости противника — открытие пьесы». Критик дает еще более точное определение противостоящей Чешкову силы: тому приходится вести борьбу не с каким-либо одним «виноватым» персонажем, а с «ложными отношениями». Не с отдельными «плохими людьми», а с цепью людей инертных, образующих «крепко сколоченную стенку», пробить которую не просто⁶⁸.

К сказанному Аннинским можно добавить: противники Чешкова все вместе образуют то, что впоследствии было названо «механизмом торможения». Этот вязкий механизм образуют в пьесе люди самых разных характеров и положений — от вельможного директора фирмы Анатолия Васильевича Плужина и кончая формовщиком Василием Лучко.

Дворецкий, стало быть, сумел уловить сложившийся на Нерезжском заводе «механизм», с которым уже в государственном масштабе наше общество вступило в труднейшую борьбу полтора десятилетия спустя после написания пьесы. Почему же изображение сложнейших противоречий нашей жизни, даваемое этой пьесой, кажется ныне наивным и устаревшим?

Аннинский, в поле зрения которого попали три лучшие постановки «Человека со стороны», одобряет ту из них, где конфликт предстает как нравственное противоборство Чешкова со «стенкой». В нем самом критик увидел «героя нового типа», делающего дело не «по душе», а по системе максимальной рациональности, «приличествующей веку спутников».

⁶⁸ См.: Аннинский Л. Битва на полпути. — Театр, 1972, № 2, с. 43 – 45.

Компетентность Чешкова в вопросах плавки стали, его понимание возможностей нового оборудования цеха — действительно вне сомнений. Оба они — Чешков и Аннинский — искренне верят, что компетентный, волевой, одержимый, честный начальник цеха способен должным образом наладить его работу и, выполняя план, не прибегать к пресловутым припискам, давно уже ставшим нормой жизни на Нерезжском заводе, и не только там.

С тех пор как были написаны пьеса Дворецкого и статья Аннинского, мы еще острее осознали, как нам жизненно необходимы профессионализм и компетентность — те самые качества, которые долгое время иные наши «идеологи» считали чем-то второстепенным по отношению к «идейной преданности делу» как качеству первостепенному. Но нам стало ясно и другое: сама компетентность — проблема сложная. Эту сложность уловил за десять лет до Дворецкого и Аннинского А. Володин. В «Назначении» вполне компетентный Лямин никак не может наладить отношения и, стало быть, нормальную работу в коллективе, где все ранее выглядело внешне вполне благополучно, но реально было разлажено некомпетентным в своем деле чиновником Куропеевым.

Пьеса Дворецкого — явная полемика с «Назначением». Трудно сказать, насколько здесь намерения автора «Человека со стороны» были в этом смысле осознанными. Но факт — налицо.

Аннинский говорит о коренном отличии Чешкова от его предшественников по драматургии — милых, честных молодых людей из первых пьес М. Шатрова, Г. Полонского, Ю. Эдлеса. Там, возможно, и были «предшественники» в элементарном смысле слова. Но объективно Чешков оказался антиподом Лямина. Оба поставлены в сходные ситуации: получают новые назначения. Правда, у Чешкова уже есть начальнический опыт, а у Лямина — никакого. Он весь в поисках. Чешков устремлен к утверждению ранее им найденных истин. В сходных по существу положениях они действуют прямо-таки противоположным образом. Это касается и первостепенных, и второстепенных ситуаций. В жизни Лямина, как нам известно, важнейшее значение приобретает Нюта. Когда тому не хватает воли для важного поступка, получается так, что именно Нюта побуждает его принимать нужное решение.

А каковы отношения Чешкова с Ниной Щеголевой? Она понимает, в какую тяжелую борьбу ввязался ее избранник, и не просто любит, а предана ему до смирения. Но когда в финале пьесы она ведет себя не очень послушно, чувствуя вину перед недавно скончавшейся женой Чешкова, он и в этот момент не отказывается от своего командно-волевого стиля общения с людьми. Он говорит Щеголевой: «Я тебя заставлю слушаться. *(Вырывает у нее сигарету, бросает на пол, гасит ногой.)* Ты у меня будешь слушаться! Равноправия ты у меня не увидишь!»

При чем здесь «равноправие»? У Щеголевой прорывается естественная для женщины эмоция. Ее-то сразу же и подавляет Чешков. Над влюбленной женщиной победа достается ему легче, чем в двадцать шестом цехе. Но мы недоумеваем: зачем же так и с возлюбленной? Ежели Чешков «волевой», то — видимо, полагал Дворецкий — он должен быть таковым всегда и во всем.

Неужто и обнимать свою Щеголеву он станет соответственно своим волевым качествам? Вспоминаются иронические слова Пушкина о таком изображении заговорщика, когда тот и стакан воды выпивает как заговорщик.

Чешков — автор пьесы очень хотел бы нас в этом убедить — «и чувствовать умеет». Драматург расчетливо предусмотрел, «вычислил» возможные упреки своему герою в черствости и сухости и внес в пьесу две сцены, в которых Чешков предстает умеющим видеть человека, хотя, как правило, рассматривает его как придаток к технике. Эти сцены, призванные обогатить героя пресловутыми «чертами живого человека», весьма противоречат всему строю пьесы (одну из них театры, не задумываясь, сокращали).

Дело вовсе не в том, что, когда речь идет о производстве, Чешков верит только цифрам. Беда Чешкова даже не в неумеренной его вере в плодотворную силу волевых команд. Ведь каждая его команда правильна — к ней никакой инженер не придерется. Дело в другом: Чешков мыслит масштабами цеха. Надо наладить работу двадцать шестого, и к финалу он этого как бы даже добивается. Чешков в плену наивных иллюзий, разделявших долгие годы многими авторами книг на «производственные» темы. Честно веруя в свои точные расчеты касательно оборудования цеха, Чешков рассматривает его проблемы как сугубо внутренние. Кредо Чешкова таково: все проблемы будут решены, ежели не давать никому спуска, а все работники цеха начнут дело делать профессионально.

Поставим теперь рядом с ним Лямина. Как только мы это сделаем, обнаружится, что Чешков хотя и одержимый, но крайне узколобый человек. У него, при всей его честности и напористости, — весьма ограниченный умственный кругозор.

Аннинский, определяя природу и позицию противостоящей Чешкову вязкой стены, идеализировал его самого и смысл конфликта, в который он вступил. В столкновении компетентного и честного человека с людьми, по разным причинам идущими на обман государства, на приписки и тому подобные преступления, критик усмотрел конфликт нравственный, а не «производственный». Так желаемое выдается за реальное. Чешков — герой именно производственной пьесы, вернее даже произведения публицистического, облеченного в драматургическую форму.

Аннинский вынужден констатировать, что наступает момент, когда Чешков берет на вооружение приемы своих противников. Почему это происходит? Критик не объясняет.

Для Аннинского Чешков — образец нового, рационально мыслящего человека. Но можно ли строить жизнь всего лишь на «рациональном», игнорируя нравственное? Нравственное, полагают чешковы, автоматически порождается рациональным. Что кроется за презрением Чешкова к эмоциям и чувствам? Досадное невежество! Непонимание того, что нравственные реакции человека прежде всего проявляют себя в эмоциях и чувствах. И они заслуживают такого же внимания, как математические расчеты.

В пору чуть ли не повального увлечения Мешковым один из критиков даже

обнаружил в Чешкове «драматическую сложность внутреннего мира» (правда, ссылаясь при этом не на пьесу, а на исполнение этой роли Л. Дьячковым в Театре им. Ленсовета).

Но, увы, драматической-то сложности в фигуре Чешкова и нет. Герой Володина, встревоженный состоянием дел в своем учреждении, не может не думать о жизни, еще более неустроенной, чем его учреждение. Надо менять себя, прежде всего себя, — к этой догадке толкает Лямина ход событий. Чешков собой доволен: ведь его теоретические выкладки неоспоримы, его волевым качествам можно лишь позавидовать, — и то, и другое ему известно.

Может быть, немногих критиков и зрителей, не принимавших Чешкова, отталкивали эти его самоуверенность и самодовольство — черты, для героя драматургии опасные и неприемлемые. Ведь Чешков обречен драматургом преодолевать препятствия со стороны. Дворецкий на них не скупится. Весь устремленный к борьбе с этими препятствиями, Чешков одержим идеей «внедрения» своих обдуманых расчетов в ленивые, равнодушные умы людей, давно разучившихся честно работать.

Плененный цеховым мышлением, Чешков видит себя на своего рода изолированном острове, где все можно наладить вопреки разладу, господствующему за его пределами. Да, он не приемлет и установок директора завода Плужина, идущего на приписки во имя престижа завода и липового выполнения плана. Но тут Дворецкий идет своему герою (и зрителю) навстречу: в финале пьесы не только Чешков свободно командует своим цехом (видимо, ему подчинившимся), но и Плужин уходит в отставку.

По мысли Аннинского, Дворецкий сумел избежать «хеппи энда». Нет, не сумел. Пусть во второй половине пьесы драматург сваливает на героя беды, они не имеют решительно никакого отношения к происходящему в двадцать шестом противоборстве. В Тихвине, откуда уволился Чешков, проявляют бессмысленный местный патриотизм и намереваются вынести ему «выговор с занесением». Зрителю было ясно, насколько глупы эти люди, и он с трудом выносил эту сцену даже тогда, когда актеры очень старались. К этим бедам Чешкова зритель не мог относиться серьезно и досадовал на то, что драматург не сумел поставить своего героя в положение истинно, а не мнимо драматическое.

По существу, все вопросы, волнующие Чешкова, решаются для него «положительно». И успех пьесы порождился наивной радостью-верой в возможность преодоления острейших жизненных противоречий по методу Чешкова. Сугубо деловитый прагматик с цифрами в руках, Чешков реально живет во власти иллюзии, ослеплявшей бесчисленных героев производственных романов и пьес: было бы желание и умение, надеялись они, и можно преодолеть косность консерваторов в пределах цеха и даже крупного завода. Одержимый исполнитель, именно того же — исполнительности — требует Чешков от своих подчиненных. Веруя в человека-исполнителя, он сам себя считает в этом отношении фигурой образцовой.

Если Чешков вполне доволен своей ролью, желая лишь сыграть ее получше, то Лямин пытается сменить роль исполнителя на роль мыслителя.

Столь высокое слово, казалось бы, неприменимо к такому скромному человеку, отнюдь не склонному преувеличивать свое значение в мире и готовому винить себя не только за реальные, но и мнимые прегрешения. Он тоже хотел бы остаться исполнителем. После неудачной попытки найти общий язык с сослуживцами он убеждает Куропеева освободить его от руководства аргументом: «Я привык подчиняться и выполнять указания». В Лямина глубоко проникла эта зараза, это желание подчиняться. Очень хотелось бы ему вернуться на роль исполнителя. И все же в итоге он от нее отказывается: совесть не велит ему отдавать судьбы своей конторы, судьбы своих товарищей в руки Муровеева, хотя он прекрасно знает, что это потребует от него энергии творческой и обречет его на жизнь, полную тревог.

Оба они — и Лямин, и Чешков — ошибочно судят о себе. Первый уверен, что роль руководителя не по нем. А второй, напротив, видит в себе человека, способного «руководить и управлять». Один непрерывно отказывается от власти. Другой отстаивает свое право на власть. Чешков полагает, что «руководить» — это значит добиваться неукоснительного выполнения чьих-то заданий, даже не задумываясь о том, насколько они оправданны, вообще не загружая свою голову вопросами, выходящими за пределы интересов огромного двадцать шестого цеха.

Лямин, озабоченный судьбой своей скромной конторы, болезненно переживая собственные неудачи, не может не выйти на уровень раздумий глобального масштаба — о смысле жизни: Куропеева, Нюты, Сани, Любы, своих родителей и нашего бытия в целом. А Чешкову некогда, да и незачем тратить дорогое время на такую, как говорили в старину, «метафизику». Он не испытывает в этом никакой потребности — тем более что подобные размышления увели бы его за пределы двадцать шестого цеха, в дела которого он погружен всецело. Чешков честен, искренен, предан своему делу, он не приемлет равнодушия и безответственности, характерных для застойного мировосприятия. Но своей активностью он создавал иллюзию, будто в эпоху застоя возможно некое продвижение вперед, если не в человеческих взаимоотношениях, то хотя бы в производственных. Он сам — и порождение этой иллюзии, и ее же запальчивое воплощение.

Чешков несколько опережал свое время. В нашей жизни ведь наступил кратковременный период, когда его идеям попытались придать государственный масштаб. К счастью, это длилось всего тринадцать месяцев. Потом становилось все яснее, что железная дисциплина и послушание не спасут общество от его бед.

За десять лет до Чешкова (в начале шестидесятых) Лямин начал освобождаться от иллюзий касательно самого себя и своей непричастности к куропеевщине. Он тоже опережал свое время, но к его идеям мы обратились не скоро.

После появления пьесы Володина проницательная критика сетовала, что душевные, творческие задатки Лямина не во всем находятся в ладу с реальностями времени. Но ведь именно этот разлад и вызывал к нему наши симпатии! Разлад возбуждал наши надежды на будущее, ибо в поисках выхода

из разлада Лямин постигал, насколько сам он от реальностей своего времени неотделим.

В пьесе Володина сложные вопросы разрешаются с комедийной легкостью, но так, что мы успеваем понять, насколько глубоки корни противоречий, в которые втянуты персонажи. Дворецкий писал драму. Его Чешков прилагает напряженнейшие усилия, добываясь своего. Но понять истоки противоречий, не поддающихся разрешению, герой здесь не в силах, ибо лишен критического отношения к самому себе. Он не испытывает в этом духовной потребности.

Лямин и Чешков — каждый на своем месте — хотели избавиться от скверны, разъедающей возглавляемые ими коллективы. Но Чешков, не представляя себе, как глубоки ее корни, считает самого себя абсолютно к этой скверне непричастным. Лямин вынужден обнаруживать ее и в себе. Он вступает на путь самоочищения, раскрепощения от курописецщины-муровеевщины, выдавливая ее из себя и увлекая за собой своих сослуживцев. Лямин только-только вступает на дорогу, оказавшуюся длинной в четверть века.

«Чудные люди» в необычайных обстоятельствах

Нина (*Бусыгину*). Поздравляю тебя,
ты попал в сумасшедший дом.

А. Вампилов. «Старший сын».

Дом Сарафановых в момент, когда в него вторгаются два развязных молодых человека — Бусыгин и Сильва, — накануне полнейшего развала. Обстановка (вещная) в доме рядовая, типичная не только для предместья. Но отношения между людьми здесь необычны. Вдобавок в этом доме появляется новая «дестабилизирующая» сила в лице Бусыгина и Сильвы, искателей приключений, друг с другом, как оказывается, только-только познакомившихся. Дочь — восемнадцатилетняя Ника — выходит замуж за летчика и намерена сразу же отбыть с ним на Сахалин по месту его службы. Сын — старшекласник Васенька — влюблен в соседку Макарскую (она старше мальчика на целых десять лет, и он ей ни к чему). Посему у Васеньки уже собран вещмешок, и завтра же он готов отправиться в тайгу на новостройку. Сестра возмущена:

Нина. Ты что придумал? Ты что, не знаешь, что я уезжаю?

Васенька: Я тоже уезжаю...

Нина. На меня тебе наплевать — ладно. Но об отце-то ты должен подумать?

Васенька. Ты о нем не думаешь, почему я об нем должен думать?

Нине крыть нечем, и она удаляется в свою комнату. Сам Андрей Григорьевич Сарафанов, которому «шестьдесят, не меньше», как это отмечает зябнувший на улице вместе с Сильвой Бусыгин, поздним вечером идет к Макарской, упрашивая ее отнестись к Васеньке помягче. Он жалок, но сохраняет человеческое достоинство, хотя повстречавшийся ему сосед успел

осудить его «новую профессию» — кладбищенского музыканта. Сосед этот как бы представляет «общество», существующее за пределами дома Сарафановых. Во-первых, он не пускает в дом умоляющих о ночлеге Бусыгина и Сильву, а с балкона своей квартиры даже издевается над ними. Этот сосед со своим недоверием к парням, оказавшимся холодной ночью без крыши над головой, более страшен, чем смешон. Но смешны и Бусыгин с Сильвой, надеющиеся пронять обывателей, замкнутых в своих квартирах.

Во-вторых, с позиции элементарно торжествующего благополучия сосед высказывает презрение к «опустившемуся» Сарафанову. Так Вампилов лаконично, но символически раздвигает рамки своего «камерного» действия. Известно ведь, что в недавние времена именно в «могильщики» попадали люди отверженные, не вмещавшиеся в рамки благоустроенного быта. Сарафанов, как оказывается, из их числа. Сосед, ненадолго появляющийся на сцене, в равной мере презирает и Бусыгина с Сильвой, и Сарафанова. Он презирает любую неустроенность. Сосед на сцене более не появится, но он как некая социальная реальность как бы «сопровождает» все действие пьесы.

Молодые искатели приключений оказались в Ново-Мыльникове без крыши над головой (две девушки, которых они сюда проводили, не приняли их «ночью в гости», на что парни рассчитывали). Поскольку Сарафанова нет дома, они отправляются именно в его квартиру, и начинается комедийный, даже водевильный обман. Сильва заявляет встретившему их Васеньке: «Полное спокойствие, я открываю тайну. Дело в том, что он *(указывает на Бусыгина)* твой родной брат».

Все трое ошарашены:

Бусыгин. Что?

Васенька. Что-о?

Сильва *(нагло)*. Что?

И после небольшой паузы Сильва уточняет: «Да, Василий, Андрей Григорьевич Сарафанов — его отец. Неужели ты до сих пор не понял?» Несмотря на явное удивление Бусыгина и Васеньки, Сильва продолжает успешно начатый розыгрыш: «Братья встретились! Какой случай, а? Какой момент!» Первым поверил Васенька. Бусыгин же пытается отрезвить Сильву: «Ты что, рехнулся?»

В ранней редакции «Старшего сына», опубликованной под названием «Предместье» в 1967 году, сам Бусыгин весьма цинично, после того как их так никуда и не пускают ночевать, в удобный для этого момент представлялся Васеньке как его старший брат. В этой редакции скептического и усталого от горестей бытия Бусыгина преобразовала любовь к Нине.

Иные критики и даже театры отдавали предпочтение первой версии этой сцены: так, мол, эффектнее происходит «перерождение» Бусыгина из человека, исповедующего ложь как главный принцип жизни, в преданного старику Сарафанову сына — не по крови, а по Духу.

Однако Вампилов, делая во второй редакции именно Сильву инициатором

обмана (в который невольно все глубже втягивается и Бусыгин), усложнил концепцию своей пьесы, и она со своими водевильно-комедийными поворотами в сюжете обрела художественную убедительность и идейную завершенность. Сильва — субъект хотя и работающий «агентом», но, по существу, из тех пронырливых «побродяг», что в основном думают о том, как бы выпить, закусить да время (то есть жизнь свою) провести. Таким он вступает в действие и таким же из него выходит. К миру он относится цинически, не веря ни во что и ни в кого.

Не то — Бусыгин. Одна из главных линий драматического действия пьесы — его человеческое становление. Его «перерождение» не всегда толкуется адекватно происходящему у Вампилова. Когда двое парней вступают в квартиру Сарафанова, Бусыгин в ответ на вопрос Васеньки: «Зачем вам отец? Что вам от него надо?» — говорит: «Что нам надо? Доверия... Человек человеку брат, надеюсь, ты об этом слышал?» К. Рудницкий полагал, будто Бусыгин с комической важностью произносит слова, «всего значения которых еще не знает», и лишь к концу пьесы он их «по-настоящему поймет и прочувствует»⁶⁹.

Нет, уже в начале пьесы Бусыгин умнее и злее, чем это кажется критику. Произнося слова о «братстве» после того, как к ним уже проявили обычное недоверие, Бусыгин констатирует, что эти слова, как и иные, им подобные, расходятся с делами. К концу пьесы он убеждается лишь в том, что возможны редчайшие исключения из этого правила. Только и всего, но и это — не так уж, по Вампилову, мало.

Как справедливо пишет А. Демидов, драматург, отказавшись от ранней редакции, по существу написал новую пьесу, где новое название отчетливо выражало важную для Вампилова тему. Если «Предместье» было историей любви, то «Старший сын» — «своеобразная притча»: в ней «выделен мотив обретения родного дома». При этом и характер Бусыгина резко и оправданно изменился: вместо «дешевого» циника перед нами предстал «человек непростой судьбы»⁷⁰.

В принципе Демидов здесь безусловно прав. В Бусыгине мы действительно ощущаем человека, чей внутренний мир «отягчен нелегкими переживаниями». Но к этому надо добавить: человека умного, уже успевшего утвердиться в правоте своего скептицизма по отношению ко многим противоречиям жизни.

Дело, однако, в том, что хотя пьеса и названа «Старший сын», «обретение родного дома» Бусыгиным — лишь один в полифонии других, родственных ему мотивов, ибо проблема родного Дома стоит и перед Сарафановым, Ниной, Васенькой, Сильвой и Макарской. Все эти лица такого Дома лишены, хотя Сарафановы обладают квартирой из нескольких комнат, а Макарская единолично владеет «небольшим деревянным домиком с крыльцом и окном во двор».

В творчестве Вампилова, полагает Демидов, своеобразно преломились

⁶⁹ Рудницкий К. По ту сторону вымысла. — Вопросы литературы, 1976, № 10, с. 45.

⁷⁰ Демидов А. О творчестве А. Вампилова. — В кн.: Вампилов А. Избранное. М., 1975, с. 482 – 483.

некоторые ситуации чеховской драматургии. «Как это ни неожиданно», — преломились они «в пародийном аспекте». Так, дуэль Букина и Фролова из «Прощания в июне» несет в себе отголоски дуэли Тузенбаха и Соленого. Даже комического свойства пожар в «Старшем сыне» неожиданно ассоциируется с пожаром из «Трех сестер». Вампилов не столько пародирует чеховскую драму, — уточняет Демидов, — сколько использует ее «популярные мотивы», делая их «предметом своеобразной литературной игры»⁷¹. Так ли это? В «Старшем сыне» — играет самая жизнь, ее глубинные потенции, освобождаясь от всего, что ее калечит и извращает.

О чеховских (гоголевских, шекспировских) «реминисценциях» в пьесах Вампилова пишут по-разному: одни критики придают им важное значение. Другие не видят в подобных «отзвуках» оснований «замыкать Вампилова в пределы собственно литературных сопоставлений». Вампилов, мол, идет от социальных коллизий наших дней. Что же касается Чехова, то у него «вялое течение жизни», сквозь которое «постепенно проступает драма», а у Вампилова — «происшествия исключительные, необыкновенные», и самая их «невероятность» — предмет «пристального интереса писателя»⁷².

Да, Вампилов идет от коллизий наших дней, и его поэтика резко отличается от чеховской. Но автор «Старшего сына» заставляет нас примириться с парадоксом, не столь уж и парадоксальным, поняв коллизии наших дней как преемственно связанные с коллизиями времен, казалось бы навсегда ушедших в прошлое. Дело не в «реминисценциях», а в том, что Вампилова-драматурга волнует и, можно сказать, преследует одна из важнейших и имеющих глобальное значение проблем чеховской драматургии — разрушающийся Дом, распадающиеся семейные, родственные, междучеловеческие связи.

Ведь сестры Прозоровы, теряя дом, которым неумолимо завладевает Наташа, борются за сохранение Дома в высоком смысле слова, за сохранение таких междучеловеческих связей и отношений, которые Наташе не нужны. Профессор Серебряков, выдвигая идею продажи имения, пытается лишить дядю Ваню и Соню того их единственного прибежища, где они имеют возможность жить друг для друга. И в «Вишневом саду» главное ведь все-таки не потеря сада, а полный развал Дома, то есть семейных связей, складывавшихся десятилетиями, но изживающих себя под жестоким напором нового, сугубо меркантильного времени.

Проблема Дома не сразу стала у нас одной из важнейших в искусстве послереволюционных лет. Любопытный факт: в 20-е годы, когда в общественной и личной жизни советского человека ее, этой проблемы, не существовало, а «безбытность» казалась характернейшей и неотменимой особенностью революционной эпохи, Чехов-драматург был нашей театральной сценой забыт. Он находился в длительной «отставке». Но из этого положения его вернуло изменившееся время. Успех мхатовской постановки «Трех сестер» (1940) был закономерен. Самое прочтение пьесы Чехова и ее восприятие

⁷¹ Там же, с. 485 – 486.

⁷² Рудницкий К. Указ. соч., с. 31.

тогдашним зрителем отражало противоречия общественного сознания конца 30-х годов. Тут выразили себя томление и тоска по Дому, которые были чужды и жанру героической драмы, и зрителю 20-х годов.

В этой мхатовской постановке на первый план выступала еще сохранившаяся в жизни чеховских героев поэзия. Тему распада междучеловеческих связей, трезво фиксируемого Чеховым, этот спектакль изо всех сил отодвигал на второй план. Зрителя погружали в атмосферу пленительного, несколько даже идеализированного, гармонизированного бытия, контрастировавшего с нашим реальным предвоенным существованием. Вл. И. Немирович-Данченко формулировал тему своей постановки в словах «тоска по лучшей жизни». Реально спектакль отвечал тоске зрителя по Дому в высоком смысле этого понятия.

Совершенно иные акценты были поставлены А. Эфросом в его знаменитом спектакле «Три сестры» (Театр на Малой Бронной, 1967). Тут атмосфера, в отличие от мхатовской, была наполнена с первого же момента нервной тревогой: чеховские персонажи жили — даже в первом, будто бы «спокойном» акте — чувством наступающего и неминуемого разрушения Дома Прозоровых с его устоями, ощущением надвинувшейся катастрофы, чреватой распадом семейных, родственных, дружеских уз, связывающих и сближающих людей. Тревога здесь перерастала в отчаяние перед угрозой равнодушия и отчуждения, порождающих социальную апатию и застой в общественной жизни.

Получалось так, что в чеховских пьесах в разные десятилетия наши театры каждый раз обнаруживали таящееся в них и важное для наступившего времени «сверхсовременное зерно» (выражение А. Эфроса). Но «зерна», скрытые в классике, по-разному прорастают не только на сцене, в театральных интерпретациях. Большая драматургия тоже равнодушна к этим «сверхсовременным зернам» и в соответствующие периоды общественной жизни оплодотворяется ими.

Чеховская тема Дома, подвергающегося угрозе разрушения или уже разваливающегося на наших глазах, оказалась болезненно близкой Вампилову. Обращаясь к ней в 60-е годы, Вампилов-художник знал, что речь идет не об «узкосемейной», а общественной, можно сказать, общенародной проблеме. Но он трезво отдавал себе отчет в том, как трудно она разрешима, как сложен процесс обретения Дома, неотделимый от других противоречивых процессов нашей жизни.

Ведь «Утиная охота» — тоже, по существу, пьеса о Доме. Не случайно здесь действие начинается с получения квартиры и новоселья. Квартира имеется, новоселье «отмечено», а Дом отсутствует, ибо в Зилове вытравились, выгорели человеческие качества, необходимые для того, чтобы Дом, родственные, да и иные человеческие узы могли возникнуть и упрочиться.

В блестящей комедийной форме «Старшего сына» Вампилов художественно исследует именно эту проблему, но имеет дело с иными героями и дает ей иное решение. «Утиная охота» и «Старший сын» — можно сказать, пьесы полярные и в то же время внутренне взаимосвязанные. То, что во второй из них предстает как достижимое для Сарафанова и Бусыгина, в

первой дается как нечто навсегда утрачиваемое Зиловым.

В обеих пьесах, то в комедийном, то в драматическом и даже трагическом плане, возникает тема здравого смысла. Вампилову близки герои, лишенные здравомыслия. Драматург с бесстрашным озорством противопоставляет честному здравомыслию различные от него отклонения — даже такое, как способность обманывать и готовность обманываться. Такого рода отклонения часто дают в жизни неожиданно позитивные результаты, и это вызывает у Вампилова ободряющую улыбку. Но он видит и те отклонения от здравого смысла, что ведут человека в трясины лжи, из которой выбраться невозможно (как это происходит с Зиловым).

В своих обманах и в своей лжи Зилов запутывается все глубже. Из этих путей ему не выбраться, хотя скандал, учиняемый им в кафе «Незабудка», — отчаянная попытка выкарабкаться из лжи. Но он без нее обойтись не может, и оборвать цепь лжи ему не удастся. Одним из ее объектов — это для Вампилова очень важно — становится умерший отец Зилова, хотя он и персонаж внесценический. Зилов предает отца и тогда, когда он не навещает его во время болезни, и тогда, когда находит способ не присутствовать на его похоронах.

Тут особенным образом опять же соотносятся темы «Старшего сына» и «Утиной охоты». Ведь в комедии — это один из парадоксов ее драматического действия: поиски Бусыгиным ночлега перерастают в поиски отца. У Сильвы имеется «батя — большой шутник», который откупается от сына деньгами на водку. Сын ему столь же не нужен, как и он сыну. А Бусыгину, страдающему от безотцовщины и, шире, от бездомности, бесприютности, заброшенности, жизнь идет навстречу столь благожелательно, как это может случиться лишь в комедии.

Да и старшему Сарафанову нужен еще сын, ибо у подростка Васеньки подлинно сыновьи чувства оттеснены его влюбленностью. Но дело не только в этом. Старший Сарафанов — в ложных отношениях со своими детьми, ему ведь нужны «нас возвышающие обманы». Ходом комедийного действия обретение старшего сына оказывается для Сарафанова «очищением» от ложных отношений, в которые он себя поставил, когда, стыдясь родных детей, скрывал от них правду, утверждая, что продолжает служить в филармонии, хотя уже полгода играет на похоронах и свадьбах.

Комизм ситуации в том, что не только соседи Сарафанова, но и его дети, от которых он более всего оберегает свою тайну, давно все знают. В свою очередь, они скрывают от него это знание, щадя его самолюбие. Самолюбие-то они щадят, но более серьезных вещей не понимают, когда готовы оставить старика в одиночестве. Понятие «Дом» в начале пьесы детям Сарафанова как-то даже и неведомо.

Из всех персонажей потребность в Доме сильнее всего у Сарафанова и, как оказывается, у Бусыгина, хотя он поначалу то ли это скрывает, то ли еще недостаточно осознает. Комизм его положения усугубляется по мере того, как в нем нарастает желание покончить с постыдным обманыванием Сарафановых, сбежав из их дома, но, одновременно, нарастает противоположное стремление — остаться с Сарафановым, которому он очень нужен. Его

исчезновение из дома — Бусыгин все острее это чувствует — нанесет поверившему в своего старшего сына Андрею Григорьевичу опаснейшую травму.

В диалоге — он заканчивается уже под утро — два человека движутся навстречу друг другу, обретая подлинное душевное взаимопонимание, хотя толчком к нему послужили обман со стороны одного из них и готовность обманываться у другого. Сарафанов тронут способностью Бусыгина войти в его трудное положение (хотя кое о чем он умалчивает и даже кое в чем обманывает своего вновь обретаемого сына), и его исповедь порождает в скептическом Бусыгине другого человека — отзывчивого, чуткого к чужой боли, озабоченного судьбой совсем, казалось бы, далеких ему людей.

В Сарафанове пленяет Бусыгина не только слабость, но и сила духа, вера в жизнь, несмотря на постигшие его неудачи. «Дело в том, что я совсем было уже затосковал», — признается Сарафанов. А теперь «произошло чудо! Настоящее чудо!» — радуется он. Бусыгин не говорит о чуде, но ведь оно происходит и с ним: его потрясает открытость Сарафанова, его доверчивость, то есть те человеческие качества, в существовании которых молодой парень успел разувериться — и не без оснований. Вопреки уже сложившимся у Бусыгина убеждениям, два человека встречаются впервые в жизни, и каждый из них оказывается «тонкокожим», способным пробиться к другому.

Вдумаемся в слова Бусыгина, сказанные Сильве: «Этот папаша — святой человек». Бусыгин изумлен и растроган. Сильва реагирует на признание Бусыгина холодно: все происходящее с его случайным товарищем — за пределами мировосприятия Сильвы. Да и Бусыгин далек от мысли, что все люди — сплошь Сарафановы. Бусыгину, самому Андрею Григорьевичу, Нине вскоре предстоит встреча с добродетельным летчиком Кудимовым — этим образцово-показательным толстокожим человеком. И все же старик уже успел поколебать представления Бусыгина, которые тот недавно распространял на все человечество.

Бусыгин «пересиливает себя» в тот момент, когда он отказывается от мысли, будто все люди, без исключений, толстокожи. Вообще одно из проявлений поэтической природы драматургии в том, что ситуации часто побуждают ее героев пересиливать себя, углублять свои ценностные ориентации, и они находят в себе необходимые для этого запасы душевной энергии. В Бусыгине происходят различные перемены. Если пользоваться упрощающим суть действия в драме понятием «борьба», то Вампилов в «Старшем сыне» несколько раз меняет ее направление и смысл. Сначала Сильва и Бусыгин «борются» за ночлег. Напряжение действия нарастает, когда Сарафанов принимает ложь Бусыгина за правду и вступает в борьбу за обретение старшего сына.

Попытки Бусыгина и Сильвы сбежать проваливаются, а затем Бусыгин вступает в новую борьбу — за свою мнимую сестру Нину. Здесь в противоборстве уже участвуют три лица: Сильва, жених Нины Кудимов и Бусыгин. Нина испытывает к этому «странному» парню, которого она в сердцах называет «авантюристом», непонятное ей самой влечение.

Появление жениха чревато весьма сложной катастрофой. Кудимов упорно пытается вспомнить, где же он недавно видел Андрея Григорьевича в «этой самой шляпе» и с «этим самым кларнетом». Не отдавая себе в этом отчета (настолько он эмоционально глух), Кудимов начинает вести не то следствие, не то суд над Сарафановым. И как ни стараются Нина и Бусыгин перевести стрелку разговора, Кудимову надо доказать, насколько хороша его «зрительная память». В репликах Сарафанова Кудимов не способен уловить его боязнь раскрыть свою тайну. Нина и Бусыгин всячески пытаются увести Кудимова от неуместных «воспоминаний», но — безуспешно. Он вынуждает Сарафанова сделать публичное признание: «Я играю на похоронах. На похоронах и на танцах». Кудимов доказал себе и другим, насколько хороша его память. Он доволен: «Ну вот! Что и требовалось доказать». А Сарафанов решается еще на одно признание: «Серьезного музыканта из меня не получилось».

Реакции Кудимова и Бусыгина на это признание контрастны. Один помогает человеку пережить катастрофу: «Папа, о чем ты грустишь? Людям нужна музыка, когда они веселятся и тоскуют, — говорит Бусыгин. — Где еще быть музыканту, если не на танцах и не на похоронах?» Кудимов же полагает, что «уж лучше горькая правда, чем такие вещи», то есть попытка скрыть реальное положение дел. Он не в силах понять, что его «толстокожая» потребность в «горькой правде» и стремление доказать, насколько он безупречен, оборачиваются бессердечием и жестокостью к человеку. Ему, никогда не обманываемому и никогда не опаздывающему, не до таких тонкостей. Хотя Нина и пытается его удержать словами: «Оставайся. Здесь должен быть хотя бы один здравомыслящий человек», — Кудимов уходит, ибо он «дал себе слово никогда не опаздывать»... И мы соображаем, что Нина в своем «не Цицероне», но «надежном человеке» уже разочаровывается навсегда. «Никуда я не уеду... отца нельзя оставлять... Мы все в папу... Какой, к черту, Сахалин», — принимает она неожиданное решение. Рациональное мышление Кудимова, его здравый смысл, его «принципиальность», его верность всем требованиям устава — все это становится предметом осмеяния.

Мотивы поступков Нины сложнее, чем ей кажется. Она же остается не только ради отца; она поняла, что Кудимова не любит (о чем ранее успел догадаться Бусыгин). Да и к новоявленному «брату» ее притягивают почему-то не только родственные чувства...

Как и положено в комедии, события стремительно следуют одно за другим: Бусыгин признается Нине в своем обмане. А «разоблаченный» Сарафанов решает «уходить из этого дома». Он поедет к матери своего старшего сына (он еще верит в обман), чтобы на ней жениться. Васенька из ревности «поджигает» дом Макарской, где идет ее свидание с Сильвой; к счастью, сгорают лишь брюки Сильвы. Возмущенный этим, он «должен открыть глаза общественности» и объясняет Сарафанову правду про Бусыгина. Но Сарафанов уже не в силах примириться с тем, что у него нет старшего сына. Да и Бусыгин уже не хочет верить в то, что Сарафанов ему не отец.

Бусыгин остается в доме (опаздывает на поезд) по нескольким мотивам. Он не может оставить Сарафанова, не хочет разлучаться с Ниной. Ему нельзя

оставлять и Васеньку, пережившего первую катастрофу в своей жизни. Униженный в своем человеческом и мужском достоинстве (Макарская не только ради Сильвы отказалась пойти с мальчиком в кино, хотя сама же и придумала это «мероприятие»; в сердцах она наносит Васеньке безжалостный удар, открыв, что накануне Андрей Григорьевич приходил не то просить за сына, не то «сватать ее»), мальчик видит для себя один выход: стройку в тайге. Решительное «я остаюсь» Бусыгин произносит в момент, когда становится свидетелем удара, обрушившегося на Васеньку. Оставить его в таком состоянии Бусыгин не может себе позволить.

Нина успевает сказать про Бусыгина: «Он настоящий сумасшедший». Но тут не столько осуждение, сколько изумление и даже радость, ибо «в этом доме все психи». Благодаря тому именно, что Бусыгин оказался под стать этим необычным людям; благодаря целой цепи разрушительных, казалось бы, катастроф, на развалинах вчерашнего дома возникает Дом сегодняшней, появляется семья, где возможно взаимопонимание и доверие, где никто не способен бросить другого на произвол судьбы.

В свое время кинорежиссер В. Мельников поставил по «Старшему сыну» телефильм. Самыми впечатляющими были здесь финальные кадры. Красивая осень, падают листья. Обретшие друг друга Сарафановы (среди них, разумеется, и Бусыгин) входят в свой Дом. Остается на улице крупно, во весь рост заснятая Макарская. Одинокая и бездомная. Другой бездомный — Сильва — исчез, чтобы снова окунуться в свое легкое, ни к чему не обязывающее существование. Ведь, не одобряя «психов» Сарафановых, он выкладывает свою жизненную философию: «А лучше всего вот что: не думать ни о чем и с ума не сходить. Так оно спокойнее».

Не способна «сходить с ума» и Макарская. В финале пьесы ей выпадает весьма важная роль, когда она приходит к Сарафановым с жалобой на Васеньку, который «сжечь меня хотел». С удивлением и некоторым уважением она произносит: «В один день стал бандитом». Эта Макарская, как ни парадоксально, своей толстокожестью весьма сродни Кудимову и безымянному соседу. На просьбу Васеньки «на прощанье» пойти с ним погулять она отвечает: «От тебя потом не отвяжешься. Я ведь вас прекрасно знаю». Мальчишку она уравнивает с известным ей родом мужчин. Она их «прекрасно знает». Знает она и другое: «С женихами — скука, с нахалами — слезы».

Макарская живет имея устойчивый набор стандартных представлений о людях. «Прекрасно вас знаю», — полагает она. Стоит привести реплики, которыми она обменивается с Сильвой сразу же после их свидания, прерванного Васенькой:

Сильва. Какая любовь? Я там с огнем боролся. В гробу я ее видел, такую любовь.

Макарская. Что?.. Вон ты как заговорил...

Сильва. А ты как хотела? Гори, если тебя поджигают, а я здесь при чем?

Когда Макарская становится свидетельницей того, что происходит в доме Сарафановых, ей трудно все это воспринять. На заявление Сарафанова,

обращенное к Бусыгину, Нине и Васеньке: «Вы все мои дети, но он... Все-таки он вас постарше» — Макарская реагирует многозначительной репликой: «Чудные вы, между прочим, люди». В сознании Макарской происходящее не укладывается. Казалось бы, все должно окончательно разрушиться в семье Сарафановых, но вопреки ее, Макарской, логике тут все — в том числе и пришлый Бусыгин — находят друг друга, воздвигая необходимый им Дом.

Надо поверить и нам, что излюбленные персонажи Вампилова — чудные, необычные, необычайные, исключительные люди. Поэтому мы никак не можем принять точку зрения Рудницкого на вампиловских героев. Ситуации у Вампилова исключительные, «неестественные», полагает критик, а персонажи — вполне естественные, обыкновенные: «вот они, рядом, вместе с нами выходят из зрительного зала». Это — лесть зрительному залу. Вампилов вовсе не относился к нему столь некритически-восторженно.

Рудницкий несколько раз возвращается к своей мысли, доказывая, что «в ситуациях, Вампиловым придуманных и подстроенных, вымышленных, театральных по своей природе, живут и действуют не условные театральные фигуры, но вполне реальные, тотчас же узнаваемые, неотразимо сегодняшние люди»⁷³.

Но к чему такая оппозиция? Театральные и реальные? Разве в «вымышленных» ситуациях могут жить либо «условные фигуры», либо «обыкновенные» люди? Разве в таких ситуациях не могут чувствовать себя легко и свободно фигуры вымышленные и вместе с тем узнаваемые в своей художественной убедительности? Неужели же в зрительном зале полным-полно таких людей, как Валентина («Прошлым летом в Чулимске»), как «ангел» Хомутов, как отчаявшийся Зилов и доверчивый Сарафанов? Как Бусыгин, которого возмущают люди с толстой кожей и покоряет своей святостью Сарафанов? Нет, разумеется. Эти персонажи живут только на сцене и вступают на нее с тем, чтобы удивить, даже потрясти зрительный зал, знающий, какая дистанция его от них отделяет. Да и чем-то абсолютно несовместимым были бы заурядные люди и неестественные ситуации.

Вампилова привлекают люди незаурядные, отклоняющиеся от «нормы», от застойного «здорового смысла» и в его цивилизованной форме (летчик Кудимов), и в его обиходном выражении (Макарская), и в его дичайших проявлениях (Угаров, Анчугин из «Двадцати минут с ангелом»). В необычайных ситуациях вампиловской драматургии живут и действуют персонажи, сами же их создающие: Валентина создает ситуацию с калиткой и оградой, она же создает ситуацию, отправляясь с Пашкой на танцы в Потеряху. Сотворяют ситуации Хомутов, Бусыгин, Сильва, Васенька. Кто творит зилевские ситуации? Более всех других он сам — Зилов.

Но если Рудницкий ошибается, полагая, будто персонажи Вампилова — просто «сегодняшние люди», то его рассуждения о роли случайности в этой драматургии, несомненно ценные и важные для нашей сегодняшней театральной практики и теории, требуют поправок, развития и усложнения.

⁷³ Рудницкий К. Указ. соч., с. 37, 75.

Говоря о «системе случайностей, организуемой фантазией Вампилова», Рудницкий все-таки, скорее, имеет в виду неожиданные стечения обстоятельств, а не неожиданные, отклоняющиеся от общепринятой нормы поступки, нарушающие норму поведения.

В двух своих книгах («Драма как явление искусства». М., 1978 и «Драма как род литературы». М., 1986) В. Хализев подвергает случайность чуть ли не остракизму — на ней будто бы основаны в драматургии поверхностные «перипетии внешнего действия». За пристрастие к случайностям осуждается Шекспир — автор «Ромео и Джульетты», «Гамлета», «Короля Лира». Хализев видит в этих трагедиях не столько раскрытие «социальной подоплеки» и выявление «объективной закономерности» изображаемого, сколько подчинение событий и судеб «власти случая». Так, пояись Лоренцо несколькими минутами ранее в склепе, «трагического конца не было бы»⁷⁴.

Да что там «Ромео и Джульетта»! Ведь «даже Гамлет и Лир с Корделией... близки к благополучию». Хализев убежден: «пояись Фортинбрас на несколько минут раньше — все кончилось бы иначе. Так же и в “Короле Лире”» (с. 107).

В чем причина пристрастия Шекспира к «идее власти случая»? Оказывается — в том, что в его эпоху «преобладал художественный индетерминизм». От него не убереглась и античная трагедия... «Мысль о роковой роли случайностей в жизни человека» предстает в «Царе Эдипе» в «“алгебраически” чистом виде» — такова трактовка Хализевым идеи Софокла (с. III).

«Аристотелевско-гегелевская драматургия» (так Хализев именуется всю драматическую литературу до появления Ибсена и Чехова) основана на «конфликте-казусе» с «обильными перипетиями». Новые же конфликты, одобряемые Хализевым, порождены художественным сознанием, способным «расчленять случайности и закономерности». Начиная с Ибсена, а затем еще в большей мере у Чехова, драматургия отказывается от случайностей и перипетий, изображая «конфликты устойчивые, постоянные, “субстанциональные”» (с. 121). Здесь нет ни завязок, ни развязок. Конфликтные «узлы» даются «скорее в статике, чем в динамике», и это соответствует современным представлениям о «детерминированности человеческой воли».

Хализев хотел бы привести нас к глобальным выводам: «Конфликты, условно говоря не “гегелевского”, а “чеховского” типа, являющиеся постоянным свойством воссоздаваемой жизни, очень важны в драме XX столетия», — пишет он и продолжает: «После Чехова на смену действию, все время устремленному к развязке, пришли сюжеты, развертывающиеся медленно» (с. 121). Действие здесь, полагает Хализев, не создает и не разрешает конфликта, а главным образом демонстрирует его читателю и зрителю как нечто «хроническое» (с. 116). К рассуждениям об отсутствии в пьесах Чехова динамики мы еще вернемся позднее. Здесь же обратим внимание читателя на то, что драматургия XX века вовсе не основывается на сюжетах,

⁷⁴ Хализев В. Драма как явление искусства. М., 1978, с. 105. (Последующие ссылки на книгу даются в тексте — в скобках после цитаты указывается страница книги.)

развертывающихся «медленно», что она «создает и разрешает» конфликты в стремительно развивающемся действии, как это происходит в «Беге», «Оптимистической трагедии», во многих значительных произведениях зарубежной драматургии, в «Назначении» Володина, в пьесах Вампилова, в частности в «Старшем сыне».

В известном письме к Кугельману К. Маркс писал о том, что история имела бы мистический характер, не будь случайности. Защищая вампиловские случайности, Рудницкий пишет: «Не хуже других Вампилов знал, что случайность — форма, в которой выступает закономерность». Но Вампилов «указал закономерности, что место ее — за кулисами, что она не должна все время торчать на сцене и дирижировать судьбами».

Дело, думается, обстоит сложнее. Случайность — не всегда всего лишь «форма», в которой проявляет себя закономерность. Если бы это было так, случайность была бы бессмыслицей, не вносила бы в жизнь своего «смысла». Случайность — не «форма». Неужели, например, то, что Бусыгина и Сильву девушки не пустили «в гости», — проявление «закономерности»? Ведь найдется человек, который скажет, что поведение девиц, увлекших парней на электричку, а затем скрывшихся от них, незаконмерно. Естественнее, мол, было бы, если бы парни нашли ночлег именно у девиц. И спорить с таким мнением (как и принять его) будет затруднительно.

Вопрос о случайности не поддается однозначному истолкованию. Нередко случайное своим содержанием обогащает жизнь. В определенных ее сферах и определенных ситуациях случайность и закономерна и незаконмерна одновременно. В иных ситуациях случайность никак с закономерностью не совпадает: противоречит ей либо привносит в закономерность нечто явно незаконмерное.

Современные науки (философия, социология, экономика) видят в той или иной сфере жизни разные ее уровни. Чем «ниже» уровень (отдельное предприятие по сравнению с народным хозяйством в целом, например), тем в нем сильнее проявляются случайные факторы.

Художник (драматург), в отличие от историка, изображает не «общее», а «единичное», где роль случайности особенно значительна. В этой связи необходимо напомнить, что А. С. Пушкина очень волновал вопрос о случайности не только в «частной» жизни человека, но и в ходе истории. В ней он тоже усматривал великую роль случайности: «Не говорите: *иначе нельзя было быть*. Коли было бы это правда, то историк был бы астроном, и события жизни человечества были предсказаны в календарях, как и затмения солнечные. Но провидение не алгебра. Ум человеческий... видит общий ход вещей и может выводить из оногo глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* — мощного, мгновенного орудия провидения... Никто не предсказал ни Наполеона, ни Полиньяка»⁷⁵. Пушкин видит в Наполеоне «случай», то есть не «тип», а индивидуальность уникальную и неповторимую.

⁷⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1949, т. 2, с. 127.

Если значение случайности, воплощенной не в обстоятельствах, а в реальных исторических фигурах, столь велико, то еще большая роль ей выпадает в драматургии, где действующие лица — плоды художественного вымысла. В творениях драматургов случайность проявляет себя не только в «стечении обстоятельств», в вымышленных ситуациях, в совпадениях «инцидентов», но, прежде всего, в поведении действующих лиц. Случайность становится испытанием их возможностей, и каждый «овладевает» ею соответственно своим ценностным ориентациям.

Оргон случайно встретил Тартюфа в церкви. Но переселение проходимца в его дом — результат овладевшего им стремления к святости. Падение Молчалина с лошади — пустяковый случай, но реакции Софьи и Молчалина на это незначительное событие ведут к роковым последствиям. Добчинского и Бобчинского привела в трактир случайность — появление там семги. Но дальнейший ход событий зависит уже от этих Петров Ивановичей, от одержимости этих сплетников, от их желания все разузнать и обо всем рассказать. Появление актеров в «Гамлете» — случайность. Но принцу приходит в голову мысль использовать их в своих целях, что он блестяще и осуществляет.

В драматургии случайность может либо препятствовать персонажу, либо приходить ему на помощь, становясь испытанием его возможностей и намерений. Бусыгин и Сильва оказались в Ново-Мыльниково случайно. Узнать имя и отчество Сарафанова им помог случай (подслушанный разговор с Макарской). Но их дальнейшие действия уже не случайны: эскапада в доме Андрея Григорьевича — следствие как стечения случайных обстоятельств, так и желания парней найти ночлег даже ценой обмана. Но чем далее развивается действие пьесы, тем более Бусыгин из жертвы случайных обстоятельств превращается на наших глазах в человека, способного эти неожиданные обстоятельства подчинить себе.

Главные лица «Старшего сына» действительно люди «чудные». Они ведут себя совсем не так, как это делают «обыкновенные» люди с их обывательской осмотрительностью и казарменным оптимизмом, — их характерам присуще нечто необычное, только им свойственное, особенное. А особенное резко отличается от общераспространенного, всегда лишено этого элемента неповторимо-случайного.

В своих воспоминаниях Алексей Симуков признается: «Александр Вампилов предстал передо мною одним из очень немногих советских драматургов, легко, непринужденно, вполне для себя органично соединяющих философскую глубину своих пьес с ослепительно яркой, чисто театральной формой». Далее Симуков рассказывает о телефонном разговоре Вампилова с режиссером Е. Падве, первым, кто поставил «Старшего сына» на столичной сцене, в Ленинграде. Падве заверял Вампилова: «Нет, нет, все будет как в жизни. — И после секундной паузы добавил: — Вплоть до абсурда».

Посмотрев готовый спектакль, драматург убедился: «все в порядке». В «прекрасном спектакле», пишет Симуков, было «полное понимание» вампиловской драматургии, то есть «сложного соединения реализма с долей

некоторой фантазмагоричности, что присутствует во всех пьесах Вампилова»⁷⁶.

Как видим, послечеховская драматургия не боится ни стремительного развития действия, ни «абсурдного» неправдоподобия и в сюжетном развитии, и в поступках действующих лиц. Они — вовсе не обезличенные «типы», а лица, из ряда вон выходящие, в философском смысле «особенные», неповторимые фигуры. Как показывает опыт Вампилова, самая сущность драматургии требует изображения персонажей, способных «взрывать» окаменевающую реальность. Увлекая зрителей неожиданным, «случайным», необыкновенным в людях и событиях, она побуждает их критически отнестись к своему обыденному, привычному существованию.

В пьесах Вампилова «все как в жизни», но вместе с тем все и «фантазмагорично». Когда пытаются не замечать эту «фантазмагоричность» и в его сюжетах, и в поведении его действующих лиц, театры терпят поражение, о чем свидетельствует постановка «Утиной охоты» в ленинградском Театре имени Ленинского комсомола (1977) и малоудачные, жизнеподобные сцены, соседствующие с очень сильными, в мхатовской постановке той же пьесы О. Ефремовым (1979).

Во времена так называемого «застоя» один из излюбленных нашей литературой героев заявлял: «Я отвечаю за все!» Когда никто ни за что не отвечал, высоко ценились красивые слова, а дурная литература всячески помогала закреплять их в нашем обиходе. В те же годы Вампилов писал и переделывал своего «Старшего сына», где нескольким персонажам предстоит осознать свою ответственность всего лишь за небольшую семью. Его, как и автора «Фабричной девчонки», «Пяти вечеров» и «Назначения», легко было обвинить в «дегероизации»: их персонажи высоких постов не занимают, пышных деклараций избегают, да и ставят под сомнение соответствие словесных клише реальному положению вещей.

Но именно эти драматурги звали нас к тому, что можно назвать идеалом, показывая, как это трудно — осознать свою реальную ответственность не «за все», а за конкретные ситуации на работе или в семье, представляющей собой «модель» самых сложных «систем» общественного бытия. Противниками перемен в нашей жизни оказываются не только Куропеев, не только ратующий за перемены Чешков, но и аккуратный Кудимов, циничная Макарская и безымянный сосед Сарафанова. Возможно, что этот сосед — особенно страшен.

⁷⁶ Симуков А. Воспоминания. — В кн.: Вампилов А. Дом окнами в поле. Иркутск, 1982, с. 611, 614.

II

По мотивам?
Чеховские катастрофы
Драма «на дне»: ее сюжеты, мотивы и темы
В Чулимске

По мотивам?

Всамделишный пароход помог оторвать сюжет фильма от театральной условности.

Э. Рязанов. Послесловие к фильму.

1

В ожесточенной полемике, вызванной фильмом «Жестокий романс», прозвучали весьма наивные упреки сценаристу-режиссеру Э. Рязанову, позволившему себе внести изменения в текст «Бесприданницы». Автор пьесы, драматург, уверенно писал Вл. Гусев, «находится в наибольшей безопасности по части искажения текста (ведь при всех “сценариях” готовый текст уже есть)»⁷⁷. Заблуждение о близости драматургии и кинематографа разделяют многие. Текст пьесы будто легче легкого воспроизвести на экране.

Реально же именно драматургия находится с кинематографом в противоречивых отношениях, гораздо более конфликтных, чем роман, повесть или рассказ. Повествовательные жанры, их поэтика, их содержание скорее поддаются оптимальному «переводу» на язык кино, чем драматургия.

Во всех изменениях текста пьесы Вл. Гусев готов видеть всего лишь «субъективный произвол» авторов фильма. Разумеется, концепция картины принадлежит прежде всего сценаристу и режиссеру. Но изменение «готового текста» экранизируемой пьесы неизбежно в силу причин объективных. Такая «перестройка» предопределена различием первооснов, задач и возможностей драматургии и кинематографа. Текст пьесы отвечает требованиям театральной образности, и «буквально» воспроизвести его средствами кинематографа невозможно и ненужно.

Экранизировать пьесу гораздо сложнее, чем произведения повествовательных жанров, по ряду причин. Драматург сосредоточен на изображении междучеловеческих отношений. Только на них. Пьеса — непрерывный диалог, и мы видим и слышим людей, в него вовлеченных, взаимодействующих и противодействующих друг другу. В отличие от героя драматургии, экранный герой, подобно персонажам повествовательных жанров (романа, повести, рассказа), входит в более сложную систему связей: он

⁷⁷ Гусев В. Обман «приобщения». — Литературная газета, 1984, 21 нояб.

общается не только с другими людьми, но и с миром вещей, предметов, природы.

Бывает и так, что в фильме действующее лицо более всего связано именно с природным и предметным миром. «Старик и море» Э. Хемингуэя не поставишь на сцене, а экранизировать можно, показав Старика, море, лодку, снасти, небо, остатки съеденной акулами рыбы... (Это и было сделано американским кинорежиссером.)

В искусстве драматического театра, воссоздающего межличностные коллизии, люди общаются и сталкиваются в тесном, «замкнутом» пространстве сцены. В центре действия здесь всегда актер с его эмоциями, мыслями, переживаниями, обращенными к другому лицу. Они — главные творцы театрального зрелища.

А поток событий, составляющих мир фильма, захватывает не только людей, но и их земное, природное и материальное, окружение. «Среда обитания» человека здесь занимает важное место, она способна выйти на первый план в киноповествовании.

Еще в конце двадцатых годов В. Пудовкин, уже создавший фильм «Мать» (1926), заявил: «Кино ближе к прозе, чем к драме». По его мнению, отрывок из «Анны Карениной» более родствен киносценарию, чем монологи Хлестакова или Отелло⁷⁸. Обращаясь к экранизации произведения драматургии, кинематограф вынужден так или иначе выходить за пределы изображения лишь межличностных отношений. «Заснятое на пленку представление “Мнимого больного” не имеет никакой ценности — ни театральной, ни кинематографической», — говорил А. Базен. Но он же написал статью «В защиту экранизации», признавая все же, что, в отличие от повествовательных жанров, «драматургическая литература всегда подвергалась насилию со стороны кино»⁷⁹. «Насилие» неизбежно: сходство театра с кинематографом — кажущееся.

Когда в 1947 году молодой, но уже знаменитый Лоуренс Оливье взялся за экранизацию шекспировского «Гамлета», он, исходя из лимита экранного времени, сократил текст самым решительным образом (исключив ряд персонажей и связанные с ними трагические мотивы пьесы). Вместе с тем сцена дуэли Гамлета с Лаэртом содержала более трехсот выпадов (!), а целых сорок минут экранного времени было потрачено на изображение замка — столько длилось «путешествие» актеров из одной части дворца в другую.

Оливье шел навстречу требованиям кинематографа. И тем не менее, несмотря на восторженные оценки исполнения главной роли, требовательные критики считали главным недостатком фильма «вопиющую театральность». Оливье реально снял фильм-спектакль; театральная образность возобладавала здесь над кинематографической⁸⁰.

Создатели фильма, а не фильма-спектакля, неизбежно переосмысливают экранизируемую пьесу, дают новое звучание ее проблемам, соответственно

⁷⁸ Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х т. М., 1974, т. 1, с. 250.

⁷⁹ Базен А. Что такое кино. М., 1972, с. 15 – 16, 123.

⁸⁰ См.: Образцова А. Оливье против Оливье. — Искусство кино, 1985, № 10, с. 146.

специфической сущности кино и связанным с ней средствам художественной выразительности, поскольку *«его материал, его субстанция в корне отличны от материала театра»*. Пользуясь движущейся камерой, кино показывает не только людей, но «душу всего», что их окружает: драматическое напряжение пространства, «душу пейзажа», ритм движения масс, «тайный язык безмолвного бытия предметов и вещей»⁸¹, Весь вопрос в том, во имя чего совершается перестроение и чего оно достигает.

В книге «Природа фильма» З. Кракауэр не без основания видит миссию кинематографа в «реабилитации физической реальности», в изображении «потока жизни», «трепета листьев», на сцене невоспроизводимого. Вместе с тем Кракауэр полагает, что кинематограф не способен воплощать трагическое, поскольку оно — «явление чисто человеческое».

По его мысли, трагический конфликт может быть воплощен лишь в «замкнутом мире» человеческих взаимоотношений. А экрану такой мир противопоказан: ему необходимы земля, деревья, небо, улицы, железные дороги и другая материя. «Кино и трагедия несовместимы друг с другом», ибо в отличие от того «мирка, где рок исключает случай и все внимание направлено на человеческие взаимоотношения, мир фильма представляет собой поток случайных событий, который охватывает и людей, и неодушевленные предметы». Такой поток «не способен выразить трагическое и духовное, интеллектуальное переживание, не имеющее соответствий в реальности, доступной кинокамере»⁸².

Так ли это, снова и снова задумываемся мы, уже видевшие экранизации трагедий не только Шекспира, но и Софокла? Возможно, что в этих фильмах все же преобладает «физическая реальность», и приближающая нас к сущности трагических коллизий и отодвигающая их в сторону. В «Гамлете» Козинцева была замечательная сцена с флейтой, а монолог принца «Быть или не быть?» не производил сильного впечатления. Среди многочисленных хвалебных отзывов английской прессы 1964 Шекспировского года на козинцевский фильм выделялась доброжелательная рецензия Кеннета Тайнена, которого более всего восхитили не Гамлет и не сцены с его участием, а образ Эльсинора⁸³. Доступно ли подлинно трагическое кинематографу — об этом заставляет нас задуматься и «Жестокий романс» Э. Рязанова.

В своем фильме Рязанов не поскупился, изображая физическую реальность. «Волга стала одним из главных действующих лиц» фильма, а наряду с ней «одним из героев стал пароход», — пишет Рязанов. Более того: «“Ласточка” оказалась не только местом действия, она в некоторых эпизодах, где Паратов отсутствовал, как бы подменяла героя...»⁸⁴

Это, конечно, преувеличение. Роскошный по тем временам пароход все же не идет в сравнение с неотразимым Паратовым Н. Михалкова. Но пароход, да еще ресторанная на нем обстановка, да еще цыгане (пусть и весьма тусклые) с

⁸¹ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968, с. 60 (курсив мой. — Б. К.), 64, 73.

⁸² См.: Кракауэр З. Природа фильма. М., 1974, с. 21.

⁸³ Хайнен К. На сцене и в кино. М., 1969, с. 253.

⁸⁴ Рязанов Э. Послесловие к фильму. — Нева, 1985, № 1, с. 165.

их пением и плясками на палубе — все это занимает много экранного времени не зря. Так Паратов создает ту атмосферу «сладкой жизни», соблазнам которой экранная Лариса противостоять бессильна.

Оторвать сюжет фильма от театральной условности Рязанову помог «всамделишный пароход», но не только он. Шутки ради, несколько изменив слова Кеннета Тайнена, можно сказать: такого сверкающего парохода, такого машинного в нем отделения, таких бравых матросов, такой Волги с обгоняющими друг друга буксирами, баркасами и иными посудинами, такого белого коня, взлетающего на самую пристань с седоком Паратовым, мы ни в одной постановке «Бесприданницы» не могли видеть (включая и киноверсию Я. Протазанова) и никогда более не увидим.

Титры обещали нам произведение «по мотивам» известной пьесы Островского. А в ней действие, хотя и происходит в провинциальном городе Бряхимове, достигает высот истинно трагических. Авторы фильма уже самым его названием нас предупреждают: будут «жестокие», но отнюдь не трагические страсти. Мы вспоминаем мысль Кракауэра о том, что кинематограф выразить трагическое не способен...

Рязанов к этому, видимо, и не стремился. По его словам, одной из главных идей сценария было показать героев «как людей не только прошедшего, но и сегодняшнего времени». Сценарист исходил из того, что «страсти — ревность, любовь, измена, предательство — в основе своей за сто лет не так уж изменились». Словом, сюжет картины как бы из прошлого, но и про нас с вами.

Студентка, одна из убежденнейших поклонниц фильма, чье письмо опубликовано в «Литературной газете», резко возражая критику Е. Суркову, неосторожно заметившему, что Лариса в фильме ведет себя вопреки нравам 70-х годов прошлого века, язвительно замечает: «Возможно, что Е. Сурков и видит себя в прошлом веке, мы же живем в 80-х годах века нынешнего». Нравы за сто лет решительно изменились, полагает она, и фильм, по ее мнению, погружает нас в проблемы не прошедшего, а нашего времени. Это и вызывает ее полное одобрение.

Главнейшая из этих проблем, видимо, такая: чему отдавать предпочтение — «эфемерному» или «реальному»? Студентка пишет: «Очень страшно и трудно — ради чего-то эфемерного (ведь как определить — что было такого удивительного и обвораживающего в душе Ларисы) круто повернуть свою жизнь, отказаться от того реального, что у него, у Паратова, есть». Письмо надо понимать так: не следует осуждать героя, отказавшегося от «почти эфемерной», ничем особенно не примечательной Ларисы в пользу «реального». Надо жить, следуя не желаниям и стремлениям, а применяясь к обстоятельствам, как поступили в фильме Паратов, да и Лариса.

Единственное, в чем позволила себе усомниться поклонница фильма, — это в выстреле. «Его могло и не быть», — пишет она. Ее, видимо, удовлетворил бы и менее «жестокий» финал: Паратов и Лариса, получив что кому положено, могли бы на этом и успокоиться, если бы в дело не затесался никчемный Карандышев.

Критик Г. Масловский, в общем относящийся к фильму сочувственно,

называя его «полуудачей», упрекнул Рязанова в том, что тот «транспонировал пьесу Островского на несколько тонов ниже», «перемонтировал события», «переставил ударения», благодаря чему «произведение приближено к современности, в нем акцентировано то, что сегодня приобрело особую актуальность».

По существу, критик и студентка во многом сближаются, толкуя о злободневности фильма. Юная зрительница увидела фильм о решающей роли обстоятельств в жизни человека. Критик Масловский говорит не об обстоятельствах, а о силе Судьбы. Она подчиняет себе персонажей фильма. «При этом, — уточняет он свою мысль, — Рязанов отнюдь не разоблачает своих героев: и Лариса хороша, и Паратов привлекателен, и Карандышев способен вызвать сочувствие... Обыкновенные люди. Обыкновенные...» Но для этих обыкновенных людей «зов Судьбы — всего лишь знак совершить угодный ей поступок, они не слышат этого зова как призыва к самостоятельному действию, борьбе, безумству»⁸⁵.

Все они — Паратов, Лариса, Карандышев, Вожеватов, Кнуров, Огудалова — «склонны скорее покориться Судьбе, чем противостоять ей». Видимо, именно в стремлении показать неумолимую и зловещую роль Судьбы в жизни нашего современника усматривает критик «злободневность» фильма, хотя и не высказывается на эту тему с должной прямоотой.

Фильм о неслышанном «зове Судьбы» стал «полуудачей» потому, что свой замысел режиссер осуществил «непоследовательно». Не удержавшись в регистре «повседневности», он соблазнился «эффектами», повредившими цельности образов Ларисы и Паратова, а особенно — Карандышева.

2

О Карандышеве из пьесы Островского Масловский высказывает весьма странное суждение. Критик ставит в заслугу Рязанову то, что сей Карандышев «из *эпизодических* [у Островского. — *Б. К.*] персонажей выведен в ряд основных героев». Однако — и в этом сказалась «непоследовательность» режиссера — после сцены прямого столкновения с Паратовым «прежний, тайно копивший унижения маленький человек кончился». Карандышев, «в соответствии с традицией, становится лишь эпизодическим персонажем трагедии героини, когда мог стать героем трагедии собственной». Сразу скажем: никакой «трагедии героини» в «Жестоком романсе» нет. Здесь она — не та трагическая фигура, какой она в итоге предстает в пьесе Островского. Говорить о «трагедии» Ларисы из «Жестокого романса» можно не в высоком, эстетическом смысле этого понятия, а имея в виду всего лишь житейски-обиходное словоупотребление.

Представление Масловского о Карандышеве как об эпизодическом персонаже вызывает, по меньшей мере, недоумение. Какой, собственно, смысл вкладывает критик в понятие «эпизодический»? Второстепенный?

⁸⁵ Масловский Г. Вечно новый старый спор. — Искусство кино, 1985, № 3, с. 65, 66.

Действующий лишь в одном-двух эпизодах, а не на протяжении всего произведения? Нелепо! Разве в пьесе Островского Юлий Капитоныч — не один из главных героев? У Островского он — лицо первостепенное, в одном ряду с двумя другими: Ларисой и Паратовым. Он движет общее действие пьесы на всем его протяжении. Бегство Ларисы с Паратовым и компанией за Волгу стимулируется не только двусмысленными завлекающими восторгами Паратова, но и унижающим ее достоинство поведением самоупоенного Карандышева. А развязывают всю трагическую коллизию карандышевские слова про «вещь» и неизбежный здесь выстрел. Зачислять Юлия Капитоныча в эпизодические лица можно, лишь смутно представляя себе пьесу и позабыв обо всем этом и многом другом.

Рязанов, превращая Карандышева в эпизодический персонаж, будто бы следовал установившейся сценической традиции, но подобной традиции попросту не существует. Достаточно напомнить про спектакль Театра Революции (1940, постановка Ю. Завадского), где С. А. Мартинсон, исполняя роль Карандышева, глубоко раскрыл тему поруганного человеческого достоинства. В прошлом веке П. Боборыкин увидел в фигуре Карандышева такую «двойственность», какую очень трудно, почти невозможно сыграть. Мартинсон сыграл. Он показал все амбиции, сломы, катастрофы и прозрения этого гротескового характера. В далеко не совершенной «Бесприданнице» Я. Протазанова Карандышев — В. Балихин отнюдь не эпизодическое лицо. И в «Жестоком романсе» Карандышев — не эпизодическое лицо. Здесь он стал предметом глумления для Паратова, но, к сожалению, не только для него.

В фильме «Жестокий романс» образ Карандышева предельно упрощен не столько А. Мягковым, сколько замыслом режиссера, блестящему Паратову противопоставившего жалкого, ничтожного Карандышева. Наиболее разительно фильм полемизирует с Островским, изображая Карандышева в момент, когда тот переживает бегство Ларисы из своего дома. В пьесе эти минуты открывают перед Карандышевым возможность пережить подлинный нравственный переворот, острейшую душевную, духовную катастрофу. Испытания катастрофой в драматургии удостаиваются только лица, этого заслуживающие и на это способные. В Карандышеве, по мысли Островского, в определенный момент эта способность пробуждается.

В «Бесприданнице» катастрофа обрушивается сначала на Карандышева, а затем и на Ларису. Устраивая свой обед, дабы «повеличаться» перед своими гостями, предстать перед ними человеком, избранным Ларисой в мужа и вполне этого достойным, Карандышев лишь помогает Паратову, Кнурову и Вожеватову превратить себя в шута. Свое торжество над соперниками он демонстрирует, запрещая Ларисе петь, чем во многом предопределяет дальнейший роковой ход событий. Исполнив свой романс, Лариса дает повод Паратову высказать восхищение и сделать ей двусмысленное приглашение: покинуть дом жениха и отправиться на пикник за Волгу.

Тост Карандышева — это хоть и запоздалая, но для Юлия Капитоныча очень важная, продуманная «реакция» на «акцию» Ларисы в первом действии, на ее заявление: «Не приписывайте моего выбора своим достоинствам». И на ее

заявление во втором действии о соломинке, за которую хватается утопающий. «Таите правду о соломинке про себя», — умолял тогда Карандышев. Теперь он эту же правду хочет во что бы то ни стало замаскировать, заменить ее угодным ему, удовлетворяющим его болезненное самолюбие вымыслом.

Островский строит ситуацию, исполненную трагической иронии: Карандышев достигает апогея в своем самоутверждении в тот самый момент, когда и Паратов, и Кнуров, и Вожеватов, и зрители уже знают о решении Ларисы покинуть его дом. Затем наступает катастрофа во всей своей очевидности. Решение Ларисы, принятое в смутной надежде обрести навсегда Паратова, низвергает Карандышева с пьедестала, на который он себя втащил, в пропасть. Стремясь к своей цели и, казалось бы, ее достигнув, он теперь дальше от нее, чем когда бы то ни было.

В пьесе трагическое заблуждение Карандышева сменяется трагическими же узнаваниями и прозрениями, которые ведут к решительному перевороту в его мыслях, чувствах, мировосприятии, к новому, безжалостному взгляду на самого себя. Перед нами возникает новый Карандышев.

Именно этот переворот был нужен Островскому. Исчезновение гостей Карандышев, хотя это и оскорбительно, готов спокойно снести, сочтя его всего лишь неучтивостью. Но вот наступает второе узнавание — убийственное: Ларисы тоже нет. Удар следует за ударом, и это потрясает Карандышева до глубины души. Выражение «глубина души» здесь вполне уместно. Мы задумываемся над острыми противоречиями, раздирающими этого человека, и должны понять всю силу пережитого им нравственного потрясения. Ведь ранее избегавший именно этого — правды о себе, — Карандышев теперь осмеливается ее осознать и высказать во всеуслышание.

Монолог Карандышева, завершающий третье действие пьесы, — один из вершинных, кульминационных ее моментов. «Жестоко, бесчеловечно жестоко!» — стонет вполне протрезвевший Карандышев. «Рано было торжествовать-то!» — злорадно отвечает на этот вопль отчаяния Огудалова. В момент катастрофы перед нами предстает новый Карандышев, способный понимать и себя, и других людей совсем не так, как это было ему свойственно ранее.

Драматический сдвиг в сознании Юлия Капитоныча вызывает вовсе неожиданное в его устах признание: «Да, это смешно... Я смешной человек... Я знаю сам, что я смешной человек. Да разве людей казнят за то, что они смешны?»

Знал ли Карандышев всегда, что он «смешной человек», да только признаться не хотел? Нет, лишь теперь, сейчас, в сей момент он наконец осознал это. Его признание сразу же возвышает его в наших глазах над тем Карандышевым, что хорохорился, топорщился, петушился. Когда из-под маски, которую он старательно на себя напяливал, проглядывает искаженное мукой человеческое лицо, *мы начинаем ему сострадать*.

Не только над прежним Карандышевым возвышается новый, способный хоть отчасти взглянуть горькой правде в глаза и испытать муку, неизбежно связанную с ее познанием и переживанием. Он возвышается и над

Паратовым, все время балансирующим между истиной и ложью, только и умеющим, что доставлять муки другим людям. Он возвышается и над Кнуровым, и Вожеватовым, преследующими Ларису, как охотники дичь.

Кнуров и Паратов называют Карандышева глупым человеком. К сожалению, авторы фильма руководствуются именно этим определением. Но у Островского ведь свое, более объективное, более объемное видение своих персонажей, и Юлия Капитоныча в частности. В финале третьего действия истерзанный Карандышев обнаруживает не глупость, а ум, негодуяще говоря о барах, с удовольствием попирающих человеческое достоинство «смешного человека». Еще более этот ум проявится (правда, сплетаясь с болезненным самолюбием) в одной из решающих сцен последнего действия, когда Карандышев в диалоге с Ларисой произнесет: «Хороши ваши приятели! Какое уважение к вам! Они не смотрят на вас как на человека, — человек сам располагает своей судьбой: *они смотрят на вас, как на вещь...*»

Как это ни парадоксально, эти удивительные по глубине и афористичности слова звучат в устах Карандышева из пьесы вполне органично. Он без пощады говорит Ларисе про ее положение «овеществляемого» человека. Прежний Карандышев, до катастрофы, не мог так мыслить и так изъясняться. Не случайно же Лариса так судорожно хватается за эти слова, выражающие одну из главных тем всей пьесы. Как видим, Островский, воспринимая Карандышева не по Паратову, Кнурову и Вожеватову, нарисовал образ «маленького человека» со всеми его «комплексами», но вместе с тем открытого для подлинно драматических нравственных коллизий и прозрений, да еще стимулирующего к этому и Ларису.

В кого же превращен Карандышев в «Жестоком романсе»? Не будем ограничиваться лишь общими оценками, к которым прибегала критика: «упрощен», «отвратителен», «вызывает чувство недоверия» и «даже безжалостности». Посмотрим, как авторы фильма с помощью «физической реальности» и безжалостной съемочной камеры радикально «переиначивают» ситуацию и «готовый текст» монолога Карандышева, дабы во что бы то ни стало обойтись без нравственной катастрофы, которой удостаивает Карандышева Островский в своей пьесе.

Сцена с монологом Юлия Капитоныча в фильме поставлена так, что исключает, намеренно исключает, даже намек на просветление героя, порождающее способность к беспощадно трезвым суждениям об окружающих людях, а главное — о себе самом. На первом плане здесь оказался стол, покрытый белой скатертью, со стоящими на нем бокалами, вазой с фруктами и еще каким-то предметом.

В пьесе внимание зрителей полностью сосредоточено на протрезвевшем Карандышеве и его речи о «смешном человеке». Фильм перетрактовывает ситуацию. Хотя Карандышев и произносит несколько фраз из написанных Островским, он лепечет их в состоянии полного опьянения, наваливаясь на стол. Мы не слушаем Карандышева (да и понять его невозможно), мы следим за тем, как Харита Игнатьевна прежде всего ловким движением хватается со стола бокал. Нам показывают, как та же Огудалова успевает снять со скатерти еще

что-то. Но ваза с фруктами остается, вызывая у зрителя тревогу за свою судьбу. Да, тревогу зрителя вызывает не Карандышев, а стол, скатерть, бокал. Важнейшая в пьесе ситуация предстает как заурядная «пьяная» сценка. Здесь Карандышева топчет уже не Паратов, а безжалостная съемочная камера.

Этому так и не протрезвевшему алкашу, каким он представлен в фильме, вряд ли могут прийти в голову слова про «вещь». Правда, Карандышев что-то в этом роде все же произносит на пароходе, в финальном диалоге с Ларисой. Но у экранного Юлия Капитоныча, не пережившего важной для Островского нравственной катастрофы, его слова ничем не подготовлены. Они звучат всего лишь злобной реакцией самолюбивого и мелкого ревнивца, а не открытием, поражающим и самого Карандышева, и Ларису.

К тому же слова про «вещь» в фильме лишены их глубокого смысла еще и по другой причине. В пьесе Карандышев произносит их, узнав про жребий, который кидали Кнуров и Вожеватов, решая, кому из них принадлежит Лариса. В фильме Карандышев говорит слова про вещь после того, как Лариса уже побывала в каюте Паратова и превратилась в вещь, более ему не нужную. Если в пьесе угроза возможного овеществления страшит и Карандышева, и Ларису, то в фильме Юлий Капитоныч ломится в открытые двери: то, от чего он пытается спасти Ларису, уже совершилось. Все это здесь изначально запрограммировано, ибо «Жестокий романс» ведь изображает не устаревшие нравы прошлого века, а вполне современные нравы той публики, которой фильм обязан и кассовым, и художественным успехом.

В фильме Карандышев, стремясь образумить Ларису, волнуется попусту. Экранная Лариса после сумбурного с ним диалога (они ведут его в отчаянной стычке друг с другом, сваливаясь на пол) направляется «искать золото» у Кнурова. Карандышев, вопреки Островскому, стреляет ей в спину с довольно большого расстояния, превращаясь таким образом в истерического убийцу, что опять же решительно противоречит смыслу сложной мизансцены, созданной Островским.

3

До предела ничтожному Карандышеву в фильме противопоставлен Паратов. Свое понимание этой роли Н. Михалков изложил в одном из интервью так: «Лариса не жертва расчетливого соблазнителя, а жертва страшной широты этого человека»⁸⁶. Артист, надо признать, увидел героя пьесы Островского более глубоко, нежели суровые критики «Жестокоего романа». У одного из них вызвало негодование то, что в фильме «вместо разоблачения паратовской пустоты» дана «пусть умеренная, ее апология» (Д. Урнов)⁸⁷. Для Островского, утверждает другой критик, «фигура Паратова, себя изжившая», а в фильме он — лицо обаятельное. Разумеется, говорить о «страшной» широте Паратова и тем самым обращать нашу мысль к героям Достоевского — это преувеличение. Но в пьесе Сергей Сергеевич действительно лицо не одномерное. Есть в этой

⁸⁶ Михалков Н. Кино для меня не профессия, а жизнь. — Известия, 1983, 15 окт.

⁸⁷ Урнов Д. Почему о «романсе»? — Литературная газета, 1985, 13 февр.

натуре черты, способные очаровать Ларису. Но в экстремальной ситуации в нем побеждает расчетливый делец, не поддающийся никаким сантиментам. Заявление Н. Михалкова о «страшной» широте души Паратова Рязанов весьма тактично, но и четко дополняет в «Послесловии к фильму», где сказано: Паратов во второй серии — «человек изменившийся... опустошенный, раздерганный, циничный, в чем-то страшный».

Надо воздать должное Н. Михалкову. Если старательно всматриваться, можно уловить тонкие штрихи, обнажающие контраст между «победительным» Паратовым, каким тот хочет казаться себе и другим, и начинающей разъедать его внутренней дряблостью, после того как он принял решение продать себя невесте с полумиллионным приданым.

Однако, эти штрихи почему-то не улавливают не только неискушенный, но, как показала пресса, и весьма опытный зритель. Причин тому несколько. Суровые критики, упрекавшие фильм в том, что фигура Паратова, данная Островским «с острой и злой иронией», в фильме представлена с «нескрываемым любованием, помпой, так сказать, при вспышках ослепительных лампиров» (Е. Сурков)⁸⁸, не вполне справедливы. Ведь и для самого Островского затронутая Михалковым тема широкой души очень важна. Если Паратов в пьесе изначально «пуст» как фигура вполне «пережиточная», тогда и Лариса у Островского должна бы предстать вовсе наивной, прекраснодушной, лишенной элементарного чутья барышней. А ведь она в пьесе — совсем не такая.

Говоря о широте своего героя, Н. Михалков коснулся одного из аспектов издавна волновавшей Островского проблемы. Еще в конце 50-х – начале 60-х годов прошлого века друг Островского и убежденный поклонник его драматургии Ап. Григорьев находил в русской литературе два полярных типа: «хищный», или «страстный», противостоящий «смирному», воплощенному Пушкиным в Иване Петровиче Белкине и Лермонтовым в Максиме Максимыче.

Симпатизируя типу «смирному», выступая против напускного демонизма, фальшивой страстности героев А. Марлинского или лермонтовского Грушницкого, Ап. Григорьев, однако, считал, что тип «блестящий *действительно*», «страстный *действительно*», «хищный *действительно*» — вроде Печорина — имеет в природе и истории свое «оправдание», ибо вносит в жизнь тревожное начало, ей необходимое.

Образом Паратова (начиная с присвоенной ему драматургом фамилии: паратый — сильный, хищный зверь) Островский — можно предположить — творчески полемизирует со своим покойным другом. Во что теперь, в конце 70-х годов, превратился «хищный тип», осталось ли в нем хоть что-нибудь от истинной страстности, от той широты натуры и той стихийности, что находил и оправдывал в нем Ап. Григорьев?

Паратов, каким он был годом ранее, или, точнее, каким он существует в пьесе, в воспоминаниях и рассказах Ларисы и Вожеватова, как будто еще

⁸⁸ Сурков Е. Победитель проигрывает. — Литературная газета, 1984, 4 нояб.

обладает какими-то привлекательными чертами «хищного типа». Но явившегося годом позднее в Бряхимов Паратова Островский подвергает суровому испытанию на подлинную страстность, на подлинную безоглядность и истинную широту души.

Когда Лариса, признавшись, что продолжает его любить, просит не употреблять во зло ее откровенности, Паратов реагирует с благородным возмущением: «Я, Лариса Дмитриевна, человек с правилами, брак для меня дело священное. Я этого вольнодумства терпеть не могу». Заявление вполне успокоительное. Но ведь в этот момент Паратов ведет себя с Ларисой *как бы* правдиво: он не может «сообщить ей ничего приятного» и вынужден «уступить ее по обстоятельствам». Однако про свою помолвку он умалчивает. Называя себя «человеком с правилами», Паратов, увидев снова Ларису, ощутив всю меру того, что он теперь теряет в обмен на полмиллиона, становится рабом своего болезненного высокомерия, самолюбия, неспособности смириться с постигающими его поражениями. Таков он в пьесе.

«Широкий», «страстный», «хищный» тип, оказавшись в трудном положении, стремится сохранить свой ореол и спешит нанести болезненный удар счастливому сопернику. Если Карандышев ни за что не признает в себе недостаток способностей, то Сергей Сергеевич делает это непринужденно, ибо предполагается, что он человек с большими дарованиями. Таким ведь его воспринимает и Лариса, имея в виду, разумеется, не способность к коммерции, а высокий дар чувствовать жизнь во всей ее глубине и полноте, жить страстно и самозабвенно.

По-разному умеет «тешить себя» Паратов. В сцене первой встречи с Ларисой он уже потешил себя, выпытав у нее признание в любви. Над Карандышевым же он видит возможность поглумиться, беспощадно его потоптать. Свое презрение к Карандышеву Паратов излагает Вожеватову в реплике, несущей один из главных мотивов пьесы Островского: «Топорщился тоже, как и человек!»

Словечку «топорщится» Салтыков-Шедрин в начале 70-х годов посвятил целую сатирическую филиппику в цикле «Итоги» (1871), издеваясь над «прогрессистами-публицистами», преувеличивающими положительные последствия реформы 1861 года, пробудившей в людях потребности, но не удовлетворившей их. «Прогрессисты» обвиняют этих людей в неблагодарности и заносчивости. «Курицыны дети! — восклицают хором прогрессисты-литераторы и прогрессисты-публицисты. — Посмотрите! Тоже топорщатся! Шеи вытягивают, на цыпочки становятся!» Прогрессисты, «обуздывая и укрощая», пресекают любые попытки «пришибленного» человека «сделать человеческий жест».

Явные реакционеры и власть предержавшие действуют устрашением и окриком: «Рожна, что ли, нужно?» А позиция «прогрессиста» более постыдна, ибо, пишет Салтыков-Шедрин, для последнего презрителен самый вид «топорщащегося» человека.

Паратов возмущен тем, что Карандышев «топорщился тоже, как и человек», пытался сделать, хотя бы маленький, человеческий «жест». Так

Островский придает всей коллизии дополнительные аспекты. Паратов, «обуздывая и укрощая», пользуется приемами, распространенными в самодержавно-полицейском государстве. Его неприязнь к Карандышеву диктуется не только самолюбием и ревностью, но и мотивами общественно-историческими, социальными. Фильм к этому аспекту коллизии Паратов — Карандышев никакого интереса не проявляет. Авторов картины интересует лишь их противостояние как мужчин, увлеченных Ларисой.

Но как бы мстительно ни потешался Паратов над женихом Ларисы, стараясь выставить его в омерзительном виде на обеде, драматическая диалектика развивающихся далее отношений ведет все же к тому, что «сделать человеческий жест», роковой, продиктованный отчаянием, удается в конце концов все-таки Карандышеву, а не Паратову. При всей видимой страстности своей натуры Паратов на подлинно человеческий жест уже не способен: его страстность холодна и расчетлива, как расчетлива его погоня за большим приданым.

Островский своего Паратова беспощадно развенчивает, но при этом рисует фигуру, которую имеет смысл развенчивать. Мы видим, как еще «шевелившиеся» в Паратове благородные побуждения в экстремальной ситуации окончательно вытесняются расчетливостью. Островский показывает нравственное падение.

А в «Жестоком романсе»? Какие только аттестации не были даны экранному Паратову критикой: «Хамоватый, быдловатый самец-затейник, способный взять женщину силой, но не увлечь, не поразить личность такую неординарную, очень женственную натуру, как Лариса»⁸⁹, «обаятельный русский плейбой»⁹⁰. Было сказано и многое другое в том же духе.

А ведь Н. Михалков и впрямь хотел бы сыграть, и сыграть тонко, образ неоднозначный. Но большинство зрителей не случайно признало в нем именно «плейбоя», хотя одним это не понравилось, а других привело в восторг. Почему, условно говоря, «второй план», несомненно присущий экранному Паратову, не был не только оценен по достоинству, но даже оказался невоспринятым?

Тому есть несколько причин. Во-первых, эффектный Паратов, весь в белом, да еще на белом коне влетающий прямо на пристань, явно затмевает того раздерганного Сергея Сергеевича, о котором пишет Рязанов. Зритель принимает за чистую монету броский паратовский аристократизм и столь же наигранный демократизм. Не каждый посетитель кинотеатра устоит перед столь импозантной фигурой, перед этим цыганским кумиром. Не устоять перед этим Паратовым и Ларисе, тем более что в фильме она никакой неординарностью не отличается.

Главное, чем берет герой Михалкова, — это излучаемая чувственность. Нет, не любовь испытывает этот Паратов к Ларисе. Им все более движет требующая удовлетворения мужская сила. Михалков дает это понять и Ларисе,

⁸⁹ Толстых В. Размышления по поводу и без повода. — Искусство кино, 1986, № 9, с. 82 – 83.

⁹⁰ Кардин В. Давайте после драки помашем кулаками. — Вопросы литературы, 1986, № 8, с. 66.

и зрителю.

В пьесе Островского все строится на диалогах. Фильму, естественно, этого мало. Ему нужны выразительные детали. Вот одна из них. Еще в первой серии Лариса кормит с ложечки Паратова вареньем из большой вазы. Капля падает ей на ладонь. Усы и борода не мешают Паратову ловко, изящно, непринужденно слизнуть ее с возгласом: «Вкусно!» Разве против этого способна устоять девица, только и живущая обожанием своего кумира?

Особенно важное значение приобретают в фильме прикосновения Паратова к Ларисе (у Островского он ничего такого себе не позволяет). Когда она, заливаясь слезами, соглашается сбежать из дома Карандышева, Паратов надолго приникает щекой к ее щеке — такое «касание» должно не только окончательно закрепить решение Ларисы. Они оба уже предчувствуют то, что должно произойти на «Ласточке». Не здесь ли причина обильного потока ее слез?

На пароходе в решающей, ключевой сцене (опять же призванной дополнить и обогатить Островского соответственно нравам наших дней) Паратов после шумного веселья удаляется прочь ото всей компании. Стоит в призывной позе. Он знает: Лариса появится.

Масловский услышал в фильме зов Судьбы, на который персонажи оказались не в силах откликнуться. Реально все обстоит проще. Доминирует в игре Н. Михалкова неумолимый зов плоти. Перед этим бессильны не только простодушная Лариса, но и сам этот многоопытный красавец-мужчина. Экранный Паратов — раб своей чувственности, и ею же поработает он бедную Ларису.

В своем «Послесловии» Рязанов утверждает, что и поныне любят и ревнуют так, как это было во времена Островского. Но кто же в его фильме и кого любит? Может ли любить Паратов, заявляющий, что для него «ничего заветного нет»? Ведь умение любить требует прежде всего преданности, способности к самоотречению и жертвенности; оно связано с потребностью вызывать у *другого* ответное чувство — интенсивное, напряженное и устойчивое. Выдавать паратовскую чувственность за любовь — наивно.

У Карандышева подлинная любовь к Ларисе задавлена, прежде всего, стремлением к самоутверждению, которое порождает в нем общество паратовых и кнуровых, стремящихся его обезличить и лишить права на «человеческий жест». Оттого и проявляемые им «жесты» приобретают жалкий характер. Но, в отличие от Островского, фильм винит в этом одного лишь Карандышева, а к измывательствам над ним относится более чем снисходительно. Он, мол, того и заслуживает.

Что касается Ларисы, то в пьесе Островского она — единственный человек, способный на высокую любовь. В фильме же она предстает девицей с узеньким эмоционально-духовным кругозором, попросту немеющей перед победительной силой своего кумира. Но ведь такое обожание — не любовь.

Сказав об «опустошенном» Паратове второй серии, Рязанов, противореча себе, тут же в «Послесловии» пишет: «А сила любви к Ларисе была, по-моему, очень сильно сыграна актером в последней сцене в каюте...» Оставим на

совести Рязанова это сочетание «опустошенности» и «силы любви».

Что реально демонстрирует последняя сцена в каюте? Здесь Н. Михалков ведь сильно играет не любовь, а нечто противоположное. Перед нами полуодетый пресытившийся мужчина, быстро успевший устать и ищущий, чего бы выпить и закурить. А тут еще эта полураздетая, уже не нужная Лариса начинает доносить его своими вопросами. Он вынужден сказать правду: «Обручен!» Дабы смягчить эту правду в ее и собственных глазах, Паратов пускает слезу — явно притворную.

Слова Ларисы: «Подите! Я сама о себе позабочусь» — он воспринимает с облегчением и, захватив с собой что-то из своего туалета, поспешно ретируется. Вот такой предстает перед зрителем сильно Н. Михалковым сыгранная «любовь». Актер действительно играет эту сцену точно, давая здесь квинтэссенцию ситуации, весьма распространенной в наши дни, весьма узнаваемой.

В связи с экранным образом Паратова имеет смысл обратиться к самой интересной статье о «Жестоком романсе», появившейся, как это ни покажется неожиданным, в журнале «Музыкальная жизнь». Ее автор всячески подчеркивает, что пишет лишь о музыке А. Петрова, и не ему, а кинокритикам судить, насколько Рязанову удалось говорить с экрана «о вещах вполне современных». Но не без лукавства в этой статье высказаны проницательные соображения не только о музыке фильма. Ее автор, Борис Кац, умеет и вслушиваться, и всматриваться. Избегая общих слов и расплывчатых оценок, он дает конкретный разбор каждого из «номеров» музыки в их соотношении с конкретным же, визуальным материалом.

Михалков, полагает автор статьи, пришел в этот фильм из другой картины Рязанова — «Вокзал для двоих». Пришел и привел с собой марш, характеризовавший там фанфарона Андрея — вагонного проводника, убежденного в своей сексуальной неотразимости. Та роль была сыграна Н. Михалковым безупречно и блестяще. Б. Кац улавливает в «Жестоком романсе» развитие темы этого персонажа. Разумеется, внешне между ними мало общего. Паратов — обаятелен, как «обаятелен» и романс, исполняемый им на пароходе, в котором он «раскрывает широту души и призывает Ларису и нас к цыганской вольности»⁹¹.

По мысли Б. Каца, фанфаронство Паратова выявляется прежде всего музыкой Петрова, вызывающей у нас ассоциации с наглым же фанфаронством проводника из «Вокзала для двоих». Музыка звучащего там марша приходит в «Жестокий романс», сближая фанфаронство столь разных персонажей. Критик призывает нас восхищаться тонкой игрой Михалкова, соответствующей этой музыке. Но зритель-то эту скрытую тонкость не улавливает.

Благодаря музыковеду, мы добрались до некоторых противоречий «Жестокоего романса». Возможно, что в замысел авторов фильма входило стремление показать, что обаяние Паратова держится на показухе, да и все его поведение — показуха, за которой скрывается элементарное чувственное

⁹¹ Кац Б. И в смехе, и в слезах. — Музыкальная жизнь, 1986, № 17, с. 16.

влечение, способное ввести в заблуждение лишь прекрасную наивную барышню. Но удался ли Рязанову столь «дерзкий замысел»: создать фильм, обращенный к двадцатилетним, дабы открыть им глаза на показуху? До них замысел не дошел. Они восхитились красивой жизнью, ради которой можно пожертвовать всем на свете.

4

Если и был (скорее всего, нечто в этом роде все-таки было) замысел показать губительность всяческого рода фанфаронства, связанного со «сладкой жизнью», то его осуществлению воспрепятствовала не только экранная интерпретация образов Карандышева и Паратова. В еще большей мере противоречивость замысла сказалась на трактовке образа Ларисы режиссером и начинающей актрисой Л. Гузеевой.

Если Карандышев в «Жестоким романсе» последовательно превращался в фигуру однозначно отталкивающую, а Паратов все-таки предстал «обаятельным русским плейбоем», то экранная Лариса и вовсе приводит нас в недоумение: нам так и остается неясным, чем именно она вызывает всеобщий восторг окружающих ее мужчин.

Труднее всего понять, какие именно «мотивы» связывают это лицо с Ларисой из пьесы. У Островского она единственная подлинная личность, возвышающаяся над всеми другими персонажами — над болезненно самолюбивыми Паратовым и Карандышевым, над «идолом» Кнуровым, над осторожным, расчетливым прагматиком Вожеватовым. В фильме же героине, несмотря на ее привлекательные внешние данные, определена роль барышни безличной, заурядной. С помощью постановщика и других действующих лиц актриса Л. Гузеева выполняет отведенную ей роль усердно и вполне успешно.

Неопытность, а временами даже беспомощность начинающей актрисы фильм не пытается преодолеть. Напротив, эти качества в «Жестоким романсе» предстают как доминирующие черты образа Ларисы — девушки, легко пленяющейся той пылью, что умеет пустить в глаза всеобщий баловень Паратов.

Паратов в фильме опозитизирован за счет Ларисы. В пьесе пение — ее единственное подлинное прибежище. Именно поющая Лариса полнее всего выражает поэтическую сторону своей души, свои стремления к любви в самом серьезном смысле этого слова. В «Жестоким романсе» исполнителем песен выступает и Паратов, несколько в этом деле Ларисе не уступающий. Кстати сказать, когда слушаешь исполняемые в фильме романсы на слова знаменитых поэтов, не можешь отделаться от кощунственной мысли о том, что в этой слишком красивой обстановке, где заурядность Ларисы сопрягается с двусмысленным кокетливым обаянием Паратова, слова романсов теряют свою поэтическую весомость, «дешеваются» на глазах. Призывы Паратова:

Так вперед, за цыганской звездой кочевой.
На закат, где шумят паруса, —

подхватывают цыгане. Экранный Паратов лишает Ларису монополии на артистическую музыкальность, присущую ей в пьесе. Там все это было неотделимо от неповторимой женской чистоты, того целомудренного максимализма в любви, которым она и покоряет окружающих ее мужчин, хотя те могут этого и не сознавать. В фильме Лариса — совсем иная. Экранная героиня «попела, поплясала с гостями, а потом пошла в каюту к Паратову и отдалась ему», — недоумевает Е. Сурков, справедливо усмотрев здесь изображение нравов конца века не прошлого, а нынешнего.

Имело ли смысл ради этой цели растерзать классическую пьесу? Классика ведь может дать сегодняшнему зрителю возможность увидеть нечто ему хотя и незнакомое, но подлинно важное. Волнующие нас проблемы классика способна показать зрителю в новом, неожиданном свете — во всей той сложности, которую она, классика, в себе таит. Вопрос о путях ее освоения — один из самых теперь острых. Тут есть своя альтернатива. Можно, принижая и упрощая, низводить классику к уровню, ориентированному, как выражается Масловский, на «нижние слои культуры», что будто бы делает в своих фильмах Рязанов. Более трудная задача: поднимать эти «нижние слои культуры» на высокий уровень классики.

О том, какие возможности поэтической интерпретации таятся в образе Ларисы, можно судить по исполнению этой роли В. Ф. Комиссаржевской (Александринский театр, 1896), ставшему одной из тех «легенд», на которые во все времена ориентируется высокое искусство театра. Героиня Комиссаржевской была, возможно, более «надбытовой», чем у Островского: актриса подчиняла все эмпирически-бытовое существование героини музыкальной стихии, характеризовавшей ее.

Как писал критик Ф. Степун, слова Ларисы — Комиссаржевской звучали музыкой: «Слова реплик, чем дальше, тем более перестают быть словами; это не слова, это голоса, звуки — музыка... Но вот минута — и музыки, как музыки, уже нет, есть только восторг, порыв и парение»⁹².

Читая это описание, вспоминаешь стихи О. Мандельштама:

Восстань из пепла, Афродита,
И слово в музыку вернись!

Разумеется, Комиссаржевская неповторима и ее интерпретация образа Ларисы выражала так называемое «мироощущение конца века» (девятнадцатого). Ныне мы переживаем конец иного века. Соответственно его требованиям, авторы «Жестокое романса» стремились спустить Ларису с неземных высот на землю. Но при этом образ ее предельно упростили и отдали во власть очень уж простых, хотя и понятных эмоций.

Рязанов — сценарист и режиссер — решил не сближать свою героиню с Ларисой Островского, а противопоставить их. Дерзость, проявленная Ларисой из «Бесприданницы», бежавшей из дома жениха, Рязанову показалась недостаточной, и он счел необходимым изобразить «падение» героини в каюте

⁹² Русская мысль. 1913, № 7, с. 380.

Паратова. Именно таким изменением сюжета классический образ должен был быть «приближен» к современности и ее нравам. Но тем самым он оказался решительно оторванным от «вечной» темы, трагически звучащей в пьесе Островского.

Рязанов не собирался ставить ни трагедию, ни драму. Он избрал жанр мелодрамы — видимо, ситуации «Бесприданницы» показались ему пресноватыми, недостаточно острыми и волнующими. Отказавшись вникать в эмоционально-поэтическое богатство диалогов Островского, режиссер перенасытил фильм романсами с их эмоционально-преувеличенными призывами пренебречь житейской рассудочностью во имя своего рода «половодья чувств».

Фильм как бы вернул нас к давним истокам мелодраматического жанра, к той поре, когда в нем господствовала музыка. Но ведь и тогда музыка не подавляла смысл драматических коллизий. В фильме Рязанова романсная стихия доминирует над мыслями и переживаниями действующих лиц. Их чувства предстают весьма мелкими и убогими — на фоне не только перенасыщенной страстью музыки, но и «роскошной» обстановки, создаваемой мастером на такие дела Паратовым.

Мелодрама, по словам Р. Роллана, способна стать «истинно поэтической», когда ее коллизии апеллируют к сердцу зрителя — пусть и не побуждают его при этом вникать в глубокие жизненные противоречия. Но такого истинно поэтического обращения к сердцу зрителя в «Жестоком романсе» нет, поскольку зрителя вовлекают в простейшие эмоциональные процессы.

Из отстоявшегося арсенала мелодраматических мотивов создан стародавний сюжет: «соблазненная и покинутая». Вовсе не об этом писал Островский. Охотно давшая себя соблазнить Лариса, естественно, лишена того максимализма чувств, той гордой и певучей души, которой обладала героиня Островского. Экранная Лариса, в отличие от нее, стремительно движется навстречу соблазну. В этой «простушке» мы не видим ни подлинно глубокой душевной тревоги, ни красоты — пусть даже мелодраматически напряженной и роковой. Разумеется, начисто лишен души и соблазнитель Паратов. Их обоих объединяет эмоциональная нищета.

Карандышев, у Островского переживающий эмоциональное, душевное, даже духовное прозрение, в фильме втоптан, что называется, в грязь выше головы. И в итоге мелодрамы, трогающей сердце зрителя, не получилось. Вместо нее нам предложили красиво сработанный монтаж «шлягеров».

Из фильма ушел драматизм, порожденный общественными противоречиями второй половины прошлого века. А ведь острота ситуации этой пьесы и ее проблематики, ее сложнейших «вечных» тем не снята, даже не сглажена минувшим столетием. Коллизии, воплощенные в отношениях и судьбах героев пьесы, не поддаются поверхностному решению согласно нравам наших дней. Будь они вскрыты во всей глубине, они могли бы заставить современного зрителя (молодого, в частности) критически отнестись к себе и глубоко задуматься над своим «нормальным» существованием. Ведь Островский создал «вечный» и вместе с тем живой, пленяющий своей

жизненной достоверностью образ девушки, ищущей большой любви в условиях, когда торжествуют расчетливость и холодная чувственность, а проза жизни все более решительно вытесняет из жизни ее поэзию.

Лариса Островского — во власти иллюзий, она упорствует, идеализирует Паратова и видит в нем лишь то, что соответствует ее представлениям о настоящем мужчине. Но в «Жестоким романсе» героиня упрощена тем, что, как и у Паратова, чувственное влечение в ней доминирует и подавляет все иные стремления. В пьесе она ищет любви, без поэзии невозможной. В фильме она готова удовлетвориться «любовью» в специфически расхожем смысле этого слова, что прекрасно понимает Паратов Михалкова.

Он, естественно, и ведет себя сообразно ситуации, в которой власть принадлежит полностью ему. У Островского Паратов довольствуется тем, что еще раз убеждает самого себя и окружающих его людей в том, насколько Лариса глубоко его любит, насколько она ему подвластна. В пьесе он на большее не претендует. В фильме обладание Ларисой — «сквозное» желание Паратова. Он и добивается своего после кутежа на пароходе, где присутствуют Кнуров с Вожеватовым и множество других людей. Видимо, не то беспредельная наглость, не то потеря элементарного самоконтроля побуждает Паратова добиваться своего в такой обстановке.

Но и Лариса не чувствует всей противоестественности ситуации, «организуемой» Паратовым, ибо ее покоряет и подавляет излучаемая им сексуальность, противостоять которой она попросту бессильна.

Каждая пьеса ведет своих персонажей к некоему финальному событию, отбрасывающему свет на все предшествующее. Оно, это событие, углубляет художественную концепцию произведения. Катерина Кабанова бросается в Волгу. Константин Треплев стреляется. Раневская покидает не только проданный сад, но и свой развалившийся Дом и отбывает в Париж. Хлудов, после длительного пребывания в Константинополе, принимает решение вернуться в Россию.

Финал «Бесприданницы» Островского глубоко драматичен и даже трагичен. В диалоге Ларисы с Карандышевым завершается сдвиг в ее сознании, начавшийся в момент, когда, отгуляв за Волгой, удовлетворив свое тщеславие, Паратов сообщает ей наконец о своей помолвке и передает в руки Робинзона, дабы тот сопровождал ее домой.

Говоря о Ларисе из пьесы, снова надо со всей определенностью подчеркнуть: в каждом из трех главных героев «Бесприданницы» происходят решительные внутренние сдвиги. Драматизм «Бесприданницы» основан на динамике меняющихся целей, преследуемых героями, и переломах в их восприятии жизни.

Карандышев оказывается способным посмотреть на себя трезвым и требовательным взглядом. Паратов движется в противоположном направлении. Островский тонко, но беспощадно изображает его падение: он тоже «освобождается» — от тех благородных чувств, что еще «таились» на дне его души.

В сознании Ларисы из пьесы — сдвиг особенно резок, катастрофичен.

Бедные невесты из прежних пьес Островского, с которыми первые критики пьесы охотно сопоставляли Ларису, — фигуры типические. Они — порождение, они же и жертвы среды и жизненных условий. Своей воли, «своеволия» они лишены. Не такова Лариса. Суть роковой коллизии, в которую она втягивается, определяется не столько тем, что она — бесприданница, сколько ее своеобразным, неповторимым, «нетипичным» характером.

В свое время И. А. Гончаров говорил о типе как о лице, имеющем «бесчисленные подобия». Островский, можно сказать, в Ларисе задался целью нарисовать образ девушки, не имеющей себе подобий, бесподобной.

Ведь трагедия всегда связана с неосуществимостью, с крушением неких, из ряда вон выходящих, необычайно высоких притязаний либо столь же возвышенных иллюзий героя. Экранная же Лариса, явно увлеченная весьма дешевой игрой Паратова (вспомним хотя бы ее девические восторги исправно работающими паровыми механизмами до и во время сцены обгона), на какой-либо нравственный перелом вообще не способна. Автор фильма ведь отправляет ее в финале прямехонько к Кнурову. Жалкая позиция, покорство обстоятельствам — все это противоречит истинно трагической развязке.

Самой трудной новаторской задачей драматурга было изображение нравственного прозрения Ларисы. Ее характер у Островского противоречив: она способна безоглядно следовать за Паратовым, но вместе с тем готова проводить с Карандышевым вечера в деревенском одиночестве, где «глухо и холодно». Чем более действие пьесы приближается к финальной катастрофе, тем явственнее Лариса предстает перед нами жертвой не только жестоких замыслов Кнурова и Огудаловой и не только самолюбивых притязаний Паратова и Карандышева, но и собственных заблуждений, иллюзий, ошибок, за которые надо расплачиваться.

Начинает она с того, что, совершая внутренне противоречивые поступки, еще не отдает себе в этом отчета. Потом смысл и последствия своих действий осознает. Разве ее прощальная, обращенная к Огудаловой реплика — «Или тебе радоваться, мама, или ищи меня в Волге» — не свидетельствует об этом?

После сделанного Паратовым признания о своей помолвке Лариса прогоняет его гордо и решительно; но она успела ему сказать про сучок, на котором можно удавиться, про Волгу, где легко утонуть. Вася на ее призыв о помощи отвечает отказом. Кнуров предлагает ей стать содержанкой, от чего она отказывается. Но когда она подходит к решетке над Волгой и произносит: «Вот хорошо бы броситься!» — у нее не хватает решимости сделать это. «Жалкая слабость: жить, хоть как-нибудь, да жить... когда нельзя жить и не нужно», — трезво признает Лариса из пьесы.

В этой сцене, в фильме вовсе отсутствующей, Лариса, после уже пережитых ею катастроф, прорывается в своем самоанализе до беспощадных истин. Сначала это истины о себе самой. Неумирающее нравственное чувство подсказывает ей единственно желанный выход: «Кабы теперь меня убил кто-нибудь...» В таком состоянии, когда она хотела бы «со всем примириться, всем простить и умереть», и застаёт ее Карандышев.

Увидев его, Лариса мгновенно преображается, впадает в новое —

агрессивное — состояние, которое ведет ее к переживанию истинного катарсиса. Ее «очищение», разумеется, своеобразно: оно связано с освобождением от иллюзий, во власти которых она долго пребывала. Этому способствуют не только проявленная Паратовым бездуховная чувственность, но и Карандышев, сообщающий ей про жребий: «Кнуров и Вожеватов мечут жребий, кому вы достанетесь, играют в орлянку — и это не оскорбление?» Тут, как это уже случилось с ним в конце третьего действия, Карандышев обнаруживает, казалось бы, недоступную ему глубину понимания ситуации: «Они смотрят на вас, как на вещь. Ну, если вы вещь — это другое дело. Вещь, конечно, должна принадлежать тому, кто ее выиграл, вещь и обижаться не может».

Для тех, кто видел и продолжает видеть в Карандышеве только «мелюзгу», от которой должна бежать Лариса, кто считает его фигурой статической, раз навсегда застывшей в своей заурядности, завистливости и мелком самолюбии, слова про «вещь» должны в его устах показаться неуместными. Но Лариса эти слова об «овеществляемом человеке», о человеке-марионетке, которым манипулируют власть имущие, подхватывает, всю содержащуюся в них истину улавливает мгновенно.

Сцена написана Островским так, что мы верим: Лариса обретает новый взгляд на себя и окружающий ее мир. Карандышев наносит ей более безжалостный, чем сам предполагает, удар. Ведь все ее поступки преследовали именно эту цель — управлять своей судьбой.

Сообщение про жребий она как бы пропускает мимо ушей. Зато бурную реакцию с ее стороны вызывают слова о человеке и вещи. Неистовство Ларисы понятно: ведь все ее страстные попытки роковым образом вели к превращению ее в вещь. На слова Карандышева она реагирует с нескрываемым вызовом и отчаянием: «Вещь... да, вещь! Они правы, я вещь, я не человек. Я сейчас убедилась в этом, я испытала себя... я вещь! *(С горячностью.)* Наконец слово для меня найдено, вы нашли его. Уходите! Прошу вас, оставьте меня!»

Впервые Лариса не только не спорит, не только не опровергает, как это всегда было и не могло не быть во время ее диалогов-стычек с Карандышевым, но с ним соглашается. Каждый по-своему, оба прорвались к истине. Такие моменты переживаемого героем прозрения мы ставим особенно высоко. Истина, как бы горька или радостна она ни была, дается драматическому герою ценой мук и страданий. «Бесприданница» — пьеса с потрясающим узнаванием-очищением, неотделимым от страдания. Именно такое очищение — узнавание через страдание — высоко ставил Аристотель, автор «Поэтики».

Потребность в очищении, готовность к нему, обнаруживаемая Ларисой в финале, возвеличивает ее в наших глазах. К очищению она движется сложным путем, она вымещает на Карандышеве свое горе, она пытается послать его за Кнуровым и — в который раз — обращается с ним не как с человеком, а как с вещью — по-паратовски. Однако, уцепившись за слово, произнесенное Карандышевым, повторив во всеулышание правду о себе, она уже вступает на путь, Паратову противопоказанный и недоступный.

Ведь тот, превращая себя в вещь, продажная стоимость которой

полмиллиона, факт своего овеществления скрывает. Лариса из пьесы ничего скрывать не намерена. Более того: все ею пережитое, а затем и услышанные ею слова про вещь пробуждают в ней способность высказать во всеуслышание постигнутую ею правду о себе и об окружающем мире: «Я любви искала и не нашла. На меня смотрели и смотрят, как на забаву. *Никогда никто не постарался заглянуть ко мне в душу, ни от кого я не видела сочувствия, не слыхала теплого, сердечного слова. А ведь так жить холодно. Я не виновата, я искала любви и не нашла... ее нет на свете... нечего и искать. Я не нашла любви, так буду искать золота.* Подите, я вашей быть не могу»⁹³.

Подчеркнутые выше слова Ларисы еще отсутствовали в законченной драматургом рукописи, датированной 16 октября 1879 года. Нет их и во вставках, сделанных Островским на полях рукописи после означенной даты. Они были записаны на отдельном листочке (мною обнаруженном в Рукописном отделе Гос. библиотеки им. В. И. Ленина). Островский, видимо, включил их в текст пьесы перед самой отсылкой рукописи в петербургскую цензуру — 26 октября.

В исповедь Ларисы драматург ввел слова: «Я не виновата». Так может говорить человек, перед которым возникает проблема вины. Теперь Лариса наконец начинает ощущать потребность в оправдании своих поступков. Вся речь ее приобретает сложный характер: обличения, исповеди, самооправдания. Потом, в финале, когда Лариса после выстрела скажет: «Это я сама... Никто не виноват, никто...», она как будто бы станет противоречить обвинениям, брошенным в лицо Карандышеву, а через его голову — всему миру. Но в этих словах звучит понимание того, что она жертва не только чужих поступков, но и собственных иллюзий.

Очень важно уловить движение чувств и мыслей Ларисы в этой сцене, когда поединок с обществом и миром перерастает в роковой поединок с одним лишь Карандышевым — как с единственным ответчиком за все, в чем перед Ларисой провинился весь мир.

Карандышев, по-своему любящий Ларису и справедливо считающий себя выше людей, деливших ее по жребии, снова хочет настоять на своем: «Вы должны быть моей». В ответ на его «должна» следует ее: «Никогда». И тогда отчаявшийся Карандышев стреляет в отчаявшуюся же Ларису. Но не в спину, не в затылок, как это делает Карандышев — Мягков в фильме.

Все окружавшие Ларису мужчины стремились превратить ее в вещь. Карандышев же был и остался единственным из всех четырех, кто в финале не мог позволить Ларисе стать вещью-забавой. Никто из них не мог бы сказать, подобно Карандышеву: «Я готов на всякую жертву, готов терпеть всякое унижение для вас». Слова эти сказаны слишком поздно, но все же на такие слова никто из других мужчин не способен. Лишь «смешной» человек Юлий Капитоныч, настаивая на своем, совершает то, что она называет «благодеением», спасая Ларису от овеществления, открывая ей возможность умереть человеком.

⁹³ Курсив мой. — Б. К.

Этот исход Лариса, пусть и непреднамеренно, сама стимулирует тем именно, что все накопившееся в ней ожесточение и негодование против мира и против себя самой она с избытком изливает на Карандышева. Лариса, можно сказать, как бы напрашивалась на выстрел, добивалась и добила его. Вспомним, что в пьесе она, стоя над обрывом, произносит: «Кабы меня убил кто-нибудь».

В «Бесприданнице» выстрел Карандышева — единственный отчаянный человеческий «жест», совершенный «смешным» человеком на фоне благоразумной осмотрительности и холодного цинического расчета, проявленных к «белой чайке» Паратовым, Кнуровым и Вожеватовым. Можно сказать, что пьеса не только ведет к этому финалу, но во многом ради него и создавалась Островским.

Как «Жестокий романс» ведет Ларису к финалу? Что камера заставляет нас увидеть и запомнить прежде всего? Смятую постель. Недоодетого Паратова. Рыдание его и Ларисы — опять же неясно, по какой причине? Ведь оба давно, еще в доме Карандышева, вполне «договорились» и знали, на что идут.

Сыграть сложнейшую в пьесе сцену — диалог Ларисы и Карандышева — очень трудно. Тут ведь они взрываются не только агрессивными репликами. Сверх этих реплик происходит стремительный обмен чувствами и мыслями. Тут гордость, нежелание признать свое поражение и сострадание звучат не только в словах, но и в интонациях. Естественно, что эта сцена может отпугивать исполнителей иступленностью наполняющей ее жизни человеческого духа, необходимостью выразить контакты подсознательные, сверхсознательные людей, глядящих друг другу в самую глубину глаз.

Если в их репликах выражается резкое противоборство, то через невербальную информацию они, вопреки словам, достигают какого-то взаимопонимания (разумеется, неосознанного). Выстрел Карандышева в таком случае становится акцией спасительной — ответом на ранее произнесенные Ларисой у решетки (Карандышеву неизвестные) слова: «Кабы меня убил кто-нибудь». Когда Лариса из пьесы после выстрела говорит: «Какое благодеяние вы сделали», — к этой реплике надо отнестись серьезно, заглянув в «пропасть» души Карандышева и Ларисы.

Ничего этого мы в фильме не увидели. «Жестокий романс» дает предельно упрощенную версию этой важнейшей сцены, не требуя от актеров хотя бы малейшего понимания того, что должно происходить.

Кракауэр, как мы помним, скептически оценивает возможности кинематографа в сфере раскрытия трагического. Но надо прислушаться к словам замечательного режиссера, сказавшего, что кинематограф способен «заглянуть в глубину наших глаз», «в пропасть человеческой души». Последний диалог Лариса — Карандышев требовал именно этого. Авторы фильма пошли иным путем. Внутренняя динамика этого диалога в фильме заменена так называемой «динамикой внешней» и предельно грубой.

Кинематограф способен создавать ситуации глубокой психологической насыщенности. При этом значимая, содержательная «недоговоренность» диалогов здесь может возмещаться крупными планами (как много говорят при

этом глаза, лицо, руки). В «Жестоком романсе» эти возможности кинематографа не использованы. В сцене Лариса — Карандышев нет никакой «недоговоренности», самый диалог снят как нечто сугубо невнятное. Мечущиеся фигуры Ларисы и виснувшего на ней Карандышева обесмысливают весь эпизод. Ключевые реплики они почему-то произносят лежа на полу, и камера показывает нам Карандышева, терзающего в буквальном смысле слова платье Ларисы, которая всячески старается избавиться от него.

В пьесе Лариса в сердцах посылает Карандышева за Кнуровым со словами: «Не нашла любви, буду искать золота». Авторы фильма поняли эти слова однозначно: вырвавшись из рук Карандышева, экранная Лариса действительно отправляется за кнуровским «золотом». Островский не позволяет Ларисе делать это! Он знает: его героиня так поступить не может. А в фильме — может.

Поэтому тут выстрел Карандышева в спину ушедшей прочь Ларисы — акция более чем странная. У Островского Карандышев, стреляя, глядит Ларисе в лицо. Тут у драматурга был свой «мотив». Но он, подобно другим мотивам пьесы, оказался в фильме полностью «преодоленным».

В «Жестоком романсе» как бы даже соблюдены сюжетные ходы дешевой мелодрамы, но «злодеем» представлен здесь не соблазнитель, поскольку в его деяниях фильм усмотрел не более чем широту души. Здесь в «злодеи» определен человек, оскорбленный за Ларису, с отчаянной болью, безумно переживающий совершенное над ней надругательство, каждая реплика которого должна бы прозвучать стоном отчаяния.

Завершается фильм цыганской пляской на палубе уходящего вдаль парохода. Непонятно, однако, с чего они так расплясались, — ведь тело Ларисы еще и не успело остыть. Ради того, чтобы мы еще раз услышали музыку паратовского романса с его призывом к цыганской «вольности», за которую стоит отдавать самую жизнь? Финал следует, видимо, толковать «амбивалентно»: вкусив Паратова, теперь недостижимого, ибо его оправдывают обстоятельства, вкусив прелести всей этой горько-сладкой жизни, можно потом и «красиво» умереть. Среди поклонников фильма найдутся и такие истолкователи его «цыганского» финала.

Чеховские катастрофы

Иванов. Как я виноват, боже, как я виноват!

Вершинин. Вы с предрассудками?

Маша. Да.

Астров. Наше с тобой положение, твое и мое, безнадежно.

А. П. Чехов.

«Иванов», «Три сестры», «Дядя Ваня».

Часто вспоминают слова Чехова о «Чайке», написанной «вопреки всем правилам». Его пьесы и впрямь были дерзкими. Но эту дерзость мы нередко понимаем односторонне. Большая драматургия вообще не живет правилами, и

Чехов это прекрасно знал. Еще Д. Дидро в свое время говорил, что гений, святотатственно попирая правила (в чем его громогласно упрекает свора их блюстителей), верит в «законы» и по-своему им следует.

Прочитав статью Д. Мережковского о «своей особе», Чехов в письме А. Суворину (1888) отрицательно отозвался о поисках истоков художественного творчества в «физиологии» и в «законах природы». Для тех, кого «томит научный метод» и кто способен «научно мыслить» об искусстве, единственный, по Чехову, выход — «философия творчества». К чему же она обязывает? «Можно, говорит Чехов, собрать в кучу все лучшее, созданное художниками во все века, и, пользуясь научным методом, уловить то общее, что делает их похожими друг на друга и что обуславливает их ценность. Это общее и будет законом»⁹⁴. Постигание «законов» придает произведению, называемому бессмертным, «цену и прелесть». Наличие «общего» — «непременное условие» вещи, претендующей на бессмертие, полагает Чехов.

Он отчетливо представлял себе коренное различие между «правилом» и «законом». Сколько вреда наносит искусству соблюдение правил! Совсем иное дело — творческое следование закону, «освоение» главнейшего в общем, веками накапливаемом опыте, на основе которого делаются художественные открытия. Столь важное для Чехова «общее» каждый талантливый, а тем более гениальный художник претворяет, разумеется, по-своему.

Но вот что удивительно: когда пишут о Чехове-драматурге, предпочитают не искать у него «общее», роднящее его с другими великими художниками. Его часто (и справедливо) называют создателем совсем новой драматической системы. Но отменила ли она все, решительно все, прежние? Чеховская драматургия будто бы родилась вне связей с традицией (правда, делается исключение для Шекспира: признают влияние «Гамлета» на автора «Чайки»).

Между тем он хорошо знал, анализировал и осмыслял творчество как своих далеких и близких предшественников, так и современников. Он полушутливо порадовался тому, что «инстинктивно» уловил законы сцены. В письме В. Тихонову (1889) сообщает о своем стремлении, аккуратно посещая театр, «воспитывать себя сценически». Вопросы «техники», разработанные драматургией в ходе ее многовековой истории, его глубоко интересовали. Поэтому чеховские исходные критерии при оценке чужих (и, разумеется, своих) пьес основаны на вере в опыт, накопленный драматической литературой и ее теорией. Пьеса «Пастор Санг» вещь хотя и умная, пишет Чехов Суворину (1896), для театра не годится: «нет ни действия, ни живых лиц, ни драматического интереса»⁹⁵.

Разумеется, у самого Чехова и действие, и живые лица, и драматический интерес — все это получало новую художественную интерпретацию, но созданная им система была глубоко связана с прежними и не отменяла их начисто. Имеет смысл посмотреть на драматургию Чехова в более широкой исторической перспективе, чем это ныне принято.

⁹⁴ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. М., 1976, т. 3, с. 54.

⁹⁵ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. М., 1978, т. 6, с. 157.

Работы А. П. Скафтымова, относящиеся главным образом к 1946 – 1948 годам, во многом и по сей день определяют направление критической мысли о Чехове. Констатируя тот факт, что в пьесе «Иванов» нет конкретных носителей зла, явных виновников бед и несчастий, сваливающихся на героя, Скафтымов приходит к выводу, будто героя губит лишь «общее сложение условий, притупивших его волю, поселивших в его душе безверие и чувство беспросветности». Весь ход пьесы будто бы свидетельствует, что Иванов «жертва действительности»⁹⁶.

В этом утверждении сказывается скафтымовское толкование всей драматургии Чехова. Самое ценное в работах Скафтымова — стремление не только обозначить те или иные новаторские черты его пьес, но и понять чеховскую «систему», определить качественный «характер» присущего ей новаторства. Скафтымов показал внутренние, конструктивные связи как бы «разрозненных» ситуаций и «лишних» сцен в пьесах Чехова: они определяются тем, что с каждым «частным» желанием героев «соединяется ожидание перемены всего строя жизни»⁹⁷.

При этом Скафтымов исходил из мысли, что в изображаемых Чеховым-драматургом «печальных» ситуациях «нет виноватых, стало быть и нет прямых противников. Нет прямых противников, нет и не может быть борьбы» (с. 426).

Мысли Скафтымова о коллизиях и поэтике Чехова, о герое его драматургии основаны главным образом на сопоставлениях с театром А. Н. Островского, у которого почти всегда ясно, кто преследует, а кто преследуемый, кто носитель злого начала, а кто жертва.

У Чехова, в отличие от Островского, установил Скафтымов, нет преследующих, нет «самодуров», нет «злодеев», а жертвы — налицо. Но если нет преследующих, стало быть нет и «виноватых». Вот эта мысль о пьесах, где вовсе отсутствуют «виноватые», не противоречит ли первоосновам драматургии, ее онтологии? Ведь искусство драмы изначально обращено к изображению лиц в том или ином смысле «виновных» и несущих ответственность за содеянное ими, да и за «строй жизни», складывающийся не только помимо их воли, но и при их участии.

Изображаемые Чеховым условия жизни не поддаются изменению со стороны единичного лица и единичной воли, справедливо констатирует Скафтымов, но делает отсюда неоправданный вывод, будто по этой причине движение в его пьесах сосредоточено не на активных действиях героев, ибо эти действия ничего дать не могут, и не на событиях, отодвинутых в сторону бытом. Какие, в самом деле, могут быть события, если персонажи активно не действуют? Поэтому в движении пьесы Чехов «ориентируется на то, что в жизни бывает наиболее постоянного» (с. 429 – 430)⁹⁸.

Поэтому же «печальную сторону жизни» Чехов берет «не в момент первоначального горя, а в бытовом постоянстве», изображая «хроническую

⁹⁶ Скафтымов А. П. Комментарии. — В. кн.: Чехов А. П. Собр. соч. М., 1956, т. 9, с. 438, 467.

⁹⁷ Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 428 (в дальнейшем ссылки на эту книгу даются в тексте с указанием страницы).

⁹⁸ Курсив мой. — Б. К.

неустроенность» существования, «будничное страдание своих героев» (с. 429 – 431). Эти, с нашей точки зрения, наиболее спорные утверждения Скафтымова разделяют и по сей день многие авторы. Не станем их называть: пожалуй, редко кто из пишущих о Чехове-драматурге не ссылается на Скафтымова или не следует его главным установкам. При этом голоса самых разных критиков и исследователей сливаются воедино, в своего рода «хор», когда в основе суждений оказывается скафтымовское понимание Чехова. Так, у одного автора мы читаем: Скафтымов «очень отчетливо показал, что в драмах Чехова фиксируется “обычный” ход жизни»⁹⁹. Другой пишет: у Чехова «драма постепенно проступает сквозь обыденное, вялое течение жизни, сквозь привычный ход разладившегося существования»¹⁰⁰. «В бытовом течении жизни, в обычном самочувствии, когда *ничего не случается*, Чехов увидел совершающуюся драму жизни», — развивает третий автор мысли Скафтымова¹⁰¹.

Действительно ли в пьесах Чехова ничего не случается? Действительно ли они обращены к «наиболее постоянному» в жизни, к ее бытовому течению? Разве ничего не случается в «Иванове» или «Чайке»? Разве в «Дяде Ване» или «Вишневом саде» нам показывают обыденное, «вялое» существование?

Допустимо говорить о «хроническом», «будничном» страдании Маши и Медведенко, Сорина и Полины Андреевны из «Чайки». Но можно ли называть «вялыми» ситуации Иванова, Треплева, Заречной, Маши Прозоровой, Вершинина, Ивана Войницкого, Раневской? Разве действие в этих пьесах «ориентируется» на то, что в жизни бывает наиболее постоянного? Разве Треплев ежедневно показывает Аркадиной новую пьесу? А профессор Серебряков постоянно твердит о своем желании продать имение? Разве он не вторгается в жизнь Ивана Войницкого катастрофически? А Раневская? Она ведь появляется из Парижа после многолетнего отсутствия, а «постоянной жизни» ее имения до момента наступающей там катастрофы Чехов нам ведь напрямую не показывает, о ней мы можем лишь догадываться.

Правомерно ли отождествлять то, о чем Чехов побуждает нас лишь догадываться, с тем, что он считает абсолютно необходимым показывать на сцене?

Создав пьесу «Иванов», он, по его признанию, «оригинальничал», то есть «не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никого не обвинил, никого не оправдал»¹⁰². Это высказывание часто цитируется в доказательство чеховского новаторства, направленного против четкого разделения добра и зла, наглядной морали в мелодрамах и драмах, сочинявшихся многими его современниками.

Дело, однако, в том, что Чехов не был первым в истории драматургии, кто стремился освободить ее от злодеев и ангелов. И не он первый задался целью

⁹⁹ Литературное обозрение, 1985, № 1, с. 28.

¹⁰⁰ Вопросы литературы, 1976, № 10, с. 31 (курсив мой. — Б. К.).

¹⁰¹ Цит. по: Чехов А. П. Драматические произведения в 2-х томах. Л., 1985, т. 1, с. 23 (курсив мой. — Б. К.).

¹⁰² Чехов А. П. Письма. М., 1975, т. 2, с. 138.

построить такую пьесу, в которой не было бы ни вполне виноватых, ни вполне непорочных героев.

Как известно, драма — жанр весьма молодой. Серьезные попытки утвердить его на театральных подмостках относятся к середине XVIII века. Но процесс осознания и реализации возможностей этого жанра был долг. С драмой соревновались мелодрама и комедия, вполне овладевшие к середине XIX века формой «хорошо скроенной пьесы». Во Франции и других европейских странах такая пьеса с острой и ловко закрученной интригой имела огромный успех, несмотря на то, что к противоречиям современной жизни она прикасалась осторожно, ибо верила в незыблемость сложившихся буржуазных общественных отношений и изредка ставила вопрос о «недостатках» строя жизни, вполне будто бы устранимых.

Можно сказать, что только в так называемой «новой драме» рубежа XIX – XX веков этот жанр наконец обрел самого себя, познал свою силу и начал выполнять миссию, ему предназначенную, пророчески угаданную еще в XVIII веке — Д. Дидро во Франции и Г. Лессингом в Германии.

Еще в начале XIX века Гегель как бы теоретически обосновал часто цитируемые слова Чехова: «никого не обвинил, никого не оправдал». Анализируя «Антигону» Софокла, он показал, что Антигона и Креон — и виновны, и невиновны одновременно. Первая отстаивает неписанный, от века идущий нравственный закон, нарушая при этом закон государственный. Креон стоит на его защите, но нарушает неписанные законы нравственности. Быть виновным и невиновным одновременно — такова, по Гегелю, вообще участь героя драматического.

В свете этой мысли следовало бы и чеховские слова «не обвинил», «не оправдал» толковать в единстве. Ведь за этим «не — не» скрывается диалектическое: «и — и» — единство противоположностей. Как увидим, он действительно своих героев и обвиняет, и оправдывает, вовсе не относясь к ним как всего лишь жертвам «безвременья», «хода жизни», «обстоятельств» и т. п. Но, обвиняя, Чехов не изображает их ни «злодеями», ни «ангелами». Тенденции такого подхода к герою сказывались уже в западноевропейской «новой драме» рубежа веков, но у Чехова они обрели наибольшую зрелость и художественное совершенство.

Возникнув в 1870 – 1880-е годы в разных странах, представленная творчеством Э. Золя, Г. Ибсена, Г. Гауптмана, А. Стриндберга, М. Метерлинка, Б. Шоу, «новая драма», при всей пестроте своего содержания, несла в себе нечто общее. «Истоки ее общности и ее новизны в том, что это драма позднебуржуазной эпохи, и новую историческую действительность она изображала, изменив, расширив, даже перевернув *прежнее* понимание драматического»¹⁰³. В России ломка привычных норм драматургии с большой силой сказалась в пьесах Чехова, в «На дне» и других пьесах М. Горького, в драматургии выступившего позднее Л. Андреева, в пьесах А. Блока.

¹⁰³ Шах-Азизова Т. Пьесы Чехова и их судьба. — Чехов А. П. Драматические произведения в 2-х т. Л., 1985, т. 1, с. 3. (курсив мой. — Б. К.).

«Новая драма» действительно отказалась от «прежнего» (хотя это слово слишком расплывчато) понимания драматического. Какое «прежнее» имеется в виду? Скафтымов под «прежним» понимал театр Островского и показал, насколько чеховская драматургия существенно, качественно от него отличается. Г. Ибсен или А. Стриндберг «переворачивали» прежнее понимание драматического, но не у Софокла или Шекспира, а в «хорошо скроенной пьесе». Многие ее позитивные уроки они усвоили, но обратились к воплощению острейших противоречий современной жизни, на что их прямые предшественники не претендовали.

Изменяя, ломая, опрокидывая, расширяя «прежнее понимание» драматического и соответствующие ему выразительные средства, «новая драма» объективно развивала принципы, выявленные теоретиками жанра еще в XVIII веке и весьма робко воплощенные тогда на драматической сцене. Когда Г. Лессинг категорически потребовал удалить с драматической сцены «безгрешных героев христианской трагедии», ибо они несценичны, не вызывают сострадания у зрителя; когда он же заявлял, что сцену следует очистить от «порочных», «противоестественных» героев классицистской трагедии — всех этих королей и королев, — ибо они пленяют зрителя «фальшивым блеском», он ведь, по существу, призывал создать новую драму — без злодеев и без ангелов. К этой мысли автор «Гамбургской драматургии» возвращался неоднократно.

Где же он находил решение волновавшей его дилеммы? Оказывается, на сцену должен прийти персонаж, «сделанный из одного теста с нами». В какие драматические коллизии может попадать такой герой? Какое новое понимание драматического выдвигает и обосновывает Лессинг?

Он во что бы то ни стало стремится создать драматургию, остро критикующую современные общественные отношения его времени. А оно, по словам Энгельса, характеризовалось тем, что немецкое бюргерство не находило в себе силы «убрать разложившийся труп отживших учреждений»¹⁰⁴. Речь идет о Германии, раздробленной на мелкие княжества, в которых царили беззаконие и произвол. Казалось бы, Лессинг должен призывать к обличению, к разоблачению власть имущих с их безнравственностью и вседозволенностью.

Но он видит главную задачу драматической сцены в изображении человека третьего сословия. Гениальный шаг Лессинга в развитии теории и, естественно, самой драматургии заключался в том, что он стремился расширить критику современных ему социальных отношений, направив ее не только и не столько на власть имущих, сколько на тех, кто становятся их жертвами.

В «Эмилии Галотти» Лессинг попытался создать «модель» новой драмы с присущими ей коллизиями. Эмилию преследует князь-соблазнитель. Но он не столько порочен, сколько легкомыслен и обаятелен. Законченным «злодеем» представлен его клевет (как видим, без «порочного» героя, правда уже не привлекающего нас никаким «блеском», сразу обойтись Лессингу не удалось). Но суть коллизии в другом: Эмилия признается отцу в своей слабости, в

¹⁰⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., М., 1955, т. 3, с. 562.

бессилии противостоять «соблазнам» двора, где она побывала всего один раз. Отец ее убивает — по существу, с ее согласия.

Разумеется, ситуация в итоге создается противоестественная. Лессингу-драматургу не вполне удалось художественно воплотить свою идею, — необычайно для драматургии перспективную и плодотворную.

Изгоняя со сцены безгрешного и порочного героев, автор «Гамбургской драматургии» отдает ее «хорошему человеку», но «имеющему не одну слабость», которыми он «навлекает на себя тяжкое бедствие». Новый герой, имеющий право занять подобающее ему место на драматической сцене, должен навлекать бедствия и несчастья прежде всего на самого себя своими «слабостями».

Один из исследователей трудов Лессинга увидел в поведении Эмилии и ее отца проявление «немецкого примирения с действительностью». Дидро либо другой французский драматург разработал бы этот сюжет так, что «всю вину возложил бы на князя», а героиню изобразил бы «невинной жертвой» насилия. Критик безоговорочно отдает предпочтение придуманной им «французской» версии сюжета и упрекает Лессинга в следовании идеалистической идее «невольной вины» драматического героя¹⁰⁵.

Мне кажется, критик рассуждал о коллизии упрощенно и не вскрыл всей глубины, постигнутой Лессингом. Ведь он стремился понять страдающее лицо и как *виновное*, внутренне причастное к создавшейся противоречивой ситуации. Надо спрашивать не только с преследующих, но и с преследуемых. И они ответственны за ситуацию, в которую так или иначе вовлечены, — понять это призывает Лессинг.

Его мысль о «слабостях», присущих герою, «сделанному из одного теста с нами», оказалась пророческой. Драматургия конца XIX и всего XX века так или иначе стремится понять таких персонажей, логику и последствия их поведения, в котором те или иные «слабости» (не пороки!) определяют ход действия пьесы и его исход.

Для понимания чеховской драматургии многое дает и другая мысль Лессинга, высказанная им единожды и мимоходом, а затем вовсе оставленная, ибо она касалась трагедии и комедии, в то время как его более всего заботило будущее драмы как жанра.

На одной из страниц своей «Драматургии» он уподобляет драматическое действие процессу судебного разбирательства, обращенного, однако, к предметам либо «столь ничтожным», либо «столь чудовищным», что они как бы «ускользают» из-под ведения и кары обычного законодательства¹⁰⁶. У Лессинга, так сказать, «руки не дошли» до того, чтобы увидеть не только в трагедии и комедии, но и в жанре драмы своеобразный аналог судебному разбирательству.

Опыт мировой драматургии — до- и послечеховской — дает массу свидетельств верности этого наблюдения Лессинга. Тенденция к сближению

¹⁰⁵ Гриб В. Эстетические взгляды Лессинга и театр. — В кн.: Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия. М., 1936, с. XLVIII.

¹⁰⁶ Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия. М., 1936, с. 31 – 32.

действия драмы с процессом своеобразного «судебного дознания» проявляет себя в течение веков то вполне явно, то более или менее скрыто. Герои драматургии — и в этом отличие ее действия от обычного судебного заседания — охотно, страстно и пристрастно осуждают друг друга и самих себя.

Царь Эдип ведет следствие и в поисках убийцы Лая приходит к самоосуждению. Король Лир судит дочерей своим судом (вспомним сцену в степи). Но ведь и Регана и Гонерилья тоже считают себя вправе осуждать отца. Федю Протасова судят другие лица, а затем он попадает в грязные лапы обычного уголовного суда. Но и сам Федя, считая вторжение такого суда в свою драму кощунственным, достаточно сурово осуждает иных ее участников и самого себя. Первые два действия «Оптимистической трагедии» скрепляются цепью несправедливых и справедливых «судебных» разбирательств и приговоров. Вся вторая половина «Кавказского мелового круга» — дознание и суд, который вершит Аздак. В «Жаворонке» Ануя — поэтическое разбирательство «дела» Жанны д'Арк, как бы повторяющее реальный судебный процесс и опровергающее его ход и исход.

Не будем приводить новых примеров — им несть числа. Как давно было замечено, «сцены допросов — на театре всегда производят впечатление: это благодарнейшая тема, использованная бесчисленное количество раз и дающая безошибочный эффект»¹⁰⁷.

Но нас захватывают не только сцены, напрямую напоминающие судебное дознание. Ведь и Гамлет все второе действие трагедии готовит то дознание о Клавдии, которое завершается в «мышеловке».

Дознание ведут не только персонажи. Драматургия включает в этот процесс и зрителя, отводя ему роль своего рода «высшей судебной инстанции». Б. Брехт, возлагая на зрителя такую обязанность, считал необходимым освободить его от сопереживания и сострадания действующим лицам, дабы превратить его в строгого и требовательного «судью» того, что происходит на сцене.

А. Н. Островский, чьи творческие принципы разительно отличаются от брехтовских, тоже считал именно публику высшей судебной инстанцией, выносящей свои приговоры сверх тех, что имеют место в самой пьесе. В письме лицу, запретившему постановку комедии «Свои люди — сочтемся», драматург объяснял: Большов наказывается в ходе действия, а Липочка и Подхалюзин остаются безнаказанными, но им приговор должна вынести публика. Правда, это объяснение начальством не было принято во внимание, и Островскому пришлось внести в пьесу требуемые дополнения. До высокопоставленного чиновника не могла дойти мысль Островского о зрителе, не только активно участвующем в творимом на сцене поэтическом правосудии, но и способном довершать этот процесс.

Одна из главных особенностей драматического действия как поэтического судебного дознания — в том, что здесь обвиняющие становятся обвиняемыми,

¹⁰⁷ Волконский С. Художественные отклики СПб., 1912, с. 63.

и тут нет «безгрешных» судей, непричастных к возникающим коллизиям. Лишь изредка такие судьи появляются на сцене. Даже Аздак у Брехта — существо далеко не безгрешное.

Драматургия отводит роль «высшей судебной инстанции» публике, предполагая, что она будет судить не только действующих лиц, но и себя самое. Мера, характер и строгость такого самоосуждения зависят от многих слагаемых, прежде всего от уровня нравственного и эстетического развития зрителя.

1

Говоря о том, что в «Иванове» он никого не оправдал и никого не осудил, Чехов подразумевал: эта пьеса действительно свободна от прописной морали, от навязчивой назидательности, характерной для драматургии его времени. Но самое обращение к понятиям «осуждать», «оправдывать» связано со спецификой драматургии, с ее «онтологией», с ее первоосновами. Если речь идет о драматическом «суде», основанном на требованиях «поэтической справедливости», а не расхожих моральных истин или юридических уложений, то построение «Иванова» вполне и даже слишком, чересчур ему соответствует. Это сказывается в расстановке фигур, где доктор Львов присваивает себе роль прокурора, а Саша — адвоката и пристрастной защитницы главного героя. Самое же важное в том, что Иванов изначально судит себя сам, судит с нарастающей бескомпромиссностью, доводящей его до самоказни.

Коренная особенность процесса самоосуждения, через который Чехов проводит своих героев, выражается в том, что в его пьесах процесс этот начинается чуть ли не с первых же сцен и стимулируется катастрофами, которые либо уже обрушились на героя до начала действия (так обстоит дело с Ивановым), либо в завязке (как это происходит, например, с Константином Треплевым). В отличие от тех героев драматургии, чье самоосуждение, готовое перерасти в самоказнь, наступает тогда, когда действие уже предельно усложнено (как это происходит с королем Лиром или Отелло), чеховские герои, лишь появившись на сцене, часто уже охвачены чувством вины и потребностью судить себя. В их поведении по-своему отражаются катастрофы общественно-исторические, «развязывающиеся» в частных судьбах; отражается душевное состояние человека, остро переживающего изжитость всего пореформенного, предреволюционного уклада русской жизни.

Часто говорят, будто действие в пьесах Чехова определяется не характерами героев, а «безвременьем», чьей жертвой они являются. Но реально в их действиях преломляется субъективно-объективная природа безвременья.

Персонажи Чехова безвременьем порождены, но и сами же безвременье порождают. Драматургии, в частности чеховской, чуждо представление о человеке как о существе полностью детерминированном — средой, обстоятельствами, общественным строем, состоянием мира, своими природными качествами и т. д.

В самых неблагоприятных ситуациях драматургия все же открывает перед

втянутыми в них персонажами всевозможных возможностей. Оказывая предпочтение одним, персонажи отвергают иные. Ведь Иванов стреляется, а Львову или Лебедеву даже мысль об этом не может прийти в голову.

Драматургия испытывает способность своих героев противостоять обстоятельствам, преодолевать их, подчинять их себе и т. д. Откуда у человека берется эта способность? К этому вопросу мы еще вернемся позднее. Теперь же скажем, что за апатию, за безверие, за бездеятельность, за жестокость, проявляемую Ивановым как героем драматургии, Чехов возлагает ответственность не только на безвременье, но и на него самого.

«Нет виноватых», говорил Скафтымов о чеховских персонажах. А сам драматург толкует Иванова и его ситуацию по-иному. Иванов виновен и невиновен одновременно. Его слабость в том, что иного выхода из ситуации, кроме самоубийства, он не находит. А в его способности чувствовать и понимать, осознавать свою, а не «безвременья» ответственность за то, что с ним творится, сказывается все-таки его сила.

Если наиболее глубоко и тонко личные коллизии сопряжены с общественными в «Вишневом саде», где, по существу, подведен итог всему предреволюционному ходу русской жизни, то впервые поэтический прием такого явного сопряжения опробован в «Иванове».

Павший духом, утративший прежние верования, бездеятельный Иванов мучительно страдает. Лебедев, пытаясь помочь другу, бросает ему спасательный круг: «Тебя, брат, среда заела». Саша по-своему хочет освободить Иванова от чувства вины, постоянно его гложущего. Все дело, мол, в том, что «человек не хозяин своим чувствам». Эти оправдания Иванов отвергает как «избитые» и банальные. Он хочет взять и, в конце концов, берет ответственность на себя. Начинает он с самоосуждения, все более углубляющегося, а кончает самоказню.

Движение к категорическому, бескомпромиссному самоосуждению, вопреки распространенному взгляду, будто у Чехова все происходит «постепенно», обретает в «Иванове» достаточную стремительность, стимулируемую роковыми перипетиями.

Невыносимая тоска ежевечерне гонит Иванова из родного дома в дом Лебедевых, к влюбленной в него Саше. Ежевечерне. Но Чехов не показывает нам такого, уже ставшего обычным для всех действующих лиц вечера. Повторяю: не изображает обычного вечера. Драматург берет ситуацию не в ее «бытовом постоянстве», как казалось Скафтымову. Первый акт пьесы падает на вечер из ряда вон выходящий, когда вопреки обыкновению Сарра решает отправиться вслед за мужем к Лебедевым. Этот ее неожиданный перипетийный поступок влечет за собой первую из происходящих на глазах зрителей катастрофу. Жена окаменеет, увидев Сашу в объятиях Иванова.

Обморока Анны Петровны мы не видим, о нем мы лишь узнаем. Чехову важно, что сцена Иванов — Саша — Анна Петровна чревата не только обмороком, но и новой катастрофой, для жены уже губительной, — в финале третьего акта. Ведь Чехову нужны не столько катастрофы (он их не всегда и показывает), сколько их последствия — нравственные и психологические, то

есть те именно моменты, когда герои «выведены» из сферы «обыденного» страдания.

Если первый акт «Иванова» завершается неожиданным и, как оказывается, роковым решением Сарры, а второй — сотрясающей все ее существо любовной сценой, то финал третьего не менее драматичен и даже катастрофичен — прежде всего для нее, но и для Иванова тоже. Супруги бросают друг другу в лицо обвинения несправедливые и предельно грубые. Их душат обида и гнев, доводящие обоих до немыслимой жестокости. Иванов хватается за голову с характерным для него возгласом: «Как я виноват! Боже, как я виноват!»

В мхатовской постановке (1976, режиссер О. Ефремов) эпизод этот завершается точной и глубокой мизансценой, Чеховым не предусмотренной. После чудовищных взаимных оскорблений Иванов (И. Смоктуновский) и Сарра (Е. Васильева) бросаются друг другу в объятия. Мы понимаем — это нужно обоим не только потому, что теперь они расстанутся навечно. В их броске навстречу друг другу в момент, когда примирение уже невозможно, мы увидели и другой смысл: оба признают свою вину, оба просят о прощении и получают его, поняв катастрофическую неразрешимость создавшейся ситуации.

Теперь — очередь за новой, последней уже для Иванова катастрофой. Наступая в финале четвертого акта, она предстает как неизбежный, закономерный итог прежних событий, апатии, слабости и жестокости героя, как финал неумолкающей работы его самосознания и совести. Рисуя ее, Чехов попутно вконец дискредитирует упрощенно-прямолинейное миропонимание доктора Львова, ожидающего со стороны Иванова еще одного преступления — бракосочетания с Сашей. Еще большее «не то», чем сама Саша, перед свадьбой ощущает Иванов. Совесть велит ему не губить еще одну жизнь.

В экстремальной ситуации в нем пробуждается прежний Иванов, решительный и волевой человек. Слова самоосуждения, резкие и безжалостные, мы слышали от него неоднократно. В его исповедях на разные лады повторялись одни и те же мотивы. Однако его пассивность время от времени взрывается роковой активностью. В конце третьего акта она обращена против Сарры, теперь — в финале четвертого — она ведет к катастрофическим последствиям для него самого. Это момент, когда драматическая энергия героя с предельной силой проявляется и в эмоциях, и в мыслях, и в поступках.

Если судить о пьесах Чехова исходя из специфики присущего им драматизма, то окажется, что они богаты не только динамическим действием, но и событиями. Хватает их и в «Иванове». Ведь та или иная ситуация обретает значение неожиданного и важного события лишь в «системе координат» конкретной пьесы, в связи с развивающимися в ней отношениями. То есть тот или иной тип «событийности», самое его «качество» связаны с присущим данному автору взглядом на жизнь и с тем ее «разрезом», который попадает в объектив его художественного зрения.

К. С. Станиславский потратил однажды много часов, убеждая своих слушателей в том, что первое событие в «Горе от ума» отнюдь не приезд Чацкого. Отвергая «школьные» представления о событийности, великий

режиссер видел изначальный толчок, определяющий динамику всего дальнейшего действия, то есть первое событие, в том, что «сегодня они (Софья с Молчалиным) засиделись». В системе отношений, взятой Грибоедовым, то, что герои «забылись музыкой», стало событием.

Сам Чехов отнюдь не считал «Иванова» пьесой «бессобытийной». Он отметил одну ее особенность, для него, видимо, весьма важную. «Каждое действие... веду мирно и тихо, а в конце даю зрителю по морде», — писал он брату. Речь, разумеется, идет об уже отмеченных нами событиях-катастрофах. Дать «по морде» зрителю драматург может лишь тогда, когда драматическая активность его героев выражает себя с потрясающей силой, что и имеет место в финале каждого из четырех актов «Иванова».

Как эта пьеса, так и последовавшие за ней новые побуждают нас оспаривать односторонние представления, будто движение в чеховской драме «детерминировано не характерами, а мотивами внеличными... лежащими в самой действительности»¹⁰⁸. Нет, движение здесь определяется в очень большой степени активностью — весьма своеобразной, «чеховской» — действующих лиц. Гибель Иванова вызвана не только внутренне катастрофическим «безвременьем» 80-х годов, но и апатией самого героя, не находящего выхода из сложившейся ситуации. Эта апатия сопрягается с нарастающей энергией самоосуждения.

Ответственность, а стало быть, и вину за происходящее с ним и вокруг него сам Иванов возлагает на себя. К такому пониманию пьесы и ее главного героя впервые, видимо, приблизился Б. А. Бабочкин, поставивший пьесу и сыгравший главную роль на сцене Малого театра (1960). Театр вел безжалостный анализ поведения Иванова и возлагал на него самого вину за его судьбу и судьбу Сарры.

2

Книга З. Паперного о «Чайке» привлекает читателя тонкими и точными наблюдениями над структурой пьесы, где ход сюжета «пересекается» повторяющимся в своей неоднозначности образом-символом чайки. Паперный увидел, каково здесь значение ряда мотивов, тем, микросюжетов в их соотносительности друг с другом. Заходит в этой книге разговор и о катастрофе. Но — лишь применительно к самому Антону Павловичу, глубоко пережившему провал своей пьесы 17 октября 1896 года на сцене Александринского театра. «Постановка “Чайки” в Петербурге была катастрофой, но — не полной, не кромешной», — говорит автор. В одной дневниковой записи драматурга Паперный находит внутренний взгляд, «которым смотрел Чехов на происшедшую катастрофу»¹⁰⁹. Он был не просто поражен, но болезненно уязвлен «трагической премьерой», «трагическим неуспехом» своей пьесы, справедливо замечает З. Паперный.

Но к провалу пьесы Треплева в первом акте «Чайки» исследователь

¹⁰⁸ Туровская М. На разломе эпох. — Театр, 1961, № 10, с. 18.

¹⁰⁹ Паперный З. «Чайка» А. П. Чехова. М., 1980, с. 133, 116.

относится куда более спокойно, обходясь без таких понятий, как «трагедия» и «катастрофа». Насколько, однако, оправданно столь разное восприятие двух провалов — Константина Треплева и Антона Чехова?

Здесь сказывается толкование «рокового» для чеховедения вопроса о роли и смысле события в пьесах драматурга. Возражая тем, кто «безоговорочно» придерживается мнения о «бессобытийности» чеховских пьес, Паперный заявляет: событие «не вовсе отброшено», а «отодвинуто и непрерывно отодвигается». Нас будто бы снова и снова заставляют ждать события, чаще всего так вовсе и не наступающего. Но ведь это суждение никак не применимо к «Чайке». Тут первое событие — провал пьесы Треплева — не заставляет себя долго ждать. Чехов сказал про «Чайку»: «... начал ее *forte* и кончил ее *piu*issimo вопреки всем правилам драматического искусства». Судьба этой фразы примечательна. В ней внимание критики привлекают слова «вопреки всем правилам», столь же охотно комментируется «*piu*issimo». Но нам еще ни разу не посчастливилось столкнуться с попыткой сослаться на мысль о «*forte*». Между тем «Чайка» начинается именно так, с катастрофического «*forte*». Роль события в «Чайке» своеобразна. Обрушиваясь на одних героев, ведя к перелому в их судьбах, оно на других никак не отражается, даже не производит на них особенного впечатления.

Для Аркадиной, Тригорина, даже для влюбленной в Треплева Маши провал его пьесы не становится ни событием, ни, разумеется, катастрофой. Более того: безжалостно растаптывая пьесу сына, Аркадина как бы совершает первый поступок в ряду тех, что призваны во что бы то ни стало ограждать ее существование от каких бы то ни было нежелательных событий.

Треплевскую катастрофу, ее глубокие истоки, ее смысл Чехов показывает нам ненавязчиво, но вместе с тем с достаточной определенностью. Провал Треплева подготавливается «полифонически»: в нескольких, казалось бы, «разрозненных» диалогах, образующих вариации единой темы.

Это — тема «мировой души», о рождении которой идет речь в его пьесе. К ней в четвертом действии возвращается Дорн, рассказывая о толпе в Генуе. Но тема «мировой души» требует от нас «микроанализа», еще, кажется, в работах о «Чайке» не осуществленного. Дело в том, что, сложно развиваясь, она начинает звучать и даже по-разному преломляться еще до того, как Нина произносит свой монолог. Упуская из виду эти «вариации», мы упрощаем смысл одной из главных катастрофических коллизий пьесы, развивающейся прежде всего во взаимоотношениях Аркадиной с Треплевым.

Как это на первый взгляд ни странно, главную тему вводит в «Чайку» прозаически настроенный Медведенко. «Сегодня их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ», — не без зависти говорит учитель про Константина и Нину, обращаясь к отвергающей его любовь Маше. Этого «слияния душ» напряженно ждет сам Треплев, опасаясь при этом Аркадиной, которая, по его словам, уже «ненавидит» пьесу.

Вновь тема души, уже в ином регистре, звучит в диалоге между матерью и сыном, обменивающимися репликами из «Гамлета». Здесь предваряется уже не только тема пьесы Треплева, но и ожидающая его неизбежная катастрофа.

Вслушаемся же в шекспировский диалог: «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах — нет спасенья!» — произносит Аркадина слова Гертруды, на что Треплев — Гамлет отвечает: «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступленья?»

Тему души, заявленную Медведенко, подхватывает не Аркадина, а Аркадина — Гертруда. Это для Чехова и образного строя его пьесы — момент существеннейший. Перестав быть Гертрудой и становясь самой собою, Аркадина с возмущением отвергает пьесу сына и идею «мировой души» как нечто «декадентское». Если шекспировская королева способна хоть на мгновение обратить взор внутрь своей изъязвленной души, то у Аркадиной этому противится все ее существо, вся ее «жизнерадостная» натура. Главный движущий мотив ее существования — самосохранение и сохранность сложившейся, вполне ее устраивающей ситуации в личных отношениях, в искусстве, в «состоянии мира» (если здесь позволено употребить выражение Гегеля).

Ей органически чужда мысль сына о «новых формах» в искусстве, ибо новые формы — это новое мышление и мировосприятие. Может показаться, будто она не вслушивается в смысл пьесы сына. Нет, она чутко его схватывает и реагирует не только на наивный непрофессионализм драмы без живых лиц; она не приемлет содержащегося здесь призыва к возрождению душевности и духовности в «ужасно омертвевшей» вселенной. Призыв Треплева не может встретить отклика у нее. Более того: он воспринимается как нечто надуманное, искусственное, а не вытекающее из глубоких потребностей современной жизни. Тут — один из главных источников катастроф, обрушивающихся на Треплева, а затем и на Нину.

Ведь Аркадина погружена лишь в сферу чувственной, физической реальности. У нее своя шкала, своя система ценностей: хорошо подтянутая фигура, успехи на провинциальной сцене, «удивительные туалеты». Составная часть дорогой ей чувственной реальности — Тригорин. Все иное, выражаясь философским языком, для нее «метафизика», вызывающая в ней чуть ли не животный страх. Потому-то она категорически отказывается думать о старости и о смерти.

Это, кстати сказать, было с предельной резкостью выявлено в постановке А. Вилькиным «Чайки» на сцене Театра имени Маяковского (1979). Здесь больной Сорин (Б. Тенин) сидел в кресле-каталке, которая становилась для Аркадиной (Т. Дорониной) неким страшным символом. Она все время стремилась соблюдать достаточную дистанцию между собой и пугавшим ее сооружением, где полулежал Сорин с полузакрытыми глазами, как бы обращенными в мир иной. В четвертом действии «Чайки» Дорн заявляет: «Страх смерти — животный страх». Именно это ощущала Аркадина — Доронина, для которой каталка была средоточием отпугивающих ее человеческих страданий.

Тема души претворяется у Чехова в тему страдания, что уже как бы «задано» в сцене провала пьесы Треплева. Отвергая ее, Аркадина отторгает от

себя ту страдающую вселенную Треплева, что, пережив катастрофу, в муках рождает новую мировую душу и мировую волю.

В системе образов «Чайки» происходит своеобразная поляризация. Она связана с различием мировосприятия у персонажей и лишь отчасти задана изначально. Не борьба персонажей друг с другом (хотя и она имеет свое значение), а различие и противоположность их жизненных позиций и ценностных ориентации становится у Чехова источником катастроф, переживаемых Треплевым и Ниной. Здесь на одном полюсе — Аркадина с ее пониманием мира как стабильного в своей чувственной сущности, с ее стремлением во что бы то ни стало сохранить «навечно» себя и свою ситуацию.

Такая фигура, как Шамраев, тяготеет к «полюсу» Аркадиной, несколько пародийно повторяя некоторые характерные особенности ее поведения. По-своему он тоже «поглощен» театром, по-своему самодоволен и, подобно Аркадиной, жесток к окружающим его реальным людям. Ее решительному и лживому заявлению: «Нет у меня денег! Нет!» — Шамраев вторит столь же решительно: «Лошадей я вам не могу дать!»

В Сорине недовольство жизнью, собственные страдания и способность к состраданию, сожаления о том, что «в молодости когда-то хотел я сделаться литератором — и не сделался», — все это напоминает Треплева, к полюсу которого он тяготеет, как и мечтающий о «слиянии душ» Медведенко, и страдающая от безответной любви Маша. К этому же полюсу испытывает явное притяжение и доктор Дорн. Но мировосприятие этих, условно говоря, персонажей второго плана не претерпевает изменений на протяжении четырех актов пьесы.

Иное дело — Тригорин и Нина. Своеобразие этих фигур определяется тем, что их мировосприятие претерпевает изменения — вялые у Тригорина, радикальные — у Нины.

Подобно Аркадиной, Тригорин изначально тоже существует в двух, для него вовсе противоположных сферах — жизни и искусства. Однако он все же свободен от самообольщения своей художественной деятельностью, отличающего Аркадину. Тригорин осознает свою вину перед искусством, когда говорит: «Я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив, и фальшив до мозга костей». Но недовольство собой как художником не перерастает у Тригорина в стремление идти в искусстве нехоженными, новаторскими путями, что сопряжено не только с победами, но и с поражениями.

Нечто подобное происходит с Тригориним и в сфере его интимной жизни. Если в третьем акте он оказывается способным на душевный порыв (правда, не настолько сильный, чтобы противостоять натиску Аркадиной), то в четвертом он уже начисто лишен этой способности. Более того: в нем появляется страшное по своей сути «беспамятство». Шамраев вручает ему чучело чайки: «Ваш заказ», Тригорин отвечает: «Не помню! Не помню!» Про сюжет для рассказа помнит, а обо всем, связанном с реальным человеком, с Ниной, «не помнит». К собственному прошлому он равнодушен, оно для него мертво. Теперь он, подобно Аркадиной, уже начисто лишен чувства вины перед

людьми, перед жизнью и даже перед искусством, которому будет служить в меру присущих ему навыков не то ремесла, не то мастерства.

В ином, противоположном направлении движется в пьесе Заречная. Тут нет никакой «постепенности», будто бы характерной для построения действия у Чехова. Он не показывает нам впрямую катастрофу, пережитую Ниной (следуя здесь античным авторам, уводившим самое трагическое событие за пределы сцены).

Необходимую информацию и свою трактовку постигших Заречную несчастий дает Треплев. Но, появляясь в четвертом акте, она интерпретирует события на свой лад, сосредоточенная не на случившихся с ней несчастьях, а на новом знании, ею выстраданном, о чем она и говорит лихорадочно, в состоянии отчаяния и надежды.

Она стоит теперь на далеком от Аркадиной «полюсе» духовной активности, чреватой муками, страданиями, очищающими катастрофами-узнаваниями. «Умей нести свой крест и веруй», — говорит теперь Нина, и в образной системе пьесы эти слова звучат вызывающе по отношению к Ирине Николаевне, у которой нет ни этого креста, ни веры.

В финальном монологе Заречной сплетается несколько тем. Среди них важна тема прошлого, которое она видит теперь в новом свете, осуждая не только свою прежнюю сценическую деятельность («пала духом... играла бессмысленно»), но и всю ситуацию с пьесой Тrepлева и свое прежнее бессердечное к нему отношение. «Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить!» — восклицает Заречная, и здесь — признание своей вины перед Константином, на что прежняя Нина была вообще не способна. Теперь она, навсегда покидая его дом, с упоением читает куски из ранее ею не понятого монолога. Так, через эмоциональный и нравственный кризис, Нина приходит к аристотелевскому узнаванию-прозрению.

Финальное событие, самоубийство Тrepлева, подготовлено в «Чайке» столь же полифонически, как и провал его пьесы. В четвертом действии появившиеся в усадьбе Аркадина и Тригорин относятся к Тrepлеву весьма равнодушно. Оба его «еще не читали». А сам Костя, как говорит Полина Андреевна, «тоскует», хотя его печатают и деньги из журналов присылают. Тут и тоска по Нине, и горечь от того, что как писатель он мало-помалу «сползает к рутине», не умея, по его словам, выразить то, что «свободно льется из души». Появляющуюся Нину он встречает признанием: «... весь день душа моя томилась ужасно». Сквозную в пьесе тему души ведут в финале Тrepлев и Нина. Ее «душевные силы» растут, как она говорит, с каждым днем.

Тrepлев этого о себе сказать не может. Он решает покончить счеты с жизнью после того, как узнает, что разлюбить Тригорина Нина не в силах. Но не менее значимо осознание им своей вины перед искусством, своего неумения создавать в нем новое взамен изжившего себя старого. Теперь Тrepлев отказывается от прежнего максималистского требования «новых форм» во что бы то ни стало, но становится еще большим максималистом в требованиях, обращенных к самому себе. Если у Нины самоосуждение сопряжено с надеждами на будущее («когда я думаю о своем призвании, то не боюсь

жизни)), то у Константина таких надежд нет. Как видим, сложный клубок мотивов, в особенности энергия самоосуждения, толкает Треплева к самоказни.

До Чехова она чаще всего представляла акцией вынужденной и одновременно добровольной. Отелло не может оставаться жить после того, что он совершил и узнал. Карл Моор отдает себя в руки ненавистного ему «закона», ибо к этому побуждает его как ситуация, в которую он попал, так и понимание противоречивости всей «идеи», его воодушевлявшей. У Чехова же катастрофический исход событий обусловлен не столько «извне», сколько непосредственно жизненной позицией героя, ценностными ориентациями, от которых он не может и не хочет отказываться. Ведь Треплева печатают, он даже добился некоторой известности. А в «Вишневом саде» Лопахин предлагает Раневской пустить землю под дачи и тем избежать катастрофы. Но Треплеву не нужна эта известность, а Раневской не нужны дачи.

Субъективные мотивы драматического поступка (события, катастрофы) у Чехова не всегда совпадают с их объективным смыслом. О поступке здесь нельзя судить основываясь лишь на непосредственных причинах и последствиях. Надо его видеть в контексте целого — всей пьесы. В таком случае самоубийство Треплева, хотя сам он об этом, разумеется, не говорит, предстанет в пьесе как самоустранение человека, находящегося на полюсе души и духа, из теснящего его мира бездуховной чувственности. Чехов кончает «Чайку» «*pianissimo*», оставляя Аркадину играть в лото, не давая ей возможности «изображать» страдание по человеку, в чьей смерти повинны ее жестокость, ее агрессивный инстинкт самосохранения, неотделимый от стремления оградить окружающий ее мир от каких бы то ни было перемен.

Своим изображением конечной катастрофы Чехов лишь усиливает впечатление абсолютной несовместимости тех двух мировосприятий, что явились ее изначальной причиной. Не столько борьба страстей и целей, сколько противоборство мировосприятий — один из главных источников человеческих катастроф в «Чайке», «Дяде Ване», «Трех сестрах», «Вишневом саде».

Сопоставляя два самоубийства — Константина в «Чайке» и дяди Жоржа в «Лешем», З. Паперный считает событием лишь второе, — только оно приводит к резким переменам во взаимоотношениях между героями, оставшимися в живых. Но у Чехова выстрел Треплева становится событием именно потому, что на Аркадину он не подействует. Тут самоубийство приобретает более широкий, более всеобъемлющий и трагический смысл, чем в «Лешем». Вспомним смерть Актера в «На дне» М. Горького. Она ничего не меняет и не может изменить в жизни ночлежки, однако драматург обоснованно видел здесь важнейшее событие, предельно обнажающее безысходность сложившейся ситуации. В «На дне» действие тоже завершается как бы «*pianissimo*» — песней ночлежников. Теряет ли от этого смерть Актера значение события трагического?

при жизни Чехова, Е. А. Аничков говорит о падении интереса к катастрофе в драматургии середины XIX века и возрождении ее значения в «Новой драме» рубежа веков. Давая уничтожающую характеристику «Даме с камелиями» А. Дюма-сына (и подобным ей вещам), Аничков считает эту пьесу построенной на лжи: женщина жертвует собой ради унизившего, растерзавшего ее лицемерного общества. Маргерит обрисована драматургом как «верная и счастливая раба» интересов общества. Поэтому и «ее смерть — исход, а не катастрофа»¹¹⁰. Здесь гибель героини не несет в себе никакого «переворота» ни в ее, ни в чем-либо ином мировосприятии.

«Новая драма» рубежа веков по-иному относится к современной жизни. Постигая ее подлинно трагическую сторону, она стремится соблюсти одно из основных условий драматического искусства, во все времена относившегося к наиболее важным для него. Оно утратило силу лишь в ту пору, когда возобладали вожделения «театральной антрепризы», угождавшей вкусам среднего класса современного общества. Драматурги рубежа веков не думают о вкусах буржуазной публики. Они создают «драмы-развязки, представляющие собой одну только катастрофу», — утверждает Аничков, ссылаясь на «Привидения» и другие пьесы Ибсена, на «Микаэля Крамера» Гауптмана, пьесы Метерлинка. Подробно разбирая с этой точки зрения «На дне» Горького — драму, сконцентрированную на цепи катастроф, критик попутно говорит о Чехове, отмечая, что тот в своем «Дяде Ване» позволил себе «перенести катастрофу из последнего акта в предшествующий». Дело, полагает Аничков, не только в самом возврате к изображению подлинной катастрофы, но и в свободном с ней обращении. «В “Михаиле Крамере” катастрофа тоже перенесена в предпоследний акт, а в “Fille Elisa” катастрофой и начинается собственно драма»¹¹¹.

Эти давние, но важные наблюдения последующей критической мыслью не были ни оценены, ни освоены¹¹². Относительно «Дяди Вани» правота на стороне Аничкова, хотя на эту пьесу чаще всего ссылаются, доказывая «бессобытийность» чеховской драматургии. Войницкий несколько раз стреляет в Серебрякова. Попади он хоть раз, налицо было бы событие. Но у Войницкого промах за промахом. Стало быть, Чеховым событие «дискредитируется». Отравись Войницкий морфием, это опять же могло обогатить пьесу событием. Но склянку отнимает Астров. Снова событие «дискредитировано».

На «Дядю Ваню» ссылается и А. Чудаков в книге «Поэтика Чехова», доказывая, что событие здесь, как и в других пьесах Чехова, дает «нулевой» результат. «Показателем значительности события является существенность его результата», — пишет Чудаков в уверенности, что чеховские события «ничего не меняют».

Чехов, по мысли Чудакова, «продемонстрировал последовательно новый

¹¹⁰ Аничков Е. А. Литературные образы и мнения 1903 года. СПб., 1904, с. 103 – 104.

¹¹¹ Там же, с. 123 – 124, 118.

¹¹² Увидев «Дядю Ваню», директор императорских театров В. А. Теляковский назвал (в своем личном дневнике) такие пьесы «большим злом», но, прибавил он, если это «действительно современная Россия», то «такое состояние должно привести к катастрофе» (см.: Литературное наследство. М., 1960, т. 68, с. 516).

тип художественного мышления, отменивший прежние, казавшиеся незыблемыми ограничения, отменивший не в частностях, а в целом». Создавая, в отличие от предшественников своих, «адогматическую модель» мира, Чехов не отбирает события «по признаку существенности для целого». Поэтому одним из главных элементов его картины мира становится случайность¹¹³. Не говоря этого впрямую, нас побуждают думать, будто Шекспир, Островский, Л. Толстой, заботясь о значении каждого из компонентов произведения для целого, создавали «догматические» модели мира и не знали об «адогматичности» бытия.

Сам Чехов придерживался иного представления о процессе своего творчества и о своем подходе к жизненному материалу. Однажды Ф. Батюшков попросил его написать рассказ по свежим впечатлениям от увиденного. Свой отказ Чехов мотивировал своей способностью писать лишь после того, как его память «отфильтрует» главное и необходимое от незначительного и ненужного¹¹⁴.

Каждый подлинный художник знает про свойства поэтической памяти: отбирать, связывать, компоновать. «Память своевольна, как поэзия. Ей нет дела до одних подробностей, зато другие проступают особенно выпукло. Все зависит от того, какой эмоциональный отзвук вызывает событие или предмет, которого коснется память...»¹¹⁵

Разумеется, память художника связана с «памятью жанра», о которой говорил М. Бахтин. Жанр «помнит» свою проблематику и наследует не только ее, но и присущие ей образные структуры. Память художника и память жанра каждый раз вступают в сложные взаимоотношения, но как бы «память» художника ни обогащала, ни преображала «жанр», вовсе игнорировать его «память», его законы, его требования, его общую направленность и его завоевания художник не может, да и не испытывает в этом потребности.

Допустим, что Чехов (как и Т. Уильямс) ошибался, считая память первым фильтром случайных впечатлений. Но ознакомить читателя с высказываниями Чехова на эту тему все-таки следовало бы, дабы он, читатель, яснее представлял себе, насколько убедительны аргументы исследователя.

В своей драматургии, в частности в «Дяде Ване», Чехов совсем не «демонстрировал» нигилистического отношения к традиции и не отказывался от «ограничений», диктуемых художнику законами и завоеваниями творимого им искусства. Аничков справедливо увидел в «Новой драме» не только возврат к изображению катастрофы, но и такое «распределение действия», которое «противоречит всем правилам драматического искусства»¹¹⁶. Тем самым Аничков постиг диалектическую природу художественного новаторства той эпохи, в частности — и чеховских открытий. Когда Гегель заявлял, что

¹¹³ См. Чудаков А. Поэтика Чехова. М., 1971, с. 214, 279, 228.

¹¹⁴ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. М., 1979, т. 7, с. 122.

¹¹⁵ Уильямс Т. Стеклозверинец. — Уильямс Т. «Стеклозверинец» и еще девять пьес. М., 1967, с. 73.

¹¹⁶ Любопытно, что о судьбе «правил» драматического искусства Аничков говорит теми же словами, что и Чехов в своем высказывании о «Чайке».

«драматический процесс есть постоянное *движение вперед* к конечной катастрофе», он ориентировался на опыт трагедии¹¹⁷. Для немецкого философа катастрофа была центральным моментом драматического действия, чреватым не только несчастьем, но и прозрением героя, ибо в этот момент, по Гегелю, обнажаются не только величие, но и односторонность пафоса, его воодушевляющего.

В XIX – XX веках, оттеснив трагедию, на первый план выдвинулась драма, и это привело к изменению роли катастрофы. Драма стала изображать несколько кризисов-катастроф, меняющих ход действия и ведущих к решающим сдвигам-узнаваниям в эмоционально-духовной жизни персонажей.

Именно такое новое «распределение» катастроф мы уже видели в «Иванове» и «Чайке». Пьеса «Дядя Ваня» в этом смысле ближе к «Иванову». Здесь многое определяется катастрофой, обрушившейся на Войницкого до начала сценического действия. Но на сей раз Чехов ее «датирует» устами Марии Ивановны. «В последний год ты так изменился, что я тебя совершенно не узнаю... Ты был человеком определенных убеждений, светлой личностью», — говорит она сыну, на что тот упрямо огрызается: до прошлого года он «отуманивал свои глаза схоластикой». Войницкий не просто «обвиняет» свои прежние убеждения, как это ей кажется. Он от них раз навсегда отрекается: они бесплодны, как бесплоден и их главный выразитель — профессор Серебряков.

У М. Горького «Дядя Ваня» пробудил мысль о «жизни, принесенной в жертву идолу». Рецензент одной из газет тоже увидел в пьесе «крушение веры в гений полубога»¹¹⁸. Однако дело не только в развенчанном «идоле», но и в том, что он для Войницкого символизировал, — в тех «веканиях» эпохи, тех воззрениях на жизнь, в тех надеждах, которые Войницкий утратил. Его боль, как и боль Астрова, остро переживающего картину «несомненного вырождения» в его уезде, где «разрушено почти все, но взамен не создано еще ничего», придают личным коллизиям героев масштаб общественной драмы. Эти коллизии и драмы взяты Чеховым в момент их предельного обострения.

Не случайно Елена Андреевна дважды повторяет слова: «Неблагополучно в этом доме». Не «будничное», не «хроническое» неблагополучие ощущает она, а ситуацию, когда взаимная враждебность стремительно нарастает и достигает своей кульминации.

Приезд Серебряковых в имение — это вторжение, именно вторжение в жизнь Войницкого силы, уже год тому назад ставшей ему чужой и враждебной. Влечение к Елене Андреевне стимулирует его мысль о том, что и здесь Серебряков занимает «чужое место», как он двадцать пять лет занимал его в науке.

В ходе действия выясняется, что профессор перестал быть кумиром и для Елены Андреевны. Даже терпеливая Соня с трудом переносит капризы своего отца. Чехов рисует нарастающую враждебность к Серебрякову не только у этих

¹¹⁷ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика. М., 1971, т. 3, с. 548.

¹¹⁸ Курьер, 1899, 29 окт.

лиц, но даже у доктора Астрова. Все в первых двух актах этой пьесы-развязки готовит катастрофический третий, когда Войницкий видит Елену в объятиях Астрова — то есть теряет последнюю надежду, еще придававшую смысл его жизни. Затем Соня узнает, что Астров к ней равнодушен. Это — своего рода «малые» катастрофы, накаляющие атмосферу, в которой разражается большая катастрофа.

Когда Серебряков предлагает продать имение, это вызывает взрыв возмущения у Войницкого, — теряя самообладание, он стреляет в профессора. Умалается ли событийно-катастрофический смысл ситуации его промахами? Смысл сцены — в предельном отчаянии, охватывающем Войницкого. Лишь теперь он высказывает Серебрякову прямо в лицо все свои обвинения — все то, что ранее, целых два акта, говорил за глаза. В профессора Войницкий не попадает — в разных смыслах этого слова: ни обвинения, ни уничижительные характеристики тот воспринять не способен.

Когда Войницкий кричит: «Теперь у меня открылись глаза!», «Ты мой злейший враг!» — сцена достигает своего высшего напряжения благодаря тому, что слова Войницкого бьют по другим целям, по Елене и Соне. Тут прямое, точное и даже безжалостное попадание. Елена Андреевна кричит про «ад», для нее более невыносимый. Соня во всеуслышание заявляет: «Я и дядя Ваня так несчастны!» — и тоже, по существу, не может удержаться от осуждения Серебрякова. В ответ на полные отчаяния слова Елены: «Увезите меня отсюда! Увезите, убейте, но... я не могу здесь оставаться, не могу!» — Войницкий наконец, тоже в полном отчаянии, спохватывается: «О, что я делаю! Что я делаю!» Неужели же действия Серебрякова и Войницкого в этой сцене дают «нулевой результат»? Нет, он здесь глубоко катастрофичен, тут до предела обнажается истина о погубленных жизнях, — истина, мучительная для Войницкого, Елены и Сони.

Конечно, можно на все происшедшее посмотреть глазами няни Марины, считающей, что после отъезда Серебрякова все пойдет «своим порядком», «по-старому». Именно такого взгляда придерживается Чудаков. Однако у Чехова глубокий итог случившемуся подводит все же не няня, а Астров с Соней. «Наше с тобой положение, твое и мое, безнадежно», — говорит Астров Войницкому. Узнавание, пережитое героем, тут катастрофично и трагично по чеховски. Войницкий не «уступил» Серебрякову имения. Его «неуступчивость» продиктована не только практическими, но и идейными соображениями. Вместе с тем Войницкому некуда деться — ему предстоит существовать, и существовать с сокрушившим его сознанием погубленной жизни. Поэтому новое состояние — окончательное крушение иллюзий, утрату надежд на будущее — дядя Ваня переживает вовсе не так «эпически», как кажется критикам, для которых в этой пьесе все возвращается на круги своя. «О, если б ты знала, как мне тяжело!» — признается Войницкий Соне. Все же у него есть Соня с ее верой в жизнь, и это не так уж мало.

Демагогии Серебрякова, праздности Елены Андреевны Астров, Войницкий и Соня противопоставляют свою верность повседневному труду. В чеховские времена идея «малых дел» уже была дискредитирована. Противопоставляя

напыщенному словоговорению серебряковых повседневный труд, Астров и Войницкий чувствуют при этом трагизм своего положения. Они понимают, что их усилиями не преодолеть того упадка, в который все более втягивается дворянско-помещичья Россия. Все же важно, что праздность им ненавистна и они ее не приемлют.

Финальный свой монолог Соня произносит, когда они с Войницким восстановили в доме атмосферу труда. Именно это позволяет ей произнести слова, полемически направленные против приговора, вынесенного Астровым себе и дяде Ване. «Жизнь светлая, прекрасная, изящная» ожидает их, правда, где-то в потустороннем будущем. В этом мире Соня ни себе, ни своему дяде радостей не предвидит, однако, призывая к страданию и терпению, она сближается здесь с идеей Нины Заречной о необходимости нести свой крест и верить.

4

В «Чайке» действие начинается с катастрофы, обрушившейся на Константина Треплева, — ее последствия он так и не сумел преодолеть. В «Дяде Ване» катастрофический взрыв происходит в третьем действии. Совсем по-иному строит Чехов первую катастрофу в «Трех сестрах». Она обрушивается на Андрея Прозорова в промежутке между первым и вторым действиями. В финале первого душа Андрея «полна любви», в состоянии восторга он делает предложение Наташе. Мы видим «целующуюся пару». Второй акт начинается неумной болтовней Наташи про масленицу, прислугу, горящую свечу, про простоквашу к ужину и необходимость ради Бобика поселить Ирину в комнате Ольги. «Андрюшанчик, отчего ты молчишь?» — вдруг спохватывается Наташа. «Так, задумался... Да и нечего говорить...» — отвечает муж.

Как это непохоже на восторженные речи Андрея и поцелуи в финале первого действия! Именно в промежутке между ним и вторым действием совершилась катастрофа, последствия которой Андрей будет переживать целых три акта. Теперь перед нами уже другой Андрей — надломленный, если не вовсе сломленный человек, падающий затем в глазах сестер все ниже и ниже.

С трудом выдержав присутствие жены, он оживляется в сцене с глухим Ферапонтом, объясняя ему, «как странно меняется, как обманывает жизнь!». Андрей точно определяет свое новое положение в доме и в мире: «чужой и одинокий».

Тут с особой силой звучит одна из важнейших тем чеховской драматургии — распад междучеловеческих связей. Говоря об отчуждении, о «трагической разобщенности» героев Чехова, с ней связывают «монологическую форму», в которой выражаются их высказывания. Но обособление людей друг от друга, некоммуникабельность предстают у Чехова не как проявление «антропологических» свойств человека, а как следствие социально-психологических процессов в ходе жизни.

В первом акте Андрей был вполне общителен и коммуникабелен. Он и

сестры легко понимали друг друга. Во втором акте он уже страдает от одиночества. Отчуждение это связано с пережитой им катастрофой.

У Чехова отчуждение не предстает как неустранимая, сущностная особенность бытия. Мы видим ее конкретно-социальные истоки. Они наиболее обнажены в «Вишневом саде», но и в других пьесах Чехова сказывается именно такое понимание проблемы.

Андрей испытывает все более острую боль, вызванную в нем нарастающей разобщенностью с сестрами. Его робкие попытки преодолеть свое от них отчуждение безрезультатны, а сестры вообще воспринимают ситуацию как безнадежную. (Ирина еще возмущается: «Говорят, Андрей двести рублей проиграл»; а Маша считает катастрофу необратимой: «что же теперь делать!»).

Уже в сцене с Ферапонтом наше отношение к Андрею усложняется. По своему Ферапонт в диалоге не только участвует, но и влияет на его общую тональность. Ведь у него — своя «Москва», свои о ней представления со слов подрядчика. В этой «Москве» купцы съедают по пятьдесят блинов зараз. «Москва» подрядчика и Ферапонта, поперек которой протянут канат, для чего — неизвестно, но протянут, должна вызвать смех зрительного зала, сострадающего Андрею с его признаниями. Но мы испытываем к нему не только сострадание. Как и в иных сценах «Иванова», «Чайки», «Дяди Вани», «Вишневого сада», комедийное и даже фарсовое начало вторгается в катастрофическую атмосферу.

В том же действии «Трех сестер» Наташа отменяет ожидаемый праздник. Гостям приходится уйти восвояси. Наташе не нужны друзья сестер, эти чуждые ей люди. У нее другие планы — покататься с Протопоповым на тройке. И все же праздник отменяется не только Наташей. У Чехова все, происходящее в последних эпизодах второго действия, мотивировано начальными сценами: Наташа — Андрей, Андрей — Ферапонт. Вина за отмену праздника и за многое другое, что произойдет позднее, лежит и на Андрее.

Исповедуясь Ферапонту, он жалуется на то, что «ход жизни» не дал осуществиться его мечте стать профессором Московского университета. Чехов, однако, побуждает нас не толковать эту ситуацию с несостоявшимся профессорством (как и с несостоявшимся праздником) однозначно. Он смотрит на нее как бы «двойным зрением». Мы сочувствуем драме Андрея, и, вместе с тем, его исповедь, сплетающаяся с репликами Ферапонта, вызывает к себе ироническое отношение, ибо главный виновник его драмы — он сам.

Зритель смеется не только над нелепыми представлениями Ферапонта о Москве. Вся сцена в целом вызывает смех. «Объектом» смеха становится и Андрей, ибо мы воспринимали его исповедь и «изнутри», и «извне». Чехов видит «слабости» Андрея, коренящиеся в его характере, определившие его поведение и во многом — судьбу всех Прозоровых; «слабости», за которые невозможно винить лишь «ход жизни».

Вскоре в том же действии, в сцене Маша — Вершинин, подполковник, казалось бы, совсем некстати скажет о русском человеке, которому свойствен «возвышенный образ мыслей», но — неизвестно почему — в жизни «хватающем так невысоко». Это ведь слова, относящиеся и к Андрею, и к

самому Вершинину.

Под фарсовый аккомпанемент начинает Андрей свой суд над собой, продолжая его в двух последних актах. «Милые мои сестры, дорогие сестры, не верьте мне, не верьте...» — кается он в третьем действии после безуспешных попыток оправдать себя в собственных и в их глазах. Они же, даже Маша, а тем более Ирина, в это время уже судят Андрея самым строгим судом, на какой вообще способны чеховские герои. Маша: «Сидит гвоздем в голове, не могу молчать. Я про Андрея». Ее мысль подхватывает Ирина: «В самом деле, как измелечал наш Андрей, как он выдохся и постарел около этой женщины!»

Во втором акте еще вспоминающий о своей мечте стать профессором Московского университета, Андрей в последнем действии уже существует при детской коляске, куда он приставлен Наташей. Катастрофический перелом и его последствия в этой человеческой судьбе показаны Чеховым не в пресловутой эпической «постепенности», которую ему иногда приписывают. Все, напротив, построено на сдвигах и переломах, обозначающих этапы ускоряющегося падения героя (это было точно и тонко сыграно О. Басилашвили в постановке Г. А. Товстоногова, 1965).

Во втором акте с линией Андрея, чья решающая катастрофа уже в прошлом, сплетается линия Маши — Вершинина с ожидающей их катастрофой в недалеком будущем. Случайно ли после сцены Андрей — Феррапонт Чехов ставит сцену Вершинин — Маша, именно здесь признающихся друг другу в любви?

Перед нами драматическое сопряжение контрастирующих ситуаций. У Чехова тут полемизируют и даже «конфликтуют» сцены, сюжетно никак не связанные, но как бы опровергающие одна другую своим настроением и смыслом. Если первые диалоги второго акта рисуют отчуждение и иллюзорное общение, то диалог Маша — Вершинин строится на нарастании подлинного общения, доверия и взаимопонимания. Поэтому, казалось бы, неожиданные слова Вершинина: «Кроме вас одной, у меня нет никого, никого...» — выражают чувства, испытываемые и осознаваемые обоими в процессе встречных исповедей.

Сами эти две исповеди зеркально отражаются одна в другой. Маша не говорит о своей любви. Она лишь признается, что разочарована в муже — ранее он казался «ужасно ученым, умным и важным». К нему она «привыкла», но страдает в обществе его товарищей. Вершинин ответно признается в своих семейных неурядицах. Но эти исповеди не то разделяются, не то объединяются одной из центральных мыслей всей пьесы, да и вообще наиболее волнующей Чехова.

Казалось бы, она вклинивается в любовные признания: ни с того ни с сего Вершинин спрашивает, почему русский человек в жизни хватает так невысоко? Машу захватывает этот вопрос. Она вторит: «Почему?»

В разрыве между словом и делом Вершинин винит не обстоятельства, не ход жизни и тому подобное, а человека. Себя винит, как это делал Иванов. Мы увидим, как в «Вишневом саде» Фирс возводит всю творящуюся вокруг неразбериху, все трагедии и комедии к коренным проблемам русской жизни

предреволюционной эпохи. Здесь к ее пониманию прорывается Вершинин и формулирует ее с абсолютной четкостью. И это понимание лишь стимулирует его любовное признание.

Но почему после паузы Маша произносит слова, как будто не имеющие никакого отношения к любовному признанию, сделанному Вершининым? Что означает ее реплика: «Какой шум в печке. У нас незадолго до смерти отца гудело в трубе. Вот точно так». Вершинин про любовь, а Маша — про печку. Вот уж слова как бы вовсе случайные, неуместные, напоминающие про невыстроенное «говорение» в реальной жизни.

Иногда говорят, будто здесь реакция героини соответствует поэтике чеховских пьес, где жизнеподобный диалог часто исключает прямой ответ одного персонажа на реплику другого. Здесь, мол, один из тех «неответов», которыми отличается общение между героями, настолько погруженными в себя, что они не слышат друг друга. Нет ничего поверхностнее такого стандартного объяснения.

Да, в ответ на признания Маши и Вершинин как будто отделяется не идущими к делу словами. Однако он воспринимает ее исповедь и взрывается подобной же исповедью. В свою очередь Маша всем своим существом реагирует на признания Вершинина, говоря про шум в печке. В этой реплике — ответ и ему, и самой себе. Вершинин так и воспринимает эту странную реплику. Она не глушит его чувство, но придает ему новое измерение.

Слова о шуме в печке надобно, во-первых, увидеть в контексте всей пьесы: она начинается словами Ольги, обращенными к Ирине: «Отец умер ровно год назад... Мне казалось, я не переживу, ты лежала в обмороке, как мертвая». Во-вторых — в контексте данной сцены. Маша открывает ее словами: «После смерти отца, например, мы долго не могли привыкнуть к тому, что у нас нет денщиков». В сознании Маши наступившее сейчас счастливое мгновение ее жизни ассоциируется с другим, катастрофическим для нее, для всей их семьи. Вершинин это понимает, спрашивая: «Вы с предрассудками?» — «Да», — отвечает Маша, не скрывая того, что она с *пред-рассудками* и способна *пред-чувствовать*.

Слова о «шуме в печке» имеют свое прямое продолжение в ключевой реплике Маши. Отвечая на повторные признания Вершинина, она не скрывает всей противоречивости своей реакции на них: «Когда вы говорите со мной так, то я почему-то смеюсь, хотя мне страшно». Маше и радостно, и страшно. Героиня Чехова как бы *пред-ощущает* катастрофический финал, на который обречена их любовь: «сигналы» о нем она получает «сверхразумные», из глубины подсознания.

Предчувствием страшного финала окрашиваются все счастливые мгновения, вырываемые Машей и Вершининым у жизни. В третьем акте он заявляет: «Хочется жить чертовски...» — а она, переполненная своим чувством, не может не сообщить сестрам того, что им давно известно: «Я люблю, люблю... Люблю этого человека...» Но контрапунктом к этому взрыву чувств звучит тогда же сообщение о предстоящем уходе бригады «куда-то далеко», то есть предвестие еще одной катастрофы.

Они вообще угрожающе обступают сестер с разных сторон. Чревато катастрофой заявление Соленого про счастливых соперников, которых у него быть не должно: «Соперника я убью...» Не дает покоя сестрам и Чебутыкин — человек, уже сокрушенный жизнью, но еще способный ужаснуться собственному омертвлению в кульминационном третьем акте.

С поистине трагическим отчаянием играл эту сцену Л. Дуров — Чебутыкин в незабываемой постановке А. Эфроса (Театр на Малой Бронной, 1967). Режиссер в этом эпизоде придал Чебутыкину своего рода Ферापонта. На сцене стоял заведенный граммофон, и в паузы чебутыкинского монолога время от времени врывался вульгарный эстрадно-жизнерадостный смех. «Может быть, я и не человек, а только делаю вид... может быть, я и не существую вовсе...» — произносил Чебутыкин, а в ответ раздавался не то визг, не то хохот. Чебутыкин кричал: «О если бы не существовать!» — и опять из граммофона доносилось что-то бравурное.

Эфрос разработал эту сцену соответственно своему пониманию поэтики «Трех сестер». По мысли режиссера, третий акт пьесы в еще меньшей степени, чем второй, отличается «ровным, гладким» течением, будто бы свойственным действию в чеховских пьесах. Взрывы чувств и страстей побуждают здесь персонажей и исповедоваться, и осуждать друг друга, и приходить в отчаяние. В устах Маши ее исповедь звучит самооправданием и даже самоутверждением, ибо ей судьбой дано было то, в чем она отказала другим сестрам и их брату, — счастье разделенной любви. В устах Андрея и Чебутыкина их исповеди приобретают характер самоосуждения — жестокого и даже беспощадного.

При этом все личные катастрофы, обрушивающиеся на героев «Трех сестер», как бы определяют катастрофу, ожидающую дом Прозоровых. Она дает себя знать уже в третьем действии. Горит город, а Наташа бесчеловечно гонит из дому няню, давая понять, что дом у сестер будет ею отнят. В последнем действии Наташа закономерно торжествует: «Значит, завтра я уже одна тут... Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен». Сестры теряют дом, как его теряет и Раневская в «Вишневом саде». Даже мотив рубки деревьев переходит из одной пьесы в другую. Падение Андрея, смерть Тузенбаха, уход Вершинина, утрата дома, которым завладевает Наташа, — цепь катастроф, обрушивающихся на сестер.

Однако Чехов требует от нас проникновения в разные аспекты катастрофы с домом, которая начинается с вполне невинного появления в нем Наташи в день именин Ирины. Оно перерастает во вторжение и завершается захватом дома. Говоря о «захвате», мы не должны забывать того, что еще в первом акте сами Прозоровы готовы покинуть свой город, а значит, и дом ради вожделенной «Москвы». Пусть в итоге всего действия (и поведения интеллигентных сестер) не будет ни «Москвы», ни родных стен. Утрата дома все же не означает, что сестры полностью капитулируют перед настырностью Наташи, перед враждебным им движением жизни.

В свое время ситуация «Трех сестер» трактовалась так: «Одна сторона

наступает, а другая... уступает». В пьесе поэтому и «нет борьбы»¹¹⁹. Справедливо оспаривая эту точку зрения, Н. Я. Берковский писал, что «вступление сестер в “имущественную тяжбу” с Наташей поставило бы их на одну доску с нею, а это было бы их унижением»¹²⁰. Однако, оправдывая нежелание сестер вступать в борьбу с Наташей, мы несколько упрощаем и смысл их поведения, и чеховскую ситуацию. Тут опять же возникает «роковой» вопрос о том, что следует понимать под драматической борьбой. Ведь, скажем, у короля. Лира нет сил для явной «борьбы» с Реганой и Гонерильей, и все же он вступает с ними в великую тяжбу, именно в тяжбу, а не в борьбу, устраивая над ними суд в степи, осуждая и их, и самого себя.

Нечто сходное дано нам в «Трех сестрах». Тут тоже «тяжба», но не «имущественная». В первом акте Ольга позволяет себе сказать смущенной Наташе про неуместный зеленый пояс. Ничего угрожающего, кроме этого пояса, сестры в Наташе не видят, а Андрей ею попросту заморожен. Во втором действии он уже ее не выносит и заявляет Чебутыкину: «жениться не нужно». В четвертом видит в Наташе «мелкое, слепое, этакое шершавое животное». Но не менее зло судят ее прозревающие сестры (Маша про Наташу во время пожара: «Она ходит так, как будто она подохла»). При этом сестры все более пронизательно и беспощадно осуждают не только Наташу, но и опустившегося рядом с ней Андрея.

Сам он в четвертом акте находит в себе силы сказать про город, из которого они собирались бежать в «Москву», уничтожающие слова: здесь только «едят, пьют, спят, потом умирают... жены обманывают мужей, а мужья лгут, делают вид, что ничего не видят, ничего не слышат, и неотразимо пошлое влияние гнетет детей...» Наташа глушит речь Андрея окриком: «Кто здесь разговаривает так громко?» Это знаменательно. Находясь в доме, она не слышит произносимых в саду слов и не может их напрямую оспаривать. Но ее реакция оправдана: ведь Прозоров здесь совершает своего рода самоказнь. В своем монологе он казнит не только себя, но подымается до злого осуждения целого образа жизни, символизируемого самодовольной, агрессивной Наташей и им самим, ею вконец покоренным.

Во время одной из репетиций «Трех сестер» О. Басилашвили, игравший роль Андрея, признался, что ощущает резкую разницу между Андреем первого и второго актов, а в последующих сдвиги в нем менее уловимы. «Это верно», — признал Г. Товстоногов, но тут же сказал о «многозначительной тайне», заложенной в этом образе. «Чем ниже опускается Андрей, тем шире становятся его суждения, его взгляд на мир. Если поначалу он сосредоточен на мыслях о своей судьбе, то в последнем акте он мучительно размышляет не столько о себе, сколько о жизни вообще»¹²¹.

В драматургии катастрофа всегда так или иначе побуждает способных на это персонажей к глубокому осмыслению ее истоков, ее причин и следствий. Она стимулирует прозрение героев — то связанное с перипетией «узнавание»,

¹¹⁹ Ермилов В. А. П. Чехов. М., 1951, с. 396.

¹²⁰ Берковский Н. Статьи о литературе. М.-Л., 1962, с. 445.

¹²¹ Товстоногов Г. Зеркало сцены. Л., 1980, т. 2, с. 137 – 138.

что было для Аристотеля одним из главных компонентов трагической фабулы. Но в дочеховской драматургии потрясающее «узнавание» чаще всего неотделимо от конечной катастрофы. У Чехова же узнавание — не одноразовая акция и проявляет себя различным образом. У Андрея — нарастающим самоосуждением. У Маши и Вершинина — радостным самоутверждением и трагически переживаемым финалом их отношений. У сестер — углублением их неприятия Наташи с Протопоповым, их готовностью к новым страданиям, их стремлением выстоять под новыми ударами судьбы.

5

За сценическую жизнь второго, самого «малодейственного» акта «Вишневого сада» Чехов особенно волновался. Дело в том, что в нескольких перипетиях здесь предваряется главная катастрофа, наступающая в следующем действии.

Несколько эпизодов второго акта названы Чудаковым сугубо «необязательными», то есть подтверждающими его мысль об интересе Чехова-драматурга к «случайностям», никак действие не развивающим. Правда, один эпизод, включающий в себя и диалог о «гордом человеке», и монолог Трофимова о труде, и сетования Лопухина на то, что мало «честных, порядочных людей», и реплику Раневской о «великанах», бывающих только в сказках, — Чудаков называет «насыщенным мыслью» и «целеустремленным». Но куда он драматически «целеустремлен»? Об этом исследователь не говорит, принципиально отрицая наличие какой бы то ни было связи между этим эпизодом и последующими, включая важнейшую сцену с Прохожим. По утверждению Чудакова, дальнейшие сцены «не развивают ни одну из прежних тем и не начинают новых»¹²².

Чудаков иронически относится ко всей современной Чехову критике. Не найдя в его пьесах традиционного «единства действия», она (в том числе Вл. Немирович-Данченко) искала другие единства: общего «настроения», единой «мечты» или «идеи», присущих той или иной пьесе. Во всем этом Чудаков видит лишь дань отжившим эстетическим концепциям. Критика будто бы исходила «из дочеховских представлений — что все предметы и эпизоды драмы целесообразны если не в одном, то в другом смысле, который обнаруживается *под и за* ними»¹²³.

По существу, исследователь берет под сомнение не какие-то «дочеховские» представления, а одно из выработанных в течение веков и тысячелетий фундаментальных положений эстетики, которое Чехову, разумеется, и в голову не приходило отвергать. Речь идет о неповторимой целостности каждого подлинного произведения искусства. Современная Чехову критика, не обнаружив в его пьесах «старого» единства, впала в замешательство, но затем, вскоре, попыталась понять, как же у Чехова создается принципиально новая художественная целостность. И это нисколько не свидетельствовало об

¹²² Чудаков А. Указ. соч., с. 200.

¹²³ Там же, с. 199 (курсив мой. — Б. К.).

эстетической ее несостоятельности.

Пусть на первых порах «целесообразный смысл» сцен, эпизодов, актов, законченных чеховских пьес искали «под» и «за» ними, над чем иронизирует Чудаков. Вскоре критика вступила на иной, плодотворный путь: поисков смысла «в» каждой сцене, «в» каждом эпизоде, «в» каждом диалоге. Идя в этом направлении, можно понять «разрозненные», «необязательные», «случайные» эпизоды и реплики в двух чеховских контекстах. В ближайшем, то есть в связи с тем, что каждый эпизод «окружает» непосредственно. В более широком контексте — в структуре акта и всей пьесы.

Сцена с Прохожим, полагает Чудаков, «важна для характеристики Любви Андреевны». Эти слова кажутся взятыми из какого-то устаревшего школьного учебника. Если уж пользоваться школьной терминологией, эпизод нужен для «характеристики» самого Прохожего. Он в пьесе — лицо, не названное по имени и, казалось бы, вполне случайное. Но со своей белой фуражкой он органически включается в сложную структуру («ткань») второго акта и всего «Вишневого сада». Ведь сцена с ним — продолжение и завершение эпизода, где доминирует мысль о «гордом» человеке и о «великанах» под стать «громadным лесам, необъятным полям, глубочайшим горизонтам» земли, окружающим героев пьесы. И вот «великан» является в своем реальном обличье. Надо увидеть эту фигуру в контексте всего сложного построения второго акта пьесы.

Как это ни покажется странным, вопрос о сложно построенном тексте был поставлен еще Д. Дидро в его рассуждениях о Корнеле и Расине, столь, казалось бы, далеких Чехову. Говоря о «трудном искусстве драматического диалога», Дидро особо выделяет такое его построение, когда «ответ не связан с последним словом собеседника», а «касается самой сущности и глубины». Особенно высоко французский мыслитель ценит диалог, в котором реплики соединены «такими тонкими чувствами, такими мимолетными мыслями, такими неощутимыми намерениями, что кажутся бессвязными»¹²⁴.

В высоко ценимом Дидро диалоге «ответ» не обязательно является прямой реакцией на слова собеседника, но развивает главные мотивы сцен и эпизодов.

Так строит свои диалоги Чехов. Сцены второго действия «Вишневого сада» со «случайными» репликами, казалось бы, ни к чему не устремленными, глубоко связаны, даже скреплены двумя перипетиями, по-своему (в духе чеховской поэтики) предвещающими неминуемость наступающей в третьем действии катастрофы¹²⁵. Более того: эти сцены возводят всю сложившуюся в имени ситуацию к некоей исторической катастрофе, жертвой которой стало русское общество в период между 1861 и 1905 годами.

Во втором действии с особой настоятельностью звучит требование Лопухина «окончательно решить» вопрос о земле — согласна ли Любовь Андреевна отдать ее «под дачи»? Та, по существу, отвечает отрицательно: «Дачи и дачники — это так пошло, простите». Вместе с тем свое и своего

¹²⁴ Дидро Д. О драматической поэзии. — Собр. соч. М., т. 5, 1936. с. 405 – 406.

¹²⁵ О перипетиях в «Трех сестрах» и «Вишневом саду» см.: Костелянец Б. Драма и действие. Л., 1976, с. 127 – 131.

имения ближайшее будущее она видит трагически: «Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом». Естественно возникает в ее устах монолог о «грехах» своих и о теперешней ситуации как о божеском за них наказании. Монолог свой Раневская завершает словами неожиданными: «Словно где-то музыка». Так и остается неясным, впрямь ли до Любви Андреевны донеслись звуки «знаменитого еврейского оркестра», то ли ей страстно хотелось их услышать.

Тема музыки, одна из основных в «Вишневом саде», подобна темам чайки или Москвы в прежних пьесах Чехова. Ее вводит Епиходов своей игрой на гитаре (предпочитая называть ее мандолиной). Тему подхватывает Раневская, — ожидающая музыки — не епиходовской, а иной, связанной с поэзией навсегда уходящей эпохи. Но музыки нет, дух музыки покидает окружающую Раневскую жизнь.

Ощущая это, Любовь Андреевна переходит в наступление. Она не принимает всю сложившуюся ситуацию: «Как вы все серо живете». Она нападает на Лопихина, на Гаева, а затем даже и на Фирса: «Как ты постарел, Фирс!» А тот живет своей драмой, внутренне связанной с драмами других персонажей пьесы. В объяснениях Фирса содержится не только ответ на нападение Раневской, но глубочайшее проникновение в суть той давней катастрофы, чьи последствия теперь переживают все они каждый по-своему. Ответ Фирса, как бы по Дидро, связан не с последним словом собеседника, а «касается самой сущности и глубины». Свое «постарение» Фирс связывает с объявленной четыре десятилетия тому назад «волей». С нее и началась, по Фирсу, современная неразбериха. До воли был порядок: «Мужики при господах, господа при мужиках», — а теперь все перевернулось: «теперь все враздробь; не поймешь ничего». Здесь Фирс развивает мотивы Шарлотты и Раневской: ведь они тоже, по существу, жалуются, что все идет вразброд и ничего не поймешь и ничего не переделаешь.

Так личные драмы чеховских героев возводятся Фирсом, несколько, разумеется, об этом не подозревающим, к великой социальной драме русской жизни 1861 – 1905 годов, без развязки которой невозможны никакие подлинные решения драм индивидуальных. В словах Фирса с чуть ли не «социологической» остротой звучит тема уходящего с исторической арены изжившего себя дворянско-крепостнического строя.

Но для других героев «Вишневого сада» вопрос об этом разваливающемся строе — это и вопрос об утрачиваемой культуре, со всей ее глубиной, красотой и «музыкой», со всеми ее противоречиями, теперь до крайности обострившимися. Поэтому есть своя внутренняя последовательность в том, что появившийся Трофимов опять же переводит диалог, в котором он ранее не участвовал, на новый уровень. До прихода Ани и Трофимова он вился вокруг проблем Шарлотты, Епиходова, Дуняши, Раневской, Гаева, Лопихина. Фирс, отвечая Раневской, возвел все личные ситуации к некоей общей проблеме. Рассуждения Трофимова о высокой морали русской интеллигенции, его пылкое гражданское негодование — все это не только органически входит в контекст сцены, но ведет к нарастанию ее эмоционального и интеллектуального

напряжения.

Вот в этот момент возникшую напряженную тишину пронзает звук лопнувшей струны — замирающий, печальный. Трезвомыслящий Лопухин говорит о бадье, сорвавшейся где-то в шахте. Фирс и Трофимов услышали не то цаплю, не то филина. Реакция на звук, казалось бы, чрезмерна, слишком значительна. Но этот звук не то лопнувшей струны, не то сорвавшейся бадьи связан со всем предшествующим ходом действия и имеет глубокий символический смысл. Опять же Фирс, со свойственным ему старческим простодушием, выговаривает то, о чем думают или смутно чувствуют другие.

Фирс. Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.

Гаев. Перед каким несчастьем?

Фирс. Перед волей.

Лишь у Ани при этом появляются на глазах слезы. Но они выражают общее настроение смутной тревоги перед ожидающими их новыми потрясениями. Связав звук струны с давним «несчастьем», Фирс побуждает своих слушателей воспринять этот звук и как предвестие будущего.

Мы обнаруживаем, таким образом, что звук струны играет в контексте второго действия «Вишневого сада» роль, сходную с той, которую Чехов отводит «шуму в печке», услышанному Машей из «Трех сестер» (в ее подсознании и сознании «шум» связывается с уже бывшей — смерть отца — и еще предстоящей катастрофами). Благодаря Фирсу, вспоминающему крик совы и гудение самовара, звук струны приобретает сходное значение во втором действии «Вишневого сада», — он как бы отнимает надежды на чью-то помощь, которыми легкомысленно тешат себя Гаев и Раневская. Он лишает надежд и на сохранение сокровенных жизненных ценностей. Дух музыки, столь ей необходимый, покидает этот дом, это имение, эту жизнь, — вот что услышала здесь Раневская. Звук струны связывает в подсознании и сознании всех действующих лиц 1861 год не только с наступающей в третьем действии катастрофой, но и с ожидающими их общественными катаклизмами в недалеком будущем.

Скоро ли дух музыки обогатит мир снова? Чехов отвечает на этот вопрос еще одной перипетией, новым поворотом. Впечатление от замирающего звука еще не успело пройти, как появляется подвыпивший Прохожий. Вульгарно путая Некрасова с Надсоном, он просит: «Позвольте голодному россиянину копеек тридцать...» Его реплики оказываются завершением сцены, в которой он не участвовал, то есть органически включаются в диалог, начавшийся задолго до его появления. Как видим, весь ход действия выстроен Чеховым так, чтобы ни один эпизод не представлял как случайность, не работающая на общую художественную концепцию вещи.

Первое вторжение стороннего обстоятельства — звука струны — в ход действия вызвало грусть и слезы. Второе — смех. Но и возмущение Лопухина, и раздражение Вари: «Ах, мамочка, дома людям есть нечего, а вы ему отдали золотой».

Оба перипетийные события не ведут к явным поворотам в ситуациях, но они предвещают наступающие катастрофические перемены в судьбах Раневской, Гаева, Вари. Чувствующую всю безысходность своего положения Раневскую ход действия ставит перед новыми «испытаниями». Но ее ничто не способно отрезвить, она снова готова швырять деньгами, которых у нее нет, ибо не может она включиться в реальную, прозаическую, «немузыкальную» ситуацию. Не только не способна — она и не желает включаться в нее.

Появление Прохожего становится своего рода «испытанием» и для Пети, Ани, Лопахина, Гаева, опошляя все мечты и надежды, в которые они незадолго до того были погружены. Все то, о чем они ранее говорили и еще больше думали, чем говорили, в устах Прохожего превращается в общее место, приобретает банальное, пошлое, отталкивающее выражение. Готовность «голодного россиянина» удовлетвориться тридцатью копейками — это как бы ответ на рассуждения Гаева, Трофимова и Лопахина о жизни, какой она должна быть, и о гордом великане, каким подобает стать человеку. Поэтому тут и реакция — смех — обращена к самим себе, ибо в каждом из них при всем благородстве их порывов и мечтаний таится нечто от Прохожего.

В одной из работ о «Вишневом саде» утверждается, будто Прохожий «откликается» Пете своей «декламацией». Если это и отклик, то «безобразный» (как называет поведение Прохожего Лопахин), то есть грубо снижающий тот высокий настрой, что овладел персонажами пьесы в их мечтаниях, столь далеких от реального положения в имении, подлежащем продаже, от всей общерусской ситуации, подлежавшей коренной ломке.

В своей знаменитой постановке «Вишневого сада» (Милан, 1975) Дж. Стрелер толковал Прохожего чуть ли не как предвестника будущей русской революции. Эту интерпретацию, чрезмерно символизирующую образ Прохожего, трудно счесть вполне адекватной чеховскому замыслу и тексту.

Во втором, как будто «малодейственном» акте своей пьесы Чехов фиксирует несоответствие между субъективной потребностью в коренных жизненных сдвигах, мучительно ощущаемой каждым из персонажей, и их готовностью подчиниться власти обстоятельств; между стремлениями персонажей и их бессилием. Смех в ответ на ситуацию с Прохожим тут гротескный — с комком в горле. Обе перипетии должны привести героев с их сложными диалогами к осознанию пропасти, отделяющей их желания и мечты от действительности. Вместе с тем перипетии второго акта готовят катастрофу, обрушивающуюся на всех в следующем акте, когда Раневская вовсе теряет свое имение, не желая сама поступить с ним так, как это неизбежно сделают другие. Для Раневской здесь катастрофа «бытийственная» — в отличие от ожидающих ее в Париже катастроф бытовых и пошлых.

В третий акт «Вишневого сада» вторгается ряд комедийных, фарсовых моментов, тоже связанных с особым рода катастрофами. Какова природа, каков смысл этих вторжений в динамике чеховского действия, в движении его художественной мысли?

Вспомним О. Книппер — Раневскую на сцене МХТ. Актриса шла на неожиданное смысловое наполнение своей роли, что особенно поражало в

третьем, катастрофическом акте: ожидая вестей из города, ее героиня все время как бы беспричинно... смеялась. В этом смехе, пишет артист Художественного театра В. Орлов, «слышалось и отчаянное нежелание “хоть раз в жизни взглянуть правде в глаза”, и ужас перед надвигающимся несчастьем». Не только над Пищиком и Епиходовым, не только над Шарлоттой и Петей смеялась Раневская — Книппер, хотя эти лица дают в третьем акте много поводов для смеха. Как это тонко понято Орловым, у Раневской «смех» был неотделим от «ужаса» и как бы порождался им¹²⁶.

Вовсе не предусмотренный чеховской ремаркой, смех Книппер отвечал особенностям его поэтики вообще и своеобразию его катастроф в частности. Не только от «чистой», «беспримесной» катастрофы Софокла или Шекспира, но и от катастрофы, как ее принимали авторы «Новой драмы» — Метерлинк или Гауптман, отличается она у Чехова. У его предшественников катастрофические сцены должны были вызывать в зрителе страх и содрогание. Смех там был решительно неуместен.

Чеховские персонажи в ряде случаев переживают катастрофы на разных уровнях, усложняя испытываемое зрителем сострадание. Третий акт «Вишневого сада» предполагает такую реакцию зрительного зала, когда вызванный ужасом смех (возможность этого доказывала Книппер-Чехова) сопрягается со смехом, порождаемым гротескными, фарсовыми ситуациями с участием Епиходова, Шарлотты, Вари, ударяющей Лопухина по голове кием.

В свое время (в 1906 году) В. Э. Мейерхольд увидел в третьем акте «Вишневого сада» сопряжение «лейтмотива» с «диссонирующим аккомпанементом». Правда, тогда он резко критиковал мхатовскую постановку этой пьесы за то, что там аккомпанемент приобретал доминирующее значение и глушил «основную мелодию» акта — переживания Раневской, предчувствующей надвигающуюся Беду¹²⁷. Пусть Вс. Мейерхольду тогда виделось в этом чеховском акте нечто метерлинковское, мистическое. Но, говоря о наличии у Чехова аккомпанемента, вступающего в диссонанс с основной мелодией, Мейерхольд тонко раскрыл одну из характерных особенностей чеховской драматургии. Здесь своеобразие катастроф, определяющих полифоническое построение действия, связано с тем, что их переживает не один герой, а целая группа лиц. Каждое — по-своему. Масштабы катастроф, их «наполнение» зависят от глубины характера, его устремлений и ценностных ориентации. Поэтому диссонирующий аккомпанемент может иметь разную тональность, начиная с пародийной и кончая трагикомической.

Десятилетия спустя советское театроведение нашло несколько иное, отнюдь не отрицающее мысль Вс. Мейерхольда, но дополняющее ее, обозначение места комедийно-фарсового начала в композиции чеховских пьес. Анализируя исполнение И. Москвиным роли Епиходова, описывая поведение этого «хронического», неприкаянного неудачника с его сияющей

¹²⁶ Орлов В. Бриллиантовый дар оптимизма. — Театр, 1969, № 12, с. 71.

¹²⁷ См.: Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма Речи. Беседы. М., 1968, ч. 1, с. 118 – 119.

самодовольством физиономией, И. Шнейдерман увидел здесь «комедийное остранение» драматической ситуации. В «Вишневом саде», пишет исследователь, такое остранение применено наиболее широко, но оно имеет место и в других пьесах Чехова¹²⁸. Комедийное остранение ситуации, можем мы сказать, чаще всего связано с тем, что в несчастьях таких персонажей, как, скажем, Епиходов или Вафля, своеобразно отражаются катастрофы, переживаемые Иваном Войницким, Андреем Прозоровым, его сестрами, Раневской и другими лицами, ведущими «основные мелодии» чеховских пьес.

Водевильно-комедийные, в определенном смысле пародийные вкрапления в общую катастрофическую атмосферу одновременно как бы снимают и усиливают, ослабляют и обостряют напряжение чувств и переживаний как на сцене, так и в зрительном зале. Ведь пародия часто способна по-своему «сохранять» и даже утверждать то, что она, по видимости, «разрушает».

В пьесах Чехова перед нами возникают разные варианты катастрофического несоответствия человеческих стремлений ходу жизни. В одних случаях перед нами возвышенно-поэтические мечты и надежды. В других — желания персонажей и их несчастья остаются в пределах прозаически-бытовой сферы жизни (Медведенко, Телегин, Епиходов). Сплетением катастроф разного уровня, начиная с фарсовых и кончая теми, что вызывают большое и глубокое человеческое страдание, создается специфически чеховская атмосфера действия. Тут следует напомнить, что понятие «катастрофа» вошло в теорию драмы лишь в эллинистическую эпоху применительно именно к комедии (Э. Донат писал о катастрофически-благополучных развязках в пьесах Теренция). Впоследствии оно распространилось и на трагедию. В пьесах Чехова трагические катастрофы либо «остраняются» комедийными, либо сопровождаются диссонирующим, нередко фарсовым аккомпанементом.

Говоря о перспективе «возвышенных поэтических желаний» в «Вишневом саде», Скафтымов полагал, что они «не получают вполне точного обозначения» (с. 429). Мы попытались услышать в этих желаниях тоску по духу музыки, наиболее сильно ощущаемую Раневской. Дачи, как и сад, разумеется при всей их конкретности, несут здесь в себе и символический смысл: в финале пьесы сопрягаются два ее лейтмотива. Печальным звуком лопнувшей струны завершается тема «музыки». Перекрывающим его стуком топора по живому дереву звучит лопахинская тема расправы с садом во имя «циркуляции дела».

Атмосфера переживаемой героями некоей глобальной катастрофы выводит все действие пьесы за сферу «будничного» страдания. Раневская (как Треплев, Заречная, Маша Прозорова) взята драматургом в момент, когда ее страдания до предела обостряются сознанием изжитости всего дорогого ей жизненного уклада.

Речь идет о проблеме весьма сложной, не допускающей однозначного толкования. С точки зрения М. Туровской, пьесы Чехова говорят нам о полной, универсальной, так сказать, тотальной изжитости уходящей эпохи. Правда,

¹²⁸ Шнейдерман И. И. Епиходов. — В кн.: И. М. Москвин. Статьи и материалы. М., 1948, с. 130.

душевная жизнь героев этих пьес, оговаривается критик, не принадлежит окружающей их обыденности. Герой «не устареет с отжившим жизненным укладом хотя бы потому, что видит и осознает эту отжитость». Мысль эта — важна!

Осуждение устаревшего требует большой нравственной энергии. Персонажи Чехова ею обладают. Ведь отжившим укладом порождены не только их стремления и мечты, но и их способность судить и осуждать себя в свете как наследуемой ими культуры и накопленных ею ценностей, так и в свете неясного им, предошущающегося будущего.

Чехов трезво и даже беспощадно судил об уходящем строе жизни — достаточно вспомнить справедливую ненависть Пети Трофимова к крепостничеству и к порядкам, его сменившим. Атмосферу его пьес наполняет предчувствие неотвратимой катастрофы, надвигающейся на уходящий жизненный уклад. Вместе с тем Чехов-драматург видел в формах этой жизни и ее высокую духовную культуру, ее, обобщенно говоря, поэзию и даже своего рода тайну — скрытую в ней красоту. Эту уходящую поэзию человеческого общения и неповторимого образа жизни смутно ощущает и к ней тщетно рвется даже такой вполне деловой человек новой формации, как Лопахин. Рвется-то рвется, но, купив имение, прекрасней которого — по его же словам — ничего нет на свете, он отнюдь не собирается сохранять его в этом прекрасном виде и пускает в «дело».

С этим Лопахинным вступают в противоборство и Раневская, берущая у него деньги «в долг», но отвергающая его практические предложения, и Петя Трофимов с Аней. Мысль, будто чеховские герои «находятся в борьбе не столько друг с другом, сколько с жизнью»¹²⁹, нуждается в переосмыслении.

В статье другого автора, появившейся пятнадцать лет спустя после того, как были сказаны эти слова, мы обнаруживаем ту же мысль. Анализируя пьесу «Три сестры», автор пишет: «Снова встает вопрос о противниках; их здесь больше, чем в “Дяде Ване”, и они более агрессивны». Называются Наташа и Соленый. Но «дело не в них, не только в них». Все дело в пошлости, окружающей Прозоровых. «Образ злой жизни становится более конкретным и разветвленным; сумерки будней сгущаются и, кажется, готовы уже поглотить сестер», — пишет критик¹³⁰.

Так начинаются поиски «противников», которых, как давно установил Скафтымов, в пьесах Чехова нет. «Противников» мало, стало быть, герои здесь борются с сумерками будней, их обступающих.

Но ведь Чехов винит не столько «злую жизнь» и «сумерки», сколько Иванова, Константина Треплева, Тригорина (в чьей безвольной жестокости — причина и страданий Нины, и его ограниченности как художника). Чехов винит не столько Наташу (что с нее взять?), сколько Андрея. Не только Серебрякова, но и Елену Андреевну, Астрова и Войницкого (ведь в том, что он поклоняется пустому человеку, и его вина). Раневская, подобно другим персонажам Чехова,

¹²⁹ Туровская М. На разломе эпох. — Театр, 1961, № 10, с. 19, 18.

¹³⁰ Шах-Азизова Т. Пьесы Чехова и их судьба, с. 17.

весьма сурово говорит именно о своих «грехах». Хотя в «Вишневом саде» коллизии каждого из персонажей возводятся к общей коллизии русской жизни, драматург не снимает вины и с них.

Чеховские герои, прежде всего, «борются» не «с жизнью» и не с «противниками» со стороны. Они чувствуют и понимают, что главный «противник» сидит в них самих. Они способны резко осуждать друг друга. Но наиболее глубокие из них решаются на самоосуждение. И это в них — бесценно.

Поэзия чеховских пьес — не только в атмосфере, всегда тревожной в преддверии наступающих катастроф; не только в сложных и тонких взаимоотношениях, связывающих персонажей; не только в их высоких порывах и мечтах, так и не осуществляющихся. Более всего нас волнует способность чеховских персонажей не скрывать, а, напротив, с нарастающей, предельной активностью вскрывать свою противоречивость, прорываясь ко все более глубокому постижению и себя и окружающего мира.

Драма «На дне»: ее сюжеты, мотивы и темы

Лука. А если которому — везде место?

Костылев. Странный человек... ничего не желает, ни во что не мешается, людей зря не мутит. Как люди живут — не его дело... Все хорошие люди паспорта имеют. Да!

Лука. Есть люди, а есть — иные — человеки...

Костылев. А... а — ты знаешь? — у моей жены дядя — полицейский? И если я...

М. Горький. «Ни дне».

1

Избавиться от стереотипов, которые годами внедряли в наше сознание, не так-то просто. Не каждому это дано. В особенности трудно тем, кто эти стереотипы облюбывал, «научно» обосновывал с завидным и настоящим упорством. Преодолеть догматические, ложные представления, сложившиеся в сфере искусства, — задача не менее трудная, чем перестройка иных сфер нашей жизни.

Толкуя философскую проблематику пьесы М. Горького «На дне», наша критика, в особенности специалисты-горьковеды, в течение десятилетий упорно настаивала на том, что здесь хитрая и вредная проповедь Луки опровергается во имя торжества «правды» Сатина. Главная цель автора «На дне», как упорно пытались нас убедить, — развенчание «утешительной лжи» странника. Дожило такое понимание пьесы и до 70-х годов. Вот что можно прочесть в одной из монографий, посвященных драматургии Горького: «Лука и

Сатин... Горьковедение давно уже рассматривает два эти персонажа как антиподы, а идейную борьбу между ними — борьбу двух мировоззрений, двух гуманизмов — как движущую силу пьесы, придающую ей динамику, остроту...»¹³¹ К сожалению, цитируемый автор прав: миллионы людей еще на школьной скамье приучались к мысли, будто «На дне» держится и движется идейной борьбой этих двух «антиподов» — Луки и Сатина. Давно сложилось «единодушие» в определении главной художественной задачи, поставленной себе и достигнутой драматургом. Его разделяет и Г. Гиголов.

В такой трактовке смысла пьесы «На дне» важную роль сыграло одно, так сказать, «привходящее» обстоятельство — высказывания самого Горького о пьесе, «спровоцированные» во многом дореволюционной критикой. Интерпретируя Луку как проповедника утешающей лжи и апостола смирения, иные критики поставили тогда знак равенства между героем и автором, будто бы уже пережившим эпоху «натиска и бурных стремлений» и вступившим в новую фазу веры в христианскую идею сострадания и всепрощения.

Недоумеая по поводу этого рода интерпретаций, раздражаясь и возмущаясь ими, писатель уже в 1903 году высказался отрицательно об утешительстве Луки в нескольких интервью. Затем усомнился уже и во всей своей пьесе. Кончилось тем, что в 1932 году в статье «О пьесах» он назвал «На дне» произведением «устаревшим и даже вредным». Тогда же утешители вроде Луки были названы людьми «с холодной, ко всему притерпевшейся душой» и весьма «вредоносными». Своего героя, признает писатель, он, видимо, таким сделать не сумел¹³².

Да, именно не сумел, — согласился с этим утверждением Горького великий артист И. М. Москвин, исполнитель роли Луки в спектакле МХТ (1902). Более того, когда Горький писал Луку, «он не то что не сумел сделать его вредоносным утешителем, но и не хотел», — настаивал Москвин, ибо не находил этому обоснований в самой пьесе.

Все же заявления писателя оказали неотразимое воздействие на исследователей. Они решали вопрос и вопреки Москвину, и вопреки самой пьесе: Горький, мол, и хотел, и сумел. Истолкование пьесы самим драматургом обращает нашу мысль к важному вопросу о сложных отношениях между творцом и его творением, о возникающих здесь противоречиях, — ведь в творении выражают себя не только осознанные намерения художника, но и власть законов как жизни, так и искусства.

С момента, когда в Луке увидели апостола примирения, которому художник симпатизирует, прошли десятки лет. Однако, опровергая эти давние взгляды, многие авторы продолжают придерживаться мнения, будто Горький Луку всегда лишь обличал и разоблачал. Сама эта альтернатива ложная. Думается, что дореволюционная критика упрощенно понимала странника и не

¹³¹ Гиголов Г. Драматургия М. Горького 1902 – 1906 гг. в современной критике и публицистике. Тбилиси, 1975. с. 73. См. рецензию на эту книгу Б. Бялика, в которой, разумеется, цитируемое выше утверждение Г. Гиголова, попросту называющего Сатина и на других страницах своей работы «противником» Луки, никаких возражений не вызывает («Вопросы литературы». 1976. № 5).

¹³² Горький М. Собр. соч. М., 1953, т. 26, с. 425.

разглядела главного в нем. Надо ли так уж безоговорочно соглашаться с ней и рассматривать Луку всего лишь как «утешителя», готового примирять ночлежников с бесчеловечным ходом жизни? Может быть, его назначение в пьесе иное? Всех ли он так уж и стремится примирить? Не играет ли в пьесе решающую роль присущее Луке неприятие определенных явлений жизни? Допустимо ли вообще «извлекать» из образной системы произведения того или иного героя, забывая, что он живет лишь в целостной художественной структуре?

Во второй половине 1960-х годов дало себя знать стремление отойти от разного рода предвзятых, догматических суждений о пьесе «На дне» и понять ее, исходя из нее самой. Г. Гачев в статье «Что есть истина?» свой анализ пьесы основывает на мысли о частнособственническом мире как мире отчуждения. В ночлежке Костылева критик видит место, где «законы, интересы и логика мира отчуждения теряют свою силу». Ее обитатели, «по своей воле» или подвигнутые на это обществом, «преступили черту общества отчуждения». Напрасно их называть отверженными, оскорбленными и униженными: они, напротив, горды и «не променяют свое состояние на рабство у корыстных интересов и целей».

От подобных интересов, полагает критик, Сатин и Бубнов уже вполне свободны, Клещ и другие обитатели ночлежки — освобождаются. Однако обитатели «дна», очищенные от гнусности и рабства, в которых живут и мечутся люди на поверхности, оказываются вместе с тем лишенными и какого-либо позитивного содержания. Вот тут-то и проявляется миссия Луки — он помогает каждому из них «распутать себя, свою сущность» и поверить в ценность своей личности. Лука вполне справился с ролью, ему предназначенной, — «улавливать сигналы индивидуальной мечты, излучающиеся от каждого человека, и дать этой мечте оформиться в целое»¹³³. Он пробудил в людях идеал человека. Борьба за этот идеал — дело будущего — за пределами пьесы.

На это выступление Г. Гачева Б. Бялик откликнулся статьей «Что же есть истина?»¹³⁴. Назвав мимоходом работу Гачева «талантливой», Бялик тут же определил ее как «дилетантскую» и уводящую нас не от старых, затверженных истолкований пьесы, а от нее самой.

Надо воздать должное Гачеву, его попытке выяснить, в чем заключены сила и значение Луки. И верно: кто другой, кроме странника, обладает этой способностью воспринимать «сигналы», исходящие от Актера и от Пепла, от Насти и от Наташи, от умирающей Анны, от гордого Сатина? Кто другой способен откликаться на эти «сигналы» по-человечески? Нет, сие в пьесе не дано никому, кроме Луки. Тут критик неопровержимо убедителен.

Однако Гачев рассматривает лишь философский аспект пьесы, оставляя в стороне ее драматургию. А пренебрежение ее построением, сюжетом, ее сверхсюжетными скрепами не лучшим образом сказывается и на истолковании

¹³³ Гачев Г. Что есть истина? — Театр, 1966, № 12, с. 85, 88, 89 и др.

¹³⁴ Вопросы литературы, 1967, № 6; см. об этом также: Бялик Б. Горький-драматург. М., 1977.

ее философской проблематики. Горький, полагает критик, рисует ночлежников как людей уже свободных от «гноустей» мира отчуждения. Поэтому «никакого изнутри идущего движения, событийного конфликта», по мнению Гачева, в пьесе вообще нет. Столкновения интересов и страстей, порождающие событийную фабулу пьесы, «вторгаются сюда сверху [из мира отчуждения. — *Б. К.*], это толчки с поверхности, а не со “дна”». Поэтому критик считает возможным вовсе оставить в стороне линию Костылев — Василиса — Пепел — Наташа, то есть действия людей, живущих по законам отчужденного (скажем — реального) мира.

Но ведь Наташа и Василиса резко отличаются одна от другой своими стремлениями и своим поведением. Событийная фабула, их объединяющая, действительно характерна для мира отчуждения, однако эта фабула — не инородное тело в пьесе. А Лука, разве он уж так «не от мира сего» и к событиям, закончившимся убийством Костылева, непричастен? Нет, он втянут в события. Гачев же видит в нем лишь участника прений о человеке. Критика не интересуется Лука как «характер в системе персонажей пьесы». Объясняется это тем, что, по мысли критика, событийный конфликт — лишь наслоение, лишь острая приправа к «прениям о правде», составляющим суть пьесы.

В подлинной драме, каковой является «На дне», ее изнутри идущее конфликтное движение захватывает всех действующих лиц, а не только участников «событийной фабулы». Прения о правде здесь неотделимы от развития сюжета, вернее — ряда сюжетов. Чтобы в этом убедиться, надобно отвергнуть мысль, будто ночлежка — «микромир», отведенный обществом отчуждения свободным людям. Ни Сатин и Бубнов, ни Барон и Настя, ни Клещ и Актер, хотя они и сбросили с себя «власть вещей», — никакие не «свободные люди». Они продолжают жить по законам мира отчуждения, приобретающим в ночлежке особенную остроту.

Обитатели ночлежки действительно «освободились» от угнетающего труда. Они снялись с тех «мест», к которым были прикреплены ранее в обществе отчуждения. Но ведь и ночлежка — тоже одно из «мест», куда общественный строй определяет человека. Сюда-то ночлежники и принесли с собой страшную и губительную стихию мира отчуждения, предельно здесь обнажившуюся.

Ведь в этом разобщенном мире человек «отчуждается» разнообразно: не только от той своей сущности, что находит воплощение в создаваемых им вещах и предметах, но и от той, что отражается в другом человеке, в других людях. К. Маркс видел в «разъединении индивидов», в их разобщении одно из главных проявлений отчуждения. И если с такой точки зрения посмотреть на людей «дна», то ясно, что, покончив, казалось бы, с отчуждением в наиболее осязаемых, вещественных, материальных формах, они сохранили другие его формы — не менее губительные. Для них — для Барона, Клеща, Василисы, Михаила, Сатина — «вещью» становится или должен стать другой человек. Нуждаясь в другом, каждый вместе с тем грубо его отталкивает, попирает и давит. Отсюда и атмосфера взаимной вражды и ожесточения, что господствует в ночлежке Костылевых.

Почему ее обитатели так глухи друг к другу? Вопль Сатина в конце второго акта: «Мертвецы — не слышат! Мертвецы не чувствуют... Кричи... Реви... мертвецы не слышат!..» — разве это только про мертвецов, про Анну? Это — про живых, не способных чувствовать и слышать чужую боль, чужую беду, чужую мысль.

Посмотрим на Актера. Казалось бы, он менее всего, выражаясь словами Гачева, «робот отчуждения». Актер действительно наиболее свободен от интересов и вожделений частнособственнического мира. Но насколько в нем растоптан, принижен, обезличен человек — до утраты имени (его утратил, кстати сказать, заносчивый и жалкий Барон). А «как это обидно — потерять имя? Даже собаки имеют клички...» Актер, может быть, острее всех других страдает от своего падения, думает о порождающих его причинах, судорожно ищет выхода. Но разве у кого-нибудь из ночлежников пробуждается интерес к его имени, к его личности? Сатину или Бубнову он всегда нужен лишь как собутыльник.

Конечно, самим обитателям «дна», поскольку они лишились прежних социальных связей, может быть свойственна иллюзия обретенной свободы, иллюзия, которой они сами же не верят и от которой страдают.

Закономерен в таком случае вопрос: с какой целью Горький ведет нас на «дно», если оно вовсе не заповедник, не «микромир» свободы? Драматургу и не нужен был такой заповедник, не это он хотел изобразить в своей пьесе.

Критика не могла не почувствовать «энергию социального протеста», которой дышит новая вещь писателя¹³⁵. В этом смысле весьма характерен следующий отзыв: Горький и Художественный театр, создав общими усилиями «гениальное по правдивости и красоте произведение», потрясли зрительный зал «во имя громкой и сильной защиты прав человека»¹³⁶. Вместе с тем уже тогда критика находила, что внутренний смысл пьесы не вмещается в рамки изображенных в ней «картин быта» и «символическая сторона заслоняет здесь бытовую»¹³⁷. Пьеса требовала все более углубленных толкований.

К интереснейшему толкованию приблизился Иннокентий Анненский в статье «Драма на дне». Оценив в пьесе ее социальную основу, он увидел, что жизнь «дна» странным и вместе с тем понятным образом связана с «железными законами рынка»: «Все основы буржуазного строя и счастья сведены на дне к такой элементарности, что нельзя сомневаться в том, как автор драмы к ним относится». На «дне» обнажаются предельно ситуации и из жизни «верхов», где они прикрыты видимостью благопристойности, и из жизни «низов», где они ничем не прикрыты. Анненский почувствовал в пьесе ее «притчевый», ее философский смысл.

Семью и ее «эмблему» Анненский увидел в Василисе. Религию — в Костылеве, лицемерном старикашке, заправляющем лампадки на средства, добываемые у ночлежников. Правительство представляет здесь полицейский Медведев «в его буколических отношениях к обывателям». Труд, о котором

¹³⁵ Икс. Записная книжка о Максиме Горьком. — С.-Петербургские ведомости, 1903, 31 мая.

¹³⁶ Рок Н. Из Москвы. — Новости и Биржевая газета, 1903, 21 дек.

¹³⁷ Треплев [Смирнов А. А.]. Факт и возможность. — Курьер, 1903, 28 апр.

любят говорить как о «благословенном», представлен здесь озлобленным Клещом и потерявшим руку Татарином¹³⁸. Эти наблюдения Анненского могут быть дополнены.

Социальная драма перерастает у Горького в философскую, поскольку художник вскрывает здесь прежде всего важнейшие закономерности, характеризующие определенный образ жизни — мир «отчужденных» буржуазных общественных отношений. Но суть в том, что Горький не только обнажает и обличает, — вместе со своими героями он ищет путей преодоления бесчеловечности и ожесточения, ежечасно порождаемых этим миром. Герои «На дне» почти все так или иначе мучительно переживают свои ситуации и (за исключением Бубнова, утратившего какие бы то ни было надежды) не желают примириться с властвующими над ними силами отчуждения.

2

Своеобразие построения и развития действия в пьесе сказывается в том, что лишь несколько ее героев — Василиса, Пепел, Костылев, Лука — вступают друг с другом в явную борьбу, преследуя вполне определенные цели. Надежды, упования, настроения, поступки, истории других персонажей не вяжутся в единый сюжетный узел, в одну событийную фабулу. Однако лица, окружающие тех, чьи взаимоотношения завершаются сюжетной катастрофой в третьем действии, существуют на равных с ними правах. Здесь перед нами не «окружение», не «среда», в натуралистической драме конца XIX – начала XX века служившая лишь почвой и фоном для конфликта, переживаемого главными героями. Тут нет второстепенных, эпизодических персонажей. Тут они переведены в разряд первостепенных.

Говоря о параллельных линиях у Г. Ибсена (чью драматургию Горький высоко ценил), Э. Штейгер находил в «побочном действии» своего рода «драматическое пародирование» действия главного с целью углубленного раскрытия его смысла. При этом «драматическая пародия может иногда отказаться от всякого комизма и развиваться не менее серьезно и торжественно, нежели само главное действие»¹³⁹. По-своему развивая поэтику «Новой драмы», Горький берет ряд сходных ситуаций (каждая из них образует более или менее развитой сюжет), с тем чтобы с наибольшей глубиной — мировоззренческой и художественной — осветить волнующие его проблемы. По меньшей мере пять сюжетов контрапунктно сопряжены здесь драматургом. Подключая к ним еще и «сюжеты» Актера, Сатина, Луки, он развертывает сложное полифоническое действие пьесы.

Каковы же эти пять сюжетов, что их объединяет, каков их внутренний смысл? Первый строится на взаимоотношениях Василисы, Костылева, Пепла, Наташи, но к нему весьма причастен и Лука. Чего хочет Василиса? Она жаждет «из омута этого выбраться». Для этого необходимо освободить себя, от мужа, а заодно и от сестры Наташи, поскольку та стала ей поперек дороги. Стремясь

¹³⁸ Анненский Иннокентий. Книги отражений. СПб., 1906, с. 140 – 141.

¹³⁹ Штейгер Э. Новая драма. СПб., 1902, с. 168.

«выбраться», Василиса не остановится перед тем, чтобы «мужа... в гроб, любовника — на каторгу», а сестру — покалечить.

Горький и впрямь сводит характерную ситуацию отчужденного мира к «элементарности», если воспользоваться выражением Анненского: человек может утвердить себя в этой жизни только через поправление и — еще лучше — уничтожение другого.

С сюжетом Василиса — Костылев координируется сюжет Клещ — Анна. О чем мечтает Клещ? «Ты думаешь, я не вырвусь отсюда? Вылезу... Кожу сдеру, а вылезу... Вот, погоди... умрет жена...» — говорит он Пеплу. С затяжными паузами произносит слова глубоко продуманные, заветные. Станным образом Клещ почему-то говорит в одно слово с Василисой: «вырвусь». И странным образом это «вырвусь» тоже обусловлено гибелью другого человека.

Правда, надежды, связанные у Клеща со смертью Анны, так и не сбываются, как не сбываются надежды Василисы, оказавшейся не на свободе, а в тюрьме. Но таковы уж они, законы буржуазного мира, таковы и его драмы: дабы «выбраться», человек прибегает к самым крайним средствам, но застревает в тисках жизни еще крепче.

Сюжет Бубнова вполне согласуется с сюжетами Василисы и Клеща. В жене Бубнова мы чувствуем натуру, родственную Василисе. Бубнов от своей Василисы и своего Васьки Пепла сбежал, дабы не быть убитым или самому не стать убийцей. Физическое уничтожение человека тут не состоялось. И все же его Василиса добила своего — путем закономерным в обществе отчуждения. Низвергнутый на дно, Бубнов стал в ночлежке мрачным идеологом безнадежности.

Еще один сюжет в этом ряду: Барон — Настя. Барон над ней, а главное, над ее мечтой непрерывно измывается. В конце концов, в четвертом акте, Настя платит ему той же монетой. И как тогда взрывается Барон! Либо ты истязашь другого, либо другой истязает тебя. Здесь опять же свой вариант все того же рода «отчужденных» взаимоотношений. Настя готова уйти хоть на «край света». Не ждет ли ее там участь Актера?

В самом сжатом виде наш сюжет разворачивается между Квашней и Медведевым. «Завязку» она излагает в одной фразе: «Как издох мой милый муженек — ни дна ему ни покрывки, — так я целый день от радости одна просидела: сижу и все не верю счастьем своему...» В «развязке» Квашня берет Медведева в сожители. Теперь властвовать, править и расправляться будет она. Сюжет Квашни действительно звучит «пародийно», как именует подобное построение Э. Штейгер.

Так главный событийный сюжет, отражаясь в нескольких других, как бы побочных, обретает всеобщее, в некотором роде универсальное, символическое значение. В этом все дело. Все сюжеты, движущиеся «изнутри» и, так сказать, снизу, включая еще сюжеты Луки, Сатина и Актера, органически спаяны и порождают две важнейшие темы произведения. Драматически противоборствуя, они придают пьесе философскую глубину и законченность.

Как известно, «Мещанами» автор не был удовлетворен. «В ней нет

поэзии», она «груба и неуклюжа», — придирчиво писал он о своей пьесе¹⁴⁰. Но, пренебрегая раздававшимися с разных сторон сомнениями в его возможностях как драматурга, Горький был готов написать хоть десять пьес, добиваясь того, чтобы «стройно и красиво было, как музыка». Этой цели он достиг уже в «На дне», хотя жизненный материал здесь, казалось бы, не таил особой «красоты».

И. Анненский отметил присущее Горькому «чувство красоты» и ее «высшей формы» — красоты мысли¹⁴¹. В «На дне» мысль обретает свою красоту благодаря той страстности, с которой сплетаются, развиваются и нарастают мотивы и темы пьесы, неотделимые от эмоций, страданий и озарений, переживаемых действующими лицами. Мотивы и темы, разумеется, связанные с сюжетами, с поступками и поведением действующих лиц, образуют своего рода сверхсюжетный слой произведения.

Как известно, у Чехова приобретают огромное значение некие сквозные мотивы — безответной либо попоранной любви в «Чайке»; разрушающей праздности, в которой Астров не обинуясь упрекает Елену Андреевну и Серебрякова («Дядя Ваня»), и т. д. Горький усваивает уроки Чехова-драматурга, но в его пьесе, с ее бескомпромиссным осуждением сложившегося строя жизни, и мотивы и темы отличаются особенной остротой, ибо связаны с такими поступками и преступлениями, на какие герои Чехова не способны.

Прямолинейно и даже грубо толкуя пьесу Горького, Н. К. Михайловский все же справедливо отметил, что «“основные мотивы” пьесы уже ранее прозвучали в других произведениях писателя»¹⁴². В рассказе «Болесь», где проститутка верит творимой ею же пленительной лжи, в «Коновалове», где, по словам героя, «иной раз вранье-то лучше правды объясняет человека». Названы еще сказка «О чижике, который лгал, и о дятле, любителе истины», «Проходимец», «Читатель». В Луке Михайловский видит адепта «возвышающего душу обмана», всего лишь повторяющего идеи героев из прежних рассказов писателя.

Сопоставляя пьесу с рассказами, Михайловский, во-первых, упустил из виду различие жанров. В драме «На дне» мотив «возвышающей лжи» звучит не так, как в рассказах, а в иной тональности, в ином регистре, в новом драматическом и поэтическом наполнении. Здесь он сопрягается с мотивами доброты, сострадания к человеку, уважения к его достоинству, веры в его возможности.

Лука тут не только «проповедует», но и активно действует, сталкиваясь с драматическими последствиями своей активности. Во-вторых, Михайловский вовсе прошел мимо других мотивов пьесы — ненависти, ожесточения, равнодушия, подавления права человека на самостоятельную мысль, на достойное существование. Эти мотивы тоже сопрягаются в одну сквозную тему. Лишь в контрапунктном сплетении, развитии и нарастании обе главные темы обретают свой образно-философский смысл. Второй теме Михайловский не придал значения, вовсе ее не услышал, чем во многом объясняется его

¹⁴⁰ Горький М. Собр. соч., М., 1954, т. 28, с. 178.

¹⁴¹ Анненский Иннокентий. Указ. соч., с. 138.

¹⁴² Михайловский Н. К. Литература и жизнь. — Русское богатство, 1903, № 4. с. 99.

отрицательное отношение к Луке. Уже в наше время советский исследователь Б. Михайловский писал о звучащих в пьесе «идейно-тематических комплексах», но, увлеченный целью изобличить Луку, «усугубившего» страдания и несчастья обитателей ночлежки своим «пассивным гуманизмом» и «субъективно-идеалистической этикой», он не проясняет свою мысль и даже забывает о ней¹⁴³.

3

Лука — человек со стороны. Драматургия вообще любит вводить таких персонажей в коллизии, уже сложившиеся до их появления. Разве виттенбергский студент Гамлет не появляется в Эльсиноре как человек со стороны, с особенной остротой воспринимая все то, что он видит, слышит и чувствует в королевском замке?

В произведениях молодых драматургов рубежа веков, любивших создавать так называемые «драмы состояния», в частности у очень интересовавшего Горького Г. Гауптмана, пришлый герой нередко взрывает давно сложившееся устойчивое «состояние» (Лот в драме «Перед заходом солнца», Анна Мар в «Одиноких»). В ночлежке, куда приходит Лука, господствует не застывшее «состояние». Здесь в отношениях уже наступил кризис, чреватый катастрофой, вернее — катастрофами: Анна при смерти; Пепел охладел к Василисе и весь поглощен Наташей; Костылев не в силах скрыть своей ревности к Пеплу; Актер — на грани полного отчаяния. Вместе с тем в ситуациях, накаленных еще до появления Луки, звучат мотивы не только ему враждебные, но и ему близкие. Мы слышим такой мотив в речах Актера о «вере в себя, в свою силу», без чего нет таланта и нет человека. В поведении, в мыслях и речах Насти тоже возникает тема Луки — до и независимо от его появления. Так происходит не только в первом действии, но и в следующих. Объясняя Василисе, что мужчина ищет в женщине душевность, ту самую «душу», которую убивает в нем жизнь с ее «зверством», Пепел по-своему затрагивает мотив, тоже растающий в тему Луки.

Тему, Луке враждебную, ведут прежде всего Василиса и ее муж. Однако костылевщина — так назовем их миропонимание — проникла также в души, в поведение обитателей ночлежки. Разным формам костылевщины и противостоит Лука со своей жизненной философией.

Клец спрашивает у Михаила Костылева: «Ты что меня... травить пришел?» Точное слово нашел Клец. Муж Василисы травит, мучает, обирает, но — елейно, напевая нечто божественное. Василиса же обходится без елея. «Я тебе покажу... я всю улицу на тебя натравлю...» — кричит она Алешке. В конце концов ей удастся «натравить» Пепла на своего мужа и добиться его смерти.

Но разве «травля» (ключевое понятие в образной системе пьесы) входит в ночлежку только с Михаилом и его супругой? «И зачем люди бьют друг друга

¹⁴³ См.: Михайловский Б. Творчество М. Горького и мировая литература. М., 1965, с. 417 – 421.

по башкам?» — этот вопрос Сатина ведь не только «отвлеченно» философский. Речь он ведет не о том лишь, что было проделано с ним самим вчера, но и о том, что происходит на его глазах сегодня, когда просьбе задыхающейся Анны отворить дверь в сени не внимлет ее муж, Клещ, — он, мол, «и без того простужен».

Горький строит диалог «по-чеховски», реплики героев соотносятся здесь друг с другом разными своими смыслами. Слова Сатина про битье по башкам вызваны не только тем, что у него «гудит голова» от вчерашних побоев. Тут — и своеобразная реакция на Клеща, на его ожесточенное отношение к умирающей жене.

А сам Сатин, разве он откликнется на происходящее вокруг него более человечно? На просьбу умирающей Анны он отзывается только холодным рассуждением, оставаясь лежать на нарах. Ему вообще доставляют удовольствие жизненные «комедии», как он их называет. Наблюдая «комедию» Василиса — Пепел, он дает весьма цинический совет Василию: «умненько» прибить Костылева, жениться на Василисе, да и стать «хозяином нашим».

Если есть нечто в злом скептицизме Сатина, сближающее его с Василисой, то Бубнов, ворон Бубнов, по существу близок старику Костылеву. Гегель как-то заметил, что для отчужденного индивида весь мир приобретает форму «неколебимой действительности». Вот этим более всего сближаются Костылев и Бубнов: жизнь оба видят в «неколебимости», в неизменности ее порядка. Костылева эта «неколебимость» вполне устраивает, Бубнова удручает. Но, основываясь и на собственном и на чужом опыте, Бубнов не видит для человека никакого выхода. В ночлежке Бубнов предстает главным «идеологом» безверия и безнадежности. Так в тему Костылевых, в тему ожесточения и бесчеловечности вплетаются мотивы, идущие от ворона Бубнова, от скептика Сатина, от Барона, воспринимающего жизнь как бредовый маскарад.

Те сюжеты, о которых говорилось выше, заключая в себе как бы вполне обособленные драмы, фабульно (если понимать под фабулой внешнюю связь событий) никак друг с другом не связаны. Но объединены они внутренне, идейно-тематически. Развивающееся действие скрещивает, сплетает эти сюжеты и звучащие в них мотивы подобно тому, как в музыке мотивы сопрягаются в противоборствующие темы.

Особенно сильно тема Костылевых звучит в финале каждого акта пьесы. Первый завершается взрывом костылевщины — истязанием Наташи Василисой. Во втором костылевщина получает свою безропотную жертву — умирает Анна. Кульминационный момент в сюжете и теме Василисы — убийство Михаила — наступает в конце третьего акта. В этом убийстве как бы получает свое символическое завершение и бубновский сюжет, повествование о котором было начато еще в первом акте: «Я вот — скорняк был... свое заведение имел...» Бубнов заключает свой рассказ в третьем акте признанием: «И задумал я тут — укокошить жену...» Бубновское повествование о «большой войне» между тремя людьми, стремившимися друг друга «со света сжить», не случайно предшествует наступающей вскоре же развязке подобной драмы. Убийство Михаила Костылева, важное само по себе, дает нам представление о

возможной кровавой развязке бубновской ситуации, тоже чреватой преступлением.

Сюжет Барон — Настя протекает на протяжении всей пьесы, но его кульминация — в четвертом акте, когда взрывается Настя криком: «Ты мной живешь, как червь — яблоком!», а затем уже и воплем: «Волки! Чтоб вам издохнуть! Волки!» И когда Актер уходит, чтобы наложить на себя руки, завершается не только его сюжет. Тут вместе с тем как бы предваряется завершение сюжета Насти, тоже уже впавшей в последнюю степень отчаяния. Стоит только одному из этих сюжетов отступить на второй план или исчерпаться, как, подхватывая тему и развивая ее, перед нами предстает новый сюжет, варьирующий тему «Волки!», одну из доминирующих на протяжении всей пьесы.

Но ей драматически противостоит другая ведущая тема, тоже объединяющая все четыре действия пьесы. Наивысшего драматизма она достигает в последнем акте — в монологе Сатина и самоубийстве Актера — событиях, вдохновленных Лукой и им стимулированных, хотя он уже покинул ночлежку. Здесь — в монологе и самоубийстве — преобразование и нарастание «первичных» мотивов пьесы, вырастающих в тему поисков человечности и борьбы за нее. Разрешается эта тема тоже трагически: слова Сатина о человеке побуждают Актера покончить с костылевщиной единственно доступным для него способом. В самоубийстве Актера неприятие костылевщины приобретает характер решительного, непримиримого протеста против нее.

Как видим, поэтическая мысль Горького ведет нас к пониманию того, что в недрах самого общества отчуждения рождаются силы, противостоящие ему. Дабы преодолеть отчуждение, человеку вовсе не надо предварительно «промыть» и «прочистить» свою субстанцию, как полагает Гачев. И не с целью такой «прочистки» Горький «опускает человека на дно». Художник выявляет борьбу разных тенденций и стремлений внутри самого общества отчуждения и внутри отчужденного человека, он рисует самый ход и исход этой борьбы.

Для Горького костылевщина — сила опасная и страшная, но не всемогущая, но — преодолимая. Вера художника в возможность победы над ней воплощена в развертывающемся перед нами конфликте, в эмоциях, размышлениях, прозрениях, поступках ее героев. По жанру драма близка к трагедии, о чем говорил Вл. И. Немирович-Данченко еще в 1902 г.¹⁴⁴ А этот жанр стимулирует героев к борьбе за труднодостижимые, даже недостижимые цели. Таковы и цели Луки. Центральное значение в развитии двух тем пьесы имеет столкновение Луки с Костылевым в третьем действии. Пытаясь во что бы то ни стало противопоставить Луке Сатина, иные горьковеды проходят мимо этой сцены, а ведь здесь обе контрастные темы пьесы достигают кульминационной остроты.

Костылев не признает в Луке странника, ибо «настоящий» странник «ничего не желает», ни во что не мешается, «людей зря не мутит». А Лука и

¹⁴⁴ «“На дне” — трагедия», — писал он К. С. Станиславскому. — Немирович-Данченко Вл. И. Избр. письма. М., 1979, т. 1, с. 307.

желает, и мешается, и мутит. Больше всего страшит Костылева именно это. Когда у него не хватает иных аргументов, он выставляет свой козырной: «У моей жены дядя — полицейский».

Но если Михаил не признает в Луке образцового «странника», то Лука не признает в нем человека: «Есть люди, а есть — иные — человеки», «есть земля неудобная для посева... и есть урожайная земля... что ни посеешь на ней — родит», — говорит Лука и внятно поясняет возмущенному Михаилу: «Вот ты, примерно... Ежели тебе сам господь бог скажет: Михайло! Будь человеком! Все равно никакого толку не будет... как ты есть — так и останешься...»

Слова Луки об «урожайной земле» перекликаются с мыслью, высказанной Л. Толстым в очерке «Благодарная почва», написанном совсем незадолго до смерти: «Да, какая чудная для посева земля, какая восприимчивая. И какой ужасный грех бросать в нее семена лжи, насилия, пьянства, разврата. Да, какая чудная земля, не переставая, парует, дожидаясь семени, и зарастает сорными травами».

Не будем утверждать, что, дословно «совпадая» с Лукой, Толстой при этом помнил пьесу Горького и мысли одного из ее героев (хотя, как известно, пьесу Горького читал)¹⁴⁵. Важно, что и у Толстого речь идет о чудной земле и бросаемых в нее семенах лжи и разврата. Толстой сокрушался и отвергал это насилие над урожайной землей во «Власти тьмы», «Живом труп», где главный герой оказывается «на дне» жизни, в других сочинениях своих. Горький, как известно, отвергал толстовское «непротивление злу насилием». Но не надо забывать и об идеях, образах, художественных концепциях, связывающих его с Толстым.

Лука — не только полемика с толстовским «непротивлением», но и творческое развитие идей великого писателя. Зачислять Луку в «непротивленцы» — упрощение. Костылевым Лука сопротивляется, и очень активно, хотя и терпит поражение.

К Михаилу и Василисе Лука считает бессмысленным обращать призыв: будь человеком! Но к обитателям ночлежки, к Пеплу и Насте, к Сатину и Актеру старик на доступном каждому из них языке обращает именно этот призыв. Он терпит поражение, преувеличивая человеческие возможности в условиях губительных обстоятельств. Но такого рода поражения чаще всего и терпят герои подлинно драматические, чьи высокие притязания трудноосуществимы.

Совсем не случайно Костылев злобно и болезненно реагирует на опасности, исходящие от не имеющего «пачпорта» странника. Именно то самое, что иные наши критики упорно называют «пассивным утешительством» и проповедью «религии рабов», работающей в пользу «хозяев», с точки зрения костылевых — подрывная деятельность. Если Лука проповедует всего лишь столь выгодную «хозяевам» религию, почему «хозяева» с Бубновым уживаются, с Клещом и Сатиным — тоже, а Лука стоит им поперек горла? Нет,

¹⁴⁵ См.: Нинов А. Театральный экземпляр «На дне» в яснополянской библиотеке Л. Н. Толстого. — Театр, 1979, № 9.

тут дело обстоит совсем не просто: ненависть к Луке делает честь «хозяйскому» уму и «хозяйской» проницательности Костылева.

В свое время Н. К. Михайловский, вырвав Луку из идейно-образной системы пьесы, составил то, что можно назвать «обвинительным заключением по делу странника Луки». Тот не является «положительным» героем, ибо «все навеянные Лукой золотые сны пошли прахом». Наговорив много, старик сделал только одно дело: облегчил смерть Анны¹⁴⁶. Отвергая подобные обвинения, автор талантливой статьи в «Курьере» внятно объяснил, что Лука — вовсе не богатый и предприимчивый американский дядюшка, появляющийся с тем, чтобы всех устроить, а потом скромно удалиться¹⁴⁷.

Но иные наши горьковеды не только солидарны в этом вопросе с Н. К. Михайловским. Они судят Луку еще более сурово. «... На протяжении всей пьесы проповедь Луки сталкивается со всем тем живым и жизнеспособным, что еще сохранилось в душах обитателей “дна”, и либо терпит временное поражение, либо побеждает, обрекая на гибель побежденных», — хотел бы убедить нас Б. Бялик¹⁴⁸. Нет, реально Лука «сталкивается» не с живым и жизнеспособным — это он поддерживает, — а с мертвым, с омертвляющим, вредоносным. Он втягивается при этом в острую схватку, гораздо более острую, чем сам хотел бы.

В противоборстве с Лукой Костылев способен и готов прибегнуть к полицейской силе, а Василиса проявляет всю меру своего зверства. Лука же, выступая против костылевщины, опирается на те человеческие потенции, на то «урожайное» и «плодоносное», что сохранилось в душах обитателей ночлежки. Впрочем, что считать плодоносным? Об этом тоже идет спор. Лука, «поддерживая иллюзии» ночлежников, говорит Б. Бялик, исходит не «из убеждения в их силе», а из «убеждения в их слабости».

Так ли это?

Неужели, поддерживая желание Пепла уйти из ночлежки, Лука действительно ориентируется не на сильное и здоровое в нем, а на его слабость и бессилие? Наташа, чистейшее существо, сидя в грязи и смраде ночлежки, «выдумывает — и — ждет», надеясь, что завтра придет «кто-нибудь... особенный». Настя ждет «роковой» любви и мечтает: «Уйду я отсюда... на другую квартиру». Ясно — мечтания Наташи и Насти несбыточны. Однако Лука и это поддерживает. Б. Бялик находит здесь доказательства того, что Лука поощряет вредные иллюзии и занимается пассивным утешительством.

Но разве мечты радикальные и даже революционные не начинаются с простых желаний перестроить свою жизнь, с пробуждения у людей неких «несбыточных» потребностей? Настя, Наташа, Пепел мечтают соответственно своему положению, как соответственно своему мечтают чеховские Ольга, Маша и Ирина о несбыточной перемене в их жизни, которую именуют переездом в Москву. Чем, собственно, мечты Насти ниже мечтаний трех

¹⁴⁶ Михайловский Н. К. Литература и жизнь. — Русское богатство, 1903, № 4, с. 102.

¹⁴⁷ Треплев [Смирнов А. А]. Факт и возможность. — Курьер, 1903, 3 мая.

¹⁴⁸ Бялик Б. Горький-драматург. М., 1962, с. 79; в новом издании данной монографии (1977) все подобного рода утверждения не претерпели особых изменений.

сестер? И разве их желания не в равной мере символичны? Почему бы нам не спросить и с Чехова за проповедь «пассивного утешительства»? Ведь его сестры мечтают не по Б. Бялику, ведь и они как будто «хватают в сторону, туда, куда никакой естественный ход событий не может прийти».

Лука, говорят нам, не только поддерживает бессильную мечтательность, он поступает еще хуже: сам «внушает людям несбыточные мечты». Какие? Когда? Кому?

Действительно, Лука обещает умирающей Анне, что на том свете мук никаких не будет и сам господь бог назовет ее по имени. Актера уговаривает: «Воздержись... возьми себя в руки и терпи... А потом вылечишься... и жить начнешь снова...» Пеплу расписывает «хорошую сторону — Сибирь», куда ему с Наташей впору отправиться. Наконец, всей ночлежке внушает, будто существует «праведная земля», которую люди, если крепко искать будут, непременно найдут.

И все эти утверждения Луки — часто говорят нам — лживы и насквозь несостоятельны. Эта проповедь пассивности никому не помогла, принесла лишь вред. Да, под влиянием Луки Анне расхотелось умирать, захотелось «еще немножко... пожить». Б. Бялик увидел в этом «первое поражение Луки в пьесе». Удивительное заявление.

Лука обращается с умирающей Анной по-человечески участливо. Именно это и меняет ее отношение к жизни. Ведь не Клещу, не Бубнову, не равнодушному и высокомерному Сатину сделала Анна свое неожиданное признание. Оказывается, рядом с Бубновым и Клещом жить невозможно, рядом с Лукой — можно! Есть ли основание видеть здесь «неудачу» и даже «поражение» Луки? Скорее здесь можно увидеть предвзятость критической мысли.

Да, после встречи с Лукой Актер, метавшийся по ночлежке в поисках утраченной веры в себя, в поисках утраченного имени, хоть ненадолго вновь обрел проблеск надежды. Это обострило его страдания и привело к трагическому финалу. Тут если надо осуждать Луку, то не за утешительство и проповедь пассивности, а совсем за другое: в людях, готовых притерпеться, способных падать все ниже и ниже, он возбуждает беспокойство, нетерпимость. Как ни старался Лука уберечь Пепла от схватки с Костылевым, ему это не удалось. Призывая Пепла на помощь Наташе, Лука даже становится косвенным виновником убийства. Каждый раз результаты действий Луки драматически не совпадают с его намерениями. Для драмы, а тем более трагедии, такого рода несовпадения — едва ли не один из главных предметов художественного постижения. Когда результаты не соответствуют намерениям — это вовсе не свидетельствует ни об их несостоятельности, ни о том, что они воодушевляют героя «отрицательного». Диалектика целей, средств и результатов — один из главных источников драматического и даже трагического напряжения.

Лука поставлен драматургом в острейшую ситуацию. Казалось бы, он достаточно хорошо понимает Костылевых. И все-таки он их недооценивает, то есть преуменьшает воплощаемую ими неумолимую силу и власть законов мира отчуждения. Василиса никого добром не пустит в «праведную землю». Лука же

хотел бы их обоих — ее и Михаила — так или иначе обойти.

Создается весьма сложное положение: стремясь избежать рокового поворота событий, Лука все же способствует обострению ситуации потому именно, что он настойчиво и последовательно обращается к душевной, моральной, духовной активности людей «дна», ориентируется на нее и стимулирует ее. При этом активность, им поощряемая, «срабатывает» неожиданным образом, ибо сталкивается с обстоятельствами, силу которых Лука недооценивает. Тут одновременно Лука прав и виновен, его образ драматически противоречив.

Работая над пьесой, Горький — об этом он сам в свое время сказал — стремился опровергнуть народнические идеи. Как это следует понимать? В «На дне» нет «героя», возвышающегося над «толпой» и несущего ей избавление. Из реальных итогов взаимоотношений Луки с ночлежниками явствует, что освобождение людям могут принести не мессии, не выдающиеся личности, а реализация потенциалов, скрытых в «толпе», в «массе». Ответственность лежит на ней, она должна сама себя освободить. Лука эту скрытую силу в человеке не только чувствует, не только верит в нее, но и стремится помочь ей из тайной сделаться явной. И в душах ночлежников Лука находит отклик не столько потому, что обольщает их «красивой ложью», сколько потому, что его правда в чем-то коренном соответствует их внутренним, хотя и задавленным, стремлениям и возможностям.

Но Лука выражает в пьесе только некую часть искомой правды о человеке. Ему противопоставлены носители иных правд. Та, которую Лука то ли игнорирует, то ли не воспринимает, выражена наиболее резко Клецом: «Работы нет... силы нет... пристанища нету!.. Дай вздохнуть... вздохнуть дай! Чем я виноват?..» Если, по словам Гачева, для Луки все «в воле людей, в сущности Человека», то Клецц, напротив, с себя вину снимает, ибо не в его воле, а в обстоятельствах все дело. Именно их Клецц ненавидит, против них протестует, им шлет проклятия.

Вот к ней — к силе обстоятельств — Лука с его верой в силы человека все-таки оказывается глух. Клецц чувствует косную, могучую власть условий человеческого существования, и его «правда» дает себя знать в развитии действия пьесы, во взаимоотношениях и судьбах ее персонажей не менее, чем «правда» Луки. Тут коренится драма странника, тут и причина его ухода из ночлежки. Это — не трусливое бегство в момент убийства Костылева, как иногда говорят. Лука ведь уже готовился уйти. Но, покидая ночлежку, он успеваешь воочию увидеть, как терпят крушение планы, им вдохновленные. Да и ранее, только вознамерившись уйти, был ли он уверен в том, что здесь все пойдет на лад? Конечно, нет! Слишком ведь умен старик, вряд ли он и ранее не понимал, что Василиса никому и никогда не позволит искать «праведную землю».

Желая уберечь и очистить человека от костылевщины, Лука, ориентируясь лишь на его внутренние ресурсы, отвергая правду обстоятельств, вынужден «врать». Прибегая к «возбуждающей» лжи, он готов обещать людям то, что не может сбыться. Так он становится «соучастником» катастрофы, уже давно

назревающей в ночлежке.

В первые годы после появления пьесы высказывалось мнение, будто Горький «изгнал из драмы ее сердце — действие». Особенно много возражений вызывал вовсе «бездейственный» четвертый акт. О нем писали как о «досадной» и «ненужной пристройке», нарушающей все законы драматургии. Однако критики, следившие за процессом развития мировой драматургии на рубеже веков, проявили гораздо более глубокое понимание «архитектонического» новаторства, связанного в «На дне» с новаторством идейным. Е. Аничков, о котором уже говорилось в главе, посвященной Чехову, противопоставлял «буржуазному театру Ожье, Дюма, Сарду и прочих властителей сцены в 70-х и 80-х годах» пьесы Ибсена, Гауптмана, Метерлинка и Чехова. Последние вернули драматургии трагическое содержание; это сделал и Горький в «На дне».

С возрождением этого содержания критик связывал и возвращение «новой драмы» к изображению центральной катастрофы, которая была не нужна французским мастерам «хорошо скроенной пьесы». Принимая «новшества» в «распределении действия», характеризующие драму рубежа XIX – XX веков, он отмечал, что в прошлом, когда драматурги смело сводили все нити действия к сокрушительной катастрофе, она чаще всего наступала в последнем акте, незадолго до развязки. В «На дне», в «Дяде Ване» Чехова, в «Михаэле Крамере» Гауптмана катастрофа перенесена в третий акт, однако четвертый тем самым вовсе не превращается в «лишнюю приставку». Пусть «главные герои» здесь уже не появляются. Действие теперь движут другие персонажи, в свою очередь переживающие катастрофы, «усиливая впечатления» зрителя и толкая его к «размышлениям глубоко трагическим»¹⁴⁹.

Не отвергая этих объяснений, мы теперь можем несколько по-иному определить значение якобы «бездейственного» четвертого акта в композиции пьесы Горького. Дело не только в еще одной катастрофе, завершающей четвертый акт. Решающую роль в нем имеют монолог Сатина, его спор с Бароном, ссора Барона с Настей, то есть сцены, связанные с идеями и поступками Луки, покинувшего ночлежку еще в предшествующем действии.

В последнем акте «На дне» размышления «глубоко трагические» связаны именно с Лукой. Костылевы делали все возможное для того, чтобы глушить Луку, расстроить его замыслы, ни в коем случае не дать ему пустить корни в ночлежке, дабы не ослабить их власть — не только имущественную и полицейскую, но и духовную. В этой борьбе победу одерживает Лука: и тогда, когда Актер, хотя и ненадолго, снова становится человеком, вспоминая стихи о «безумцах»; и тогда, когда Пепел и Наташа склоняются к его «правде»; и тогда, когда ночлежка слушает притчу о «праведной земле» — выражение непреодолимой человеческой потребности в справедливом жизненном устройстве. Это все — торжествует тема Луки. Высшего торжества достигает она в четвертом акте, — во-первых, в том, с какой силой Настя обрушивается на костылевщину, продолжающую властвовать в ночлежке после ухода из нее

¹⁴⁹ Аничков Е. Литературные образы и мнения. 1903 г. СПб., 1904, с. 118.

Костылевых; во-вторых, — в монологе Сатина.

В монологе, в спорах Сатина с Бароном, в возмущении Насти, направленном не только против Барона, но и против «волков» вообще, в загуле Бубнова, — во всем этом приверженцы традиционной драмы не находили никакого действия, однако и их не могло не поразить, что и в этом акте интерес к происходящему на сцене не падает. Здесь зрители и читатели оказывались перед «парадоксом», наличие которого в драматургии Ибсена уже успел уловить и по-своему объяснить Б. Шоу еще в 1890 году. «Настоящая развязка, — писал он в книге “Квинтэссенция ибсенизма”, — заключается вовсе не в том, чтобы... разрубить гордиев узел ударом меча. Когда души людей опутаны законами и общественным мнением, гораздо трагичнее оставить их терзаться в этих путах...»

Писатель, овладевший искусством Ибсена, «может спокойно пренебречь всеми старыми приемами, завязкой, кульминацией, развязкой». Подлинная драма в «Кукольном доме», утверждал Шоу, начинается тогда, когда Нора и ее муж усаживаются, чтобы обсудить все, что произошло между ними. Правда, в этой пьесе Ибсен посвятил дискуссии всего лишь последние десять минут. В новых вещах он расширил права дискуссии на сцене, окончательно ассимилировав ее с действием¹⁵⁰.

Горький по-своему расширяет в «На дне» права дискуссии, насыщая ею первые три акта, а в последнем выдвигая на первое место. Однако, в отличие от иных пьес самого Шоу, где дискуссия как бы вовсе отрывается от действия и приобретает отвлеченный характер, четвертый акт «На дне» являет нам «терзания», органически связанные с событиями первых трех: это «терзания» Насти, Актера, Сатина, прорывающегося в итоге к неким замечательным, ранее ему недоступным истинам, связанным, разумеется, с Лукой, с его темой, с его поисками человеческого в человеке.

В свое время Сатина упорно воспринимали как фигуру статическую. Сатин неизменен на протяжении всего действия, говорил Ю. Юзовский. Сатин в начале такой же, как и в конце, ибо его позиция — единственно правильная по отношению к другим и не нуждается в данном случае в исправлении, — настаивал критик. Так Сатина превращали в одного из тех резонеров, которые только тем и занимаются, что излагают свои взгляды, наивно толкуя их как истину в последней инстанции. Но в отличие от самоуверенных и самодовольных резонеров, подлинно драматические герои способны, воздействуя на других, подвергаться и ответным воздействиям, ведущим к идейным, психологическим сдвигам и соответствующим поступкам.

Сатин первых трех актов — скептик. Однако его мысль все же оказывается способной воспринимать острые токи, идущие от Луки. В четвертом действии он тоже дает волю своему скептицизму, заявляя, что Лука «для многих был... как мякиш для беззубых...». Не менее иронически звучит другая его реплика: «Это все старик... навинтил Актера, понимаешь... Барон?» Но Барон примитивен, понять Луку ему не под силу. Старика он называет «шарлатаном».

¹⁵⁰ См.: Шоу Б. О драме и театре. М., 1963, с. 68 – 69, 74, 77.

Реакции Барона обостряют мысль Сатина, и тогда оказывается, что Лука не просто «навинтил» Актера: старик, «старая дрожжа, проквасил нам сожителей». Одно дело — «навинтить». Совсем другое — «проквасить». И наконец, Сатин подходит к своей главной теме, заданной ему Лукой: «Старик — не шарлатан. Что такое — правда? Человек — вот правда. Он это понимал... вы — нет!»

Дискуссия на сцене разгорается. Сатин возражает уже не только Барону и другим ночлежникам. Он как бы обращается к иным современным критикам с признанием, которое они дружно игнорируют: «Старик? Он — умница!.. Он... подействовал на меня, как кислота на старую грязную монету...» Все более интенсивно работающая мысль Сатина встречает противодействие, правда не прямое. Вспыхивает и разрастается яростная ссора между Бароном и Настей: о тех самых людях, в которых Сатин находит высокую «правду», Настя кричит: «Волки!»

Чего ради Горький разрывает сценами этой ссоры монолог Сатина? Уж не для того ли, чтобы нам легче было его воспринять? Нет, эти сцены, как и другие, предшествовавшие им, отражаются в монологе, ибо Сатин не излагает нам готовые мысли. В своем монологе он откликается на всю совокупность вопросов, ранее возбужденных Лукой, возбуждаемых теперь и другими персонажами пьесы. Если первые три акта кончаются событиями, имеющими отношение не к одной лишь фабуле, но и к темам, к философской проблематике пьесы, то в четвертом есть свои события: монолог Сатина, смерть Актера. Монолог — событие, ибо он несет в себе неожиданные прозрения — драматически неожиданные для самого Сатина, для Актера, для зрителя.

Если видеть в монологе лишь декларацию, если все высказанное Сатин знал давно и помимо Луки, который его лишь, так сказать, запутал своей вредной путаницей, вся пьеса тем самым низводится в разряд сочинений назидательных, имеющих лишь малое касательство к подлинной драматургии, где постигаемые истины не бывают личным достоянием одного всеведущего персонажа. Разумеется, Сатин не просто повторяет Луку. Драматическое движение четвертому акту придает то, что Сатин и принимает Луку и оспаривает его. Он отвергает ту ложь, без которой старик не мог обойтись, когда стремился во что бы то ни стало поощрить в человеке внутреннюю активность. Но и сам Сатин попадает в драматическое положение вследствие того, что он наследует не только сильное в Луке, но и его противоречия.

Еще в третьем акте, в момент, когда драма Наташи достигает кульминации, безучастный Клещ возвращается к своей старой мысли: «Нет пристанища... ничего нет! Один человек... Помощи нет...» По справедливому убеждению Клеща, «один человек» — всегда беспомощен. Сатин же в монологе, по-своему интерпретируя Луку, восторгается этим «одним» человеком, в нем находя «все начала и концы». Сатин видит в человеке его возможности: «Это огромно». Но он свысока судит об объективных обстоятельствах, в которых живут реальные люди.

Человек «выше сытости», говорит он, обращая эту мысль против мещанства. Но одновременно здесь звучит и оттенок пренебрежения к тем

людским потребностям, об удовлетворении которых Сатин позволяет себе не думать. Поэтому в стремлении Клеща к труду, пусть даже изнурительному, скрыта не меньшая истина, чем в требовании Сатина, чтобы труд был «удовольствием». Еще в первом действии он заявляет: «Сделай так, чтобы работа была мне приятна, я, может быть, буду работать...» Даже из его монолога в четвертом акте остается неясным, кто это должен сделать...

Принимая многое в этом монологе, мы вместе с тем недоумеваем по поводу иных, сугубо «сатинских» утверждений. «Существует только человек, все же остальное — дело его рук и мозга», — уверяет он нас. Но почему только руки и мозг? А где сердце? Где душа? Совесть? Где все те качества и свойства человеческие, к вере в которые стремился вернуть во всем усумнившихся обитателей «дна» Лука?

«Все в человеке!» — говорит Сатин. Нет, не только в человеке, но и в условиях его существования, в человеческих взаимоотношениях, в строе жизни. И куда мы будем видеть только «одного» человека, сколько бы его ни воспевали, какие бы гимны ему ни слагали, узел противоречий, в котором он оказался, разрублен не будет! — такое нам слышится и в косноязычных репликах тугодума Клеща, и в полифонии эмоций и мыслей других лиц, в «музыке» всего произведения.

Горький не «развенчивает» ни Луку, ни Клеща, как не «увенчивает» и Сатина. В этом глубокий и великий смысл пьесы, посвященной поискам и утверждению подлинной человечности.

Когда Сатин заявляет: пусть все бросают работать, пусть все откажутся что-либо делать, — Лука ему советует: «Тебе бы с такими речами к бегунам идти...» Эти «бегуны», рассказывал Горький в повести «В людях», призывали человека порвать «все связки, веревки, порушить сеть мира сего — это плетение антихристово». В позиции Сатина действительно есть нечто, сближающее его с «бегунами». Лука же явный их противник, и напрасно его иногда с ними сближают. Он не хочет освобождать человека от «связок», он ищет новые формы общественных связей вместо «гнилых» (вспомним бубновские слова: «а нитки-то гнилые»), навязываемых людям костылевщиной. Воспевая человека, Сатин все же не способен идти навстречу суровым реальностям жизни с целью их преодоления общими человеческими усилиями. В этом отношении Сатин уроков Луки не усвоил.

Именно таким, нисколько его не идеализируя, следовало бы изображать Сатина на сцене. Такой подход оправдывается и последней репликой Сатина, его реакцией на смерть Актера: «Эх... испортил песню... дур-рак!» Ведь песней Сатин опять-таки хотел отстраниться от тягостных противоречий реальной жизни, смерть Актера возвращает его к ним.

Уроки Чехова-драматурга не прошли для Горького бесследно. Но усваивал он их творчески. В «На дне» он берет быт, который никак нельзя назвать повседневным и привычным. Не случайно поэтому и главная катастрофа у Горького связана с событием чрезвычайным, даже с преступлением, чего у Чехова не бывает. У автора «Вишневого сада» катастрофы, весьма острые, все же включаются в общее течение жизни. Аркадина продолжает играть в лото, в

то время как ее сын стреляется. После катастроф в третьих действиях «Дяди Вани», «Вишневого сада» Чехов дает нам четвертые действия, где его персонажам предстоит если не примириться с переломами в своей жизни, то, по крайней мере, «примениться» к ним.

У Горького в ночлежке складываются ситуации более острые и экстремальные, чем в чеховских «усадебках». В «На дне» социальная природа коллизий выступает на первый план. Противоречия между должным и сущим предстают здесь в своем «вопиющем» аспекте. Поэтому и реплики действующих здесь лиц столь откровенно страстные, а мысли и действия оборачиваются конечными катастрофами, столь сокрушительными, что после них появление «примирительных» сцен исключено.

В чеховских пьесах особое значение имеет так называемое «подводное течение», так называемый «подтекст», то есть мысль, боль, страдание, не находящие себе адекватного выражения в открытом действии. У Горького все из подтекста прорывается наружу, в текст, в диалог. Здесь — накал эмоций, страстей, полемика, в свое время казавшиеся многим критикам чем-то нарочитым и неправдоподобным. Герои пьесы «забрались с ногами на костылевские нары и оттуда вещают миру правду...» — недоумевал А. Кугель, не веривший тому, что действующие лица могут быть одновременно и жертвами, издающими стон, и философами, этот стон обсуждающими... Горький действительно нашел такую драматическую структуру, в которой «дискуссия» не только сочетается с действием, но становится в четвертом акте «На дне» главным его элементом.

Думая о «На дне» в перспективе истории развития драматургии XX века, мы понимаем, насколько плодотворным оказался для нее опыт этой пьесы. В «Добром человеке из Сезуана» перед нами новое обращение к миру «дна», новый безжалостный художественный анализ того, как глубоко этот мир «заражен» микробами безудержного эгоизма. Б. Брехт снова и снова приучает нас к тому, что действующие лица драмы в определенные моменты могут обсуждать свой стон, могут смотреть на себя как бы «со стороны». Брехт уже приучил нас и к тому, что устами персонажа может говорить не только он сам, но и автор.

В самом способе построения эпизодов и их монтажа пьеса Горького предвещает многое в драматургии XX века. В «На дне» нет стремления к «неприметному» сочетанию разнородных по своей эмоциональной и идейной наполненности ситуаций. Здесь эпизоды часто «стыкуются» не по-чеховски. Здесь явны «швы» и «шрамы», как их называл впоследствии Б. Брехт. Они нужны, чтобы с предельной резкостью обнажить противоречия жизни, ее черствую, жестокую правду. Поэтому мы можем теперь критически отнестись к стремлению К. С. Станиславского ввести «кричащие» эпизоды пьесы «На дне» в русло «естественности», как ее в 1902 году понимал МХТ. Нам теперь нужна именно горьковская «кричащая», тревожащая экспрессивность.

В ходе времени пьеса Горького, подобно другим шедеврам мировой драматургии, открывает себя все новыми и новыми сторонами. Поэтому мы долгие годы ждали и соответствующих сценических истолкований этого

произведения. Наконец, в спектакле «Современника» (1968, постановка Г. Волчек) Лука, Сатин, Барон, Актер и другие лица — вся горьковская пьеса предстала перед нами освобожденной от напластований разного рода догм. Это обрадовало зрителя и критиков, отвергавших упрощенное толкование великого произведения Горького (в частности, автора данной книги, развернуто изложившего предлагаемое здесь понимание пьесы Горького в 1968 году, задолго до премьеры «Современника»)¹⁵¹.

«Современник» не искал в пьесе какого-либо одного «положительного» героя. Театр приобщал нас к процессу страстных и мучительных поисков истины, столкновения разных «правд» в ходе усложняющегося действия.

Сатину в этом спектакле были чужды и риторика, и оскорбительная, отвращающая от себя назидательность. Истины, к которым он шел, давались ему с трудом. Временами этот Сатин едва сдерживал рыдания. По словам П. Маркова, процесс рождения мысли был передан Е. Евстигнеевым с замечательной силой¹⁵². В его выстраданных словах звучала не только гордость, но и горечь от ощущения пропасти между тем, чем надлежит быть человеку, и тем, во что он реально превращаем.

Значение монолога Сатина в общей структуре спектакля «Современника» усиливалось благодаря тому, что весь четвертый акт зритель воспринимал прежде всего через данного «крупным планом» Актера (в исполнении В. Никулина) и вместе с ним, хотя ему драматургом здесь отпущено не так уж много реплик. Решение Актера уйти из жизни, самая его трагическая смерть, весь финал в своей ужасной неизбежности предстали здесь как единственно возможная реакция на разрыв между должным, о котором говорил Сатин, и сущим, подчиняющим себе ночлежников. Лишь в смерти Актер видит средство освободить себя от власти костылевщины. В спектакле эта смерть прозвучала как резкий, скорбный, непримиримый голос протеста, обрывающий каторжную песню тех, кто готов либо вынужден продолжать свою жизнь на дне, кто так или иначе к ней приспособливается.

«Современник» решительно отошел от упрощенных прочтений пьесы. Однако она таит в себе такое богатство проблем и идей, «вочеловеченных» в ее характерах и ситуациях, в новаторски выстроенном действии, что мы вправе надеяться на новые глубокие ее сценические интерпретации.

В споре о человеке и о будущем человечества, в который вовлечены теперь люди всей планеты, сегодня особое значение приобретает философская драма Горького, где роднящее его с Толстым и Достоевским сочувствие и сострадание к человеку свободно от какого бы то ни было снисхождения к нему. Горький не ставит людей дна в положение всего лишь жертв, имеющих право спрашивать только с кого-то другого, а не с самих себя. Может быть, одна из самых замечательных особенностей «На дне» — к ее раскрытию подошел «Современник» — состоит в том, что Горький отнимает у жертв какие бы то ни было привилегии, и первую из них, вероятно самую опасную, —

¹⁵¹ Костелянец Б. Спор о человеке. — Нева, 1968, № 3.

¹⁵² Марков П. О театре. М., 1977, т. 4, с. 487.

привилегию безответственности.

В Чулимске

Отнесемся к этой современной пьесе
как к классике, она достойна этого.

Г. Товстоногов. Зеркало сцены.

Ключевая реплика Шаманова в первой части его диалога с Валентиной:
«Напрасный труд!»

Эти слова — важнейшие во всей концепции пьесы А. Вампилова. Казалось бы, речь идет всего лишь о готовности Валентины между делом чинить палисадник на площади перед чайной, где она — подавальщица. Клиенты прут в чайную напрямик, отбрасывая прочь мешающие им дощечки, но Валентина никого не укоряет, никого не спрашивает. Он молча делает свое дело.

Свои слова следователь Шаманов, скрывшийся в Чулимске, куда он сбежал из большого города, потерпев там поражение в борьбе за торжество законности, произносит со значением. Это теперь у него своего рода «идея фикс». Говоря о палисаднике, он, конечно, имеет в виду свое недавнее поражение, воспринимая его как катастрофу. Небольшой, но, видимо, болезненный опыт уже успел породить в нем апатию, равнодушие, демонстративное желание «уйти на пенсию» (в тридцатилетнем возрасте).

О неудаче, постигшей Шаманова, которому открывалась большая карьера, мы узнаем со слов миловидной аптекарши Зинаиды Кашкиной, только накануне вернувшейся из города с богатой информацией о своем весьма к ней равнодушном сожителе. Она хотела бы его понять: сведения, полученные ею в городе, позволяют ей угадать в этом временном своем спутнике фигуру непростую. Но ни понять Шаманова, ни даже разговаривать с ним ей не удастся. На весь утренний монолог Кашкиной, на все любопытствующие ее расспросы он реагирует в уже привычном для него духе — весьма апатично.

Не таков диалог с Валентиной. Кашкина, отзавтракав, уходит в свою аптеку, а Шаманов остается ждать милицейскую машину, дабы отправиться по служебным делам. Но если Зинаиде Шаманов отвечал в полусонном состоянии, то к Валентине у него пробуждается некий интерес. Вернее — не к ней, она его мало интересуется, — а к ее бессмысленной заботе о палисаднике.

В происхождении этого интереса можно кое-что понять, сопоставив Шаманова с его ровесником Зиловым из вампиловской же «Утиной охоты». Оба они — порождение той общественной системы, которая обезличивает человека, превращая его в предмет всяческого манипулирования: лозунгами, идеями, догмами, мнимыми идеалами. Той ситуации, когда власть имущие приспособливают человека к обстоятельствам, им выгодным. Пусть подобные ситуации чреватые деградацией общества в целом и каждого его индивидуума в частности, система остается верной себе, ее это нисколько не волнует.

Зилов и Шаманов — фигуры близкие и все же несхожие. Первый сам в совершенстве овладел искусством манипуляции. Он умело вертит и своим

начальником Кушаком, существом пошло-комедийным, и совсем еще юным существом, почти девочкой Ириной. Зилов настолько усвоил это мастерство цинического обращения с жизнью, что ухитряется не навестить умирающего отца, не побывать даже на его похоронах.

Шаманов, подобно Зилу, тоже не вошел в коррумпированный слой власть имущих, хотя те приоткрыли ему двери. Если Зилова приводит в отчаяние деградация собственной личности, то Шаманов пытается остаться самим собой. Удастся ли ему это? Отказавшись от явных сделок с совестью, он не находит в себе сил для сопротивления с теми, кто его, так сказать, ангажировал и вербовал. Шаманов свернул на дорогу, казалось бы, сулившую спокойное прозябание. Он впал в равнодушие, в инертность — в состояние душевной и духовной апатии. Такое состояние парализует желание и способность к каким-либо активным действиям. Шаманов этим состоянием как будто вполне доволен.

Он, как ему кажется, нашел себе надежное убежище в Чулимске, тем самым отторгнув от себя ту систему отношений, которая вызвала его возмущение в большом городе. Но вот вопрос: отказалась ли от него система, махнула ли она на него рукой? Позволит ли она ему остаться честным служакой, каким, видимо, он хотел бы пребывать в Чулимске?

Наблюдая за Валентиной, с упорством занимающейся починкой палисадника, Шаманов от нечего делать пытается приобщить девушку к своей философии, — отнюдь не надуманной, а продиктованной его собственным опытом. Из сочувствия и даже жалости он готов поделиться с ней мыслью о тщете человеческих замыслов и усилий.

Интересно, что, как поутру ни старалась Кашкина, ей так и не удалось хоть сколько-нибудь его расшевелить. «Послушай. Ты ждал меня хоть немного? Или вовсе не ждал?» — спрашивает она. Но Шаманову лень «затруднять» себя даже ответом. А когда Кашкина предлагает пойти сегодня вечером на танцы, то и тут она не ждет отклика, ибо сама знает: «Ты скажешь, что это безумие, что для танцев ты устарел...»

Казалось бы, Кашкина уже поняла, насколько апатичен «устаревший» тридцатидвухлетний Шаманов, но примириться с этим она не в силах. «Ты крадешься, как вор», — говорит она, спускаясь вместе с ним из своего мезонина в чайную. «А ты как хотела, чтобы мы в обнимку ходили?» Менее всего Шаманову нужны эти танцы, эти «обнимки» и все такое прочее, чего так жаждет весьма привлекательная аптекарша.

Но, как оказывается, равнодушная неряшливость, непритворная апатия еще не завладели Шамановым полностью. Он — из особой категории равнодушных, еще способных иногда впасть в оживление, правда, не слишком бурное. Ожидая машину, он снисходит до того, чтобы попытаться образумить деятельную Валентину, тратящую время и силы попусту.

К этой привлекательной восемнадцатилетней девушке Шаманов сверхравнодушен. Он даже ее как бы и не видит в ее простеньком платье и недорогих туфлях на босу ногу. Валентина ему ни к чему. Он, видимо, устал и от четырех месяцев томления у Кашкиной.

Все же от нечего делать он сначала рассеянно, а потом и повнимательнее наблюдает, как девушка подбирает разбросанные прохожими доски, восстанавливая разрушенную ограду. Вот это именно выводит его из состояния апатии. Возникает диалог. В споре о палисаднике остро звучит драма времени, прорывается боль, испытываемая не только Шамановым, но и бесхитростной Валентиной. Говоря о палисаднике, каждый из них дает свой ответ на неумолимые вопросы своей и окружающей их жизни. Непринужденный по форме диалог обретает глубокий идейно-философский смысл:

Шаманов. Валентина... Вот я все хочу тебя спросить... Зачем ты это делаешь?

Валентина (*не сразу*). Вы про палисадник... Зачем я его чиню?

Шаманов. Да, зачем?

Валентина. Но... разве не понятно?

Шаманов качает головой: непонятно.

И вы, значит, не понимаете... Меня уже все спрашивали, кроме вас. Я думала, что вы понимаете.

Шаманов. Нет. Я не понимаю.

Валентина (*весело*). Ну, тогда я вам объясню... Я чиню палисадник для того, чтобы он был целый...

Шаманов (*усмехнулся*). Да, а мне кажется, что ты чинишь палисадник для того, чтобы его ломали.

Шаманов смотрит на вещи трезво и знает, что палисадник ежечасно подвергается разгрому и этого не избежать. Его будут ломать походя, не задумываясь, — убеждает он Валентину.

Валентина. И пускай Я починю его снова.

Шаманов. А потом?

Валентина. И потом. До тех пор, пока они не научатся ходить по тротуару.

Шаманов (*покачал головой*). Напрасный труд.

Валентина. Почему напрасный?

Шаманов (*меланхолично*). Потому что они будут ходить через палисадник всегда.

Валентина. Всегда?

Шаманов (*мрачно*). Всегда.

Таково мнение не только Шаманова, но и других лиц из окружения Валентины (хотя, как увидим, именно он вскоре нанесет ей подлинно болезненный удар).

Кто-то в своих воспоминаниях о Вампилове пишет, будто название этой его пьесы навеяно фильмом Алена Рене «Прошлым летом в Мариенбаде» (1961). Возможно, это и так. Но созданная Вампиловым драма с ее узнаваемыми ситуациями из жизни советского провинциального городка принципиально отличается от фильма из великосветской жизни с предельно «зашифрованными» ситуациями, где самое сильное впечатление оставляют не люди, а обстановка — предметы, вещи, и в особенности очень красивые металлические решетки и ограды, с которыми палисаднику из Чулимска не выдержать никакого сравнения.

Думается, что независимо от того, входило ли это в осознанный

драматургом замысел, его Валентина напрашивается на сопоставление с целым «выводком» девушек и женщин трагической судьбы, занявших главные роли в драматургии экзистенциализма середины века. Девушка из Чулимска сродни воинственной Жанне д'Арк из пьесы Ануя «Жаворонок» тем, что обе стремятся к творческому, преобразующему жизнь действию. Но они и резко друг от друга отличаются. Услышав божественные «голоса», побуждающие ее спасти Францию, Жанна добилась своего и хитростью, и смелостью, и умением воодушевлять людей (правда, вскоре ее покинувших). Молодые женщины Ануя, и Жанна среди них, «выбирали себя», становились героинями в подлинном смысле слова, когда запальчиво и бесстрашно порывались к самоопределению и осуществляли свое жизненное предназначение.

Эти «бунтующие» героини более или менее стремительно исчерпывали весь свой нравственный запал, всю свою активность. Их одержимость быстро, чуть ли не молниеносно иссякала, как только им удавалось «реализовать» себя в некоем действии-подвиге.

Не то — Валентина. Она не стремится к подвигам и, казалось бы, вовсе не ставит перед собой глобальные цели: ей надобно всего лишь спасти палисадник. Но не заводит ли здесь Вампилов речь о «спасении» в очень глубоком смысле этого слова?

Как увидим, в пьесе речь идет не о подвиге, а о подвижничестве. Но не в смысле христианского аскетизма, самоотречения и самопожертвования. Валентина вовсе не намерена отказываться от себя. Напротив, она хотела бы обрести себя в разных смыслах этого слова. Заботы о палисаднике, отнимающие каждую свободную минуту, казалось бы, ничем ей не угрожают. Но ведь палисадник-то здесь — особенный, да и вампиловская Валентина — не блажная девица, а некое важное явление в мире Чулимска, и не только в нем.

Недаром в постановке Товстоногова (не слишком удачной, в целом холодноватой, — 1974 год) художник Э. Кочергин выстроил даже не палисадник (хотя он нисколько не был ограничен планшетом сцены), а нечто едва ли не игрушечное. Тем самым подчеркивался символический смысл и этого сооружения, и настойчивой верности ему Валентины.

Никто из окружающих не видит смысла в ее стараниях. Вот и сегодня утром отец Валентины Помигалов высказался весьма категорически: «Кому это надо? Брось. Детством занимаешься».

Помигалова поддерживает очень расположенная к Валентине заведующая чайной Анна Хороших: «И действительно, Валентина. Твой он, что ли, палисадник этот? А главное — даром ведь упрямышься: ходит народ поперек и ходить будет».

Все уже успели высказаться, но делали это походя. Шаманов же, в отличие от них, ставит вопрос на принципиальную высоту. Ведь при всей узнаваемости своих персонажей, их хотений и обстоятельств их жизни, Вампилов нет-нет да и возьмет и углубит некие, казалось бы, бытовые ситуации, придавая им значение символическое. Так обстоит дело с палисадником в пьесе «Прошлым летом в Чулимске». И не только с ним.

Разве стремление Зилова из «Утиной охоты» не напоминает нам мечту

чеховских трех сестер переехать в Москву, тем самым переменив весь образ своей жизни? Зилов тоже хотел бы выбраться из того болота, в которое он попал: он отчаянно рвется в лодку, чтобы попасть на охоту, на «тот берег», где подымается солнце и ты «оказываешься в церкви», «даже почище, чем в церкви». Палисадник из Чулимска сродни утиной охоте на том берегу, куда Зилов так и не попадет, и той Москве, куда сестры Прозоровы так и не попадут.

Отношения Валентины с палисадником — особенные. Она спокойно делает свое дело изо дня в день. Но хватит ли у нее сил сохранить верность своей калитке и тогда, когда жизнь ввергнет ее в катастрофу? Вампилов вызывает у нас сначала просто любопытство. Потом интерес к этой странной ситуации Валентины перерастает в беспокойство, а затем — и в тревогу.

Казалось бы, тревожиться особенно нечего. Ведь, занимаясь своим палисадником, Валентина никому не мешает. Врагов явных у нее нет.

Те, что походя разрушают палисадник, делают это не со зла — так им просто удобнее. Даже влюбленный в нее Пашка (тоже прибывший из большого города к своей матери Анне) и тот прет через палисадник, не в силах задуматься, почему и зачем прельстившая его девушка так прилипла к этому нехитрому сооружению. Лишь сегодня у нее впервые объявился явный союзник — старый эвенк Еремеев, пришедший из тайги хлопотать о пенсии, не имея на руках никаких нужных бумаг. Вот он-то сразу понимает Валентину, не входя даже в ее замыслы.

Когда Шаманов уверяет ее, что она «возлагает на людей слишком большие надежды», Валентина (имея в виду не одного Еремеева) парирует: «Да нет же, они поймут. Вы увидите. Должны же понять — в конце концов, я посею здесь маки...» — «Нет, Валентина, напрасный труд», — завершает спор Шаманов.

А ведь его она втайне считала своим союзником. Знает она и про его жену в городе, да и каждое утро остро переживает его появление с Кашкиной к завтраку. Но Шаманов-то никогда не переступает через палисадник. Только за это уже можно зачислить его в союзники. А во-вторых... Вот это второе обстоятельство, которое вскоре себя обнаружит, тоже позволяет Валентине надеяться на маки в палисаднике.

Так сталкиваются две жизненные позиции. Можно сказать, философские. В какой-то статье об этой пьесе нас всячески предостерегали: не делайте из Валентины «философа». И верно: она не философ вовсе.

Может ли вообще персонаж драматургии превращаться в философа, — даже тогда, когда подобно иному чеховскому персонажу он позволяет себе «немного пофилософствовать»? В драме «философия» неотделима от ситуации, укоренена в развивающейся коллизии, в решениях, требуемых от персонажей и принимаемых ими.

Валентина, в отличие от горьковского Луки и Сатина, а тем более — от шекспировского Гамлета, не предстает перед нами «мыслителем». Но надо иметь в виду, что и эти персонажи — драматические либо трагические — тоже философствуют лишь тогда, когда к этому их побуждают поиски выхода из конкретной ситуации. Их раздумья, в какие бы выси они при этом ни заносились, всегда стимулируются противоречиями коллизий, в которые они

вовлечены.

В отличие от Гамлета и даже от горьковских Луки и Сатина, Валентина нисколько не претендует на развернутое изложение своих мыслей о человеке, о жизни, о мировом порядке. Надо ли на этом основании отлучать ее от философии, если таковую не сводить к геллертерскому повторению приевшихся и выхолощенных «истин»?

Валентина высказывается скупой. Возражая Шаманову, утратившему веру не только в тягу человека к справедливости, но даже в здравый человеческий смысл, она утверждает: должны же они, люди, понять, что не следует разрушать палисадник. Так она выражает свое жизненное и, позволю себе сказать, философское кредо.

Ведь и солженицынскую Матрену мы тоже не станем величать философом. Но в ее мировосприятии, в ее бескорыстном образе жизни несомненно сказываются определенные нравственно-философские принципы. Валентина живет, смолоду оставаясь верной избранным ею принципам, а они всегда связаны с некоей философией.

В свое время Гегель сказал, что философия — это современная ей эпоха, выраженная в мыслях. Живи философ в наши дни, он, возможно, дополнил бы свое определение, сказав, что философия выражается и в образе жизни людей данной эпохи.

Гегель не только применял понятие «философия истории», но и написал книгу под таким названием. В ней речь идет о смысле и направленности исторического процесса, скрытых в эмоциях, мыслях, деяниях человеческих индивидуумов и разного рода общественных образований.

Жизнь каждого человека, независимо от того, насколько он это сознает, неотделима от тех или иных идей его времени. В особенности это сказывается в поведении лица не «массовидного», поступающего не бездумно-автоматически, согласно общепринятым стандартам, а верно своим установкам, пусть до конца и не осозанным.

Матрена и Валентина — каждая по-своему — живут соответственно законам, которые они признают справедливыми, веруя, что они отвечают требованиям не только их личной, но и общенародной нравственности.

Измученная и нищая Матрена не способна отказаться от труда, от помощи людям — и тем, кто в ней нуждается, и тем, кто зачастую бесцеремонно-нахально ее эксплуатирует. Когда разрушают Матренин двор, то есть весь образ ее жизни, гибнет и она сама.

В том, как на ее глазах топчут палисадник, Валентина видит не только элементарную грубость, невежество, недомыслие. Она это переживает как варварское разрушение ценностей, призванных обогащать жизнь человеческую, придавая ей глубину, красоту, достоинство.

И Матрена, и Валентина как субъекты исторического творчества имеют прямое отношение к философии истории. И в этом смысле они, никак не будучи философами, вместе с тем становятся ими. Если в их жизненных позициях скрыта и выражает себя определенная философская направленность, то какой смысл не признавать этого? Да, нисколько они не философы. Им и в

голову не приходит претендовать на такую роль. Но мы-то, со стороны, можем и обязаны вдумываться в мировоззренческую, философскую подоплеку их поведения.

Всего смысла своего конфликта с неприемлемым для нее ходом жизни и той необычной формы, что этот конфликт в ее руках приобретает, Валентина может и не сознавать. Но хотя в ее поведении нет открытой агрессивности и она никого напрямую не задевает, а со стороны кажется существом более чем наивным, даже блажным каким-то, на деле Валентина — человек с большим замахом: не только на спасение палисадника, но и на посадку в нем маков она притязает.

Вот этот замах, вот эти притязания кажутся Шаманову особенно бесперспективными. В минуты вынужденного безделья он не может упустить случай просветить наивную девушку и приобщить ее к своей вновь обретенной жизненной философии. Ему и в голову не приходит, что Валентина вовсе не столь наивна, как кажется, что перед ним — человек волевой и целеустремленный.

Ведь зная о его городской жене и о Кашкиной, служа всего только подавальщицей в сельской чайной, в то время как все ее сверстницы уже давно в больших городах, она при всем том конфликтует не только с грубияном Пашкой, в нее влюбленным, но — сама того не сознавая — с общепринятым образом жизни. Делает она это не в ореоле «героизма», а «втихую». Всего лишь время от времени прилаживает калитку к палисаднику, после того как его, не раздумывая, разрушает почти каждый, кто поспешает в чайную за своей яичницей.

Как ни старается Шаманов ее переубедить, Валентина остается при своем. Она говорит свое «нет» ходу событий в Чулимске (и не только в нем). Если смириться с разрушительными тенденциями, все нарастающими в жизни, «палисадник» и вовсе может быть уничтожен. Именно этому Валентина сопротивляется. И разумные доводы усталого Шаманова она отклоняет спокойно, вежливо, но решительно.

Этот диалог, где обе стороны остались при своем, ломается неожиданным обстоятельством, вполне, казалось бы, невинным. Шаманов по телефону напоминает об ожидаемой машине, на которой ему предстоит отправиться на работу. Диалог Шаманова с неким Федей Комаровым (его мы так и не увидим), как это часто бывает в драматургии, круто, перипетийно меняет ход всего действия. Прежде всего донельзя усложняет отношения между Валентиной и Шамановым.

До нас доходит голос лишь одного из собеседников. Этого достаточно, чтобы уловить суть дела: Шаманова вызывают повесткой в город на «тот самый процесс». Но он «не любитель красивых жестов», в город не поедет.

Затем Шаманов получает два выговора: во-первых, не сдал вчера ночью пистолет. Оправдывается тем, что вернулся поздно. А во-вторых, не видимый нами Федя сообщает ему про «слухи», что о нем ходят. Начальство и общественность интересуются, где он ночует, — так формулирует суть дела Шаманов. Вот тут в нем вспыхивает искорка возмущения. Старательно входя в

роль человека апатичного, в данный момент он этой роли изменяет и категорически просит заботу о своем ночлеге «доверить ему лично». Как видим, нечто от человеческого достоинства в Шаманове еще сохранилось.

Но на другом конце провода его ответ не сочтен удовлетворительным. Тогда Шаманов прекращает двусмысленную перебранку заявлением: «Здесь рядом девушка, и я не могу тебе сказать всего, что я об этом думаю».

Естественно, с того конца следуют расспросы, а с этого ответы: «Интересная... Ты ей в отцы годишься... Ты прав: еще совсем зеленая... И наш разговор ее смущает...» Шаманов вешает трубку.

Как это ни покажется странным, некий Федя, передающий Шаманову замечания начальства, недовольного его поведением, взрывает обыденное течение жизни в Чулимске. Как увидим, до крайности обостряет с виду обычную ситуацию прибывший сегодня из тайги Еремеев, вовсе не подозревающий, чем его появление чревато. Но такие взрывания-обострения возможны лишь потому, что в спокойном Чулимске давно зреют противоречия в междучеловеческих отношениях. Сегодня эти противоречия из тайных, скрытых становятся явными. В течение одних суток переламывается мнимо спокойная жизнь всех лиц, вовлеченных в действие пьесы.

Стимулированный Федей, Шаманов вновь, уже с мужским интересом, всматривается в Валентину, не прекращающую своей возни с калиткой. Шаманов не может скрыть своего потрясения. Ранее он видел девушку при палисаднике. Теперь наконец увидел ее самую: «Послушай... Оказывается, ты красивая девушка». При этих его словах калитка из рук Валентины падает на землю. «Не понимаю, как я раньше этого не замечал», — искренне недоумевает Шаманов.

С поразительным драматическим профессионализмом выстроил Вампилов две части диалога Шаманов — Валентина. В первой тот снисходительно пытается образумить наивную девушку, занятую никчемным делом. Во второй возникает совсем иная атмосфера. Федя Комаров, нами так и не увиденный, «перевел» Шаманова из одного состояния в другое. Не замечавший лица девушки, из чьих рук не раз получал яичницу, Шаманов теперь взволнован. Он всмотрелся. Нет, никаких особых поползновений Шаманов себе не позволяет.

«Странное сегодня утро, — размышляет он, чем-то сбитый с толку. — Вижу тебя целый год и только сейчас разглядел по-настоящему...»

Далее следует очень естественный, но внутренне все более напряженный диалог. Своими расспросами Шаманов, сам того не подозревая, а тем более вовсе не желая, побуждает Валентину признаться ему в любви: «Вы один здесь такой: ничего не видите... *(неожиданно громко, с отчаянием)*. Вы слепой! Слепой — вам ясно?»

Для обоих все — полнейшая неожиданность. Явно озадаченный Шаманов заявляет: «Это чистейшей воды безумие... — (Это слово — “безумие” — из словаря, уже испытанного в диалогах с Кашкиной). — Забудь и никогда не вспоминай...» — «Я не сказала бы никогда. Вы сами начали», — оправдывается Валентина. «Я пошутил» — так находит возможным выйти из неловкого положения Шаманов. Точка поставлена. Не подозревает Шаманов,

что для Валентины она окажется роковой. Из вежливости он пытается еще что-то проговорить, но Валентина быстро удаляется, не оглядываясь. Ей надо прийти в себя. От полученного удара, как увидим, она так и не сможет оправиться. Шаманов еще не чувствует, как его равнодушие перерастает в бездушие и даже в жестокость по отношению к Валентине.

Но, сказав «Я пошутил», Шаманов не подозревает, как дорого обойдется и ему эта «шутка». Ведь Валентина его явно заинтересовала, но он тут же подавил в себе этот интерес, стремясь сохранить избранную им роль равнодушного, инертного, махнувшего на себя рукой человека.

Ни Валентина, ни Шаманов не могли предвидеть, какой катастрофой чреват их диалог. Не дано было им предвидеть и того, как с нарастающей энергией эту катастрофу приблизят Кашкина и Пашка, ревниво наблюдавшие издали за сценой у палисадника.

Вампилов готовит катастрофу, порождаемую столь, на первый взгляд, «безобидными» вещами, как стремление человека уйти от самого себя, от треволнений жизни, как равнодушие к себе и к жизни вообще. Не проявив элементарной тонкости по отношению к девушке, сделавшей столь важное для нее признание, Шаманов постарался отступить на занятую им позицию человека инертного, апатичного, лишенного надежд на будущее. Ему кажется, будто он сумел отступить достойно.

Но с этой позиции его сбивают уже известная нам Кашкина, а затем еще недостаточно известный Пашка — давний поклонник Валентины. Он — двадцатичетырехлетний сын Анны Хороших и пасынок ее мужа Дергачева. Отчим и пасынок друг друга не переносят. Пашка нежелательный гость в Чулимске. Он груб, самоуверен и склонен идти напролом, веря в свои силы, прежде всего — физические.

Первой атакует Шаманова Кашкина. Из окна аптеки «ей было на что посмотреть», но «вот только не слышно было ничего». Если утром ей не удалось даже разговорить полусонного Шаманова, то теперь своей ревностью она пробуждает в нем омертвевший было мир эмоций и чувств. Ей удается «завести» Шаманова настолько, что, полуиздеваясь над собой, с горькой иронией он произносит: «Судьба. И она говорит мне: дерзай, старик, у тебя еще не все потеряно».

Возмущаясь домогательствами Кашкиной, Шаманов кричит: «Ну, скажи, ну, что может быть у меня с этой девчонкой?» А затем уже в сердцах заявляет: «Что за дурацкое утро! Что сегодня с вами? Что вам от меня надо? Я ничего не хочу... Единственное мое желание — чтобы меня оставили в покое».

Но не тут-то было. Покоя ему сегодня не видать. Уже не владея собой, он умоляет Кашкину удалиться. Та и уходит, успев сделать дело, на которое менее всего рассчитывала: усилила интерес Шаманова к Валентине и обострила в нем понимание того, насколько не по нем оказалось равнодушие, которому он хотел подчинить свою жизнь.

Кашкину сменяет Пашка. Зинаида довела Шаманова чуть ли не до истерики. Теперь масла в огонь подливает Пашка и ввергает Шаманова в отчаяние. Пашка тоже все видел и тоже ничего не слышал. Начав с угроз, он

доходит до заявления: «Убью, понял?»

На «пушку», что торчит на поясе Шаманова, он «плевал». А тот возьми да и передай ему в руки пистолет: «Может, попробуешь?» Пашка реагирует вполне серьезно: «Брось, следователь. Кончай. Мне не до шуток, учти это». Шаманов: «Мне тоже не до шуток».

Так возвращается в пьесу тема «шуток». Ведь, расставаясь с Валентиной, Шаманов попытается отделаться словами: «Я пошутил». Оказывается, с жизнью не шутят.

Почему, однако, Шаманов с такой настойчивостью передает в руки упрямого Пашки заряженный пистолет? Видимо, у него и впрямь созрело решение расстаться с жизнью. Пашку он всячески подзадоривает, впрямую провоцирует, сообщая неправду, будто они с Валентиной встречаются давно, будто у них назначено свидание в десять вечера. В исступлении, уже не помня себя, Шаманов кричит: «Она меня любит... Тебе не видать ее... идиот, как ты не понимаешь... Никогда не видать (*кричит истерически*). Стреляй!»

Своими грубыми угрозами, своей уверенностью в том, что Валентина должна принадлежать ему, Пашка окончательно «выводит Шаманова из себя». Поняв, что он пошел в жизни не по той колее, Шаманов впадает в отчаяние. Как человек, уже все потерявший в жизни, загнанный и сам себя загнавший в безысходный тупик, Шаманов подписывает себе приговор и пытается поскорее привести его в исполнение — правда, чужими руками.

Пашка нажимает собачку. Осечка. На лице Шаманова ужас. Уронив пистолет, Пашка уходит, пошатываясь. Да и Шаманова ноги не держат.

Тема самоубийства, тема предельного отчаяния, в которое человек впадает и по вине обстоятельств, и по своей собственной, уже и ранее волновала Вампилова. В «Утиной охоте» Зилов — на грани самоубийства. Ружье уже поставлено им так, что стволами упирается в грудь. Вот он большим пальцем ноги нащупывает курок. Вот должен раздаться выстрел. Но... Раздается телефонный звонок, и Зилов считает нужным на него откликнуться. Затем в дверях появляются Кузаков и Саяпин. Задуманное самоубийство не состоялось. Друзья Зилова не видят для этого никаких причин. «Чем ты недоволен? Чего тебе не хватает? Молодой, здоровый, работа у тебя есть, женщины тебя любят. Живи да радуйся. Чего тебе еще надо?» — недоумевает Кузаков.

А Зилону надо выбраться любой ценой из этого тупикового состояния, из той насквозь лживой ситуации, в которую он себя загнал. Сцена неудавшегося самоубийства становится схожей с иными острыми сценами, до устройства которых Зилов был и охотник и мастер. Оставшись в живых, Зилов (видимо, не в первый и не в последний раз) будет упоенно мечтать об утиной охоте в компании с официантом Димой, деловым парнем, подонком, внутренне презирающим своего «друга» с его метаниями, с его чуть ли не гамлетовскими сомнениями и притязаниями, но уже лишеного гамлетовской веры в существование нравственных ориентиров, долженствующих лежать в основе человеческой жизни.

Если в «Охоте» самоубийство чем-то напоминает инсценировку (хотя, возможно, замысел Зилова был вполне серьезен, подозрение вызывает его

моментальный бросок к телефону), то в «Чулимске» Шаманов, вручая Пашке заряженный пистолет, отнюдь не рассчитывает на осечку.

Он хотел бы враз покончить с тем ложным положением, в которое он себя поставил, втягиваясь в роль социально и психологически апатичного человека. Ход событий (три встречи — с Валентиной, Кашкиной, Пашкой) обнаруживает, насколько эта роль не по нем, насколько он поспешил со своей идеей о «напрасном труде», лишив при этом Валентину каких-либо надежд на исполнение заветных ее желаний.

Когда он не то в исступлении, не то в умопомрачении кричит Пашке: «Ты ей не нужен!» — и требует выстрела, думает ли он в этот момент о судьбе Валентины? Ведь осечки могло и не быть. Пашку он превратил бы в убийцу, себя — в инвалида либо в мертвеца. А что случилось бы с Валентиной? В эти мгновения Шаманову некогда об этом думать. Ему надобно не столько возобладать над Пашкой, сколько покончить счеты с жизнью, перед которой он почувствовал себя кругом виноватым. В этот момент он себя ненавидит, поняв, что позиция равнодушного — несостоятельна. Но и выхода в будущее он для себя не видит. Однако если бы выстрел состоялся, апатия Шаманова, столь стремительно переросшая в отчаяние, оказалась бы губительной не только для него.

Но, усложненный осечкой, ход действия приводит к последствиям тоже весьма катастрофическим, хотя их исходная причина — всего лишь равнодушие, с виду не столь уж опасное явление, а на деле имеющее корни общественные, социально-психологические. Как увидим, дело и в корнях этого явления, и в его последствиях.

Выстрела не было, но и Шаманов, и Пашка — оба прошли через самое страшное в своей жизни испытание. Благодаря осечке Шаманов как бы рождается вновь. Когда наконец подъезжает долгожданная машина, он все же успевает написать записку Валентине, попросив Еремеева вручить той, как только она появится. Тут уже тревога не столько за себя (она миновала), сколько за Валентину. Тревога не напрасная. Обманув доверчивого эвенка, Кашкина получает от него записку, вслух прочитав слова Шаманова: «Здесь, в десять вечера». Нет, не дойдет записка до Валентины, уж об этом Кашкина позаботится. Ведь на многое способна женщина в борьбе с соперницей, которой явно отдано предпочтение.

На фоне «Утиной охоты», этой пьесы-воспоминания, со сценами-наплывами, которые терзают сознание трезвеющего Зилова и вызывают у него желание покончить жизнь самоубийством, «Чулимск» выглядит пьесой, построенной традиционно. Как и в «Бесприданнице», действие, завязавшееся ранним утром, завершается утром же следующего дня. Все «уложено» в пресловутые двадцать четыре часа. И единство места соблюдено: действие не выходит за пределы все той же площади между чайной, аптекой и домом Помигалова — отца Валентины.

Вампилов, правда, сумел вместить в это «единое» действие несколько взаимосвязанных фабул: ведь в коллизию, связанную с Валентиной, Шамановым, Пашкой и Кашкиной, влетается коллизия матери Павла Анны

Хороших, муж которой, Дергачев, любя свою жену, не выносит пасынка и требует его удаления. Во взаимоотношения этих лиц вторгается еще одинокий эвенк Еремеев, прибывший из тайги добиваться пенсии. Вторгается и столь же одинокий, но самоуверенный горожанин — бухгалтер Мечеткин, выступающий в роли «народного контролера», весь смысл жизни которого — «сигнализировать» о непорядках.

Овладевая самыми разными канонами традиционной и современной драмы, Вампилов по-своему использует и «приемы» драмы интриги. Но делает это мастерски — во имя художественного обнажения самых актуальных проблем наших дней.

Перехватив записку, предназначенную Валентине, Кашкина делает все возможное, дабы свидание Валентины с Шамановым не состоялось. Более того: намекая Валентине на предстоящий у нее ужин с мужчиной, давая понять, что им будет Шаманов, она ловко уговаривает пятидесятилетнего бухгалтера сделать Валентине предложение, к чему отец девушки относится весьма доброжелательно. Главные аргументы отца: «Тебе, Валентина Федоровна, замуж пора». А Мечеткин хоть и стар, да у него есть деньги, а «если у человека есть деньги, значит, он уже не смешной. Нищие нынче вышли из моды».

Ситуация усложняется еще и тем, что Анна Хороших настаивает на немедленном отъезде Павла. Вот тут-то и сказывается взрывное значение прихода эвенка в Чулимск именно сегодня. Анна с мужем могли ссориться и безусловно ссорились друг с другом и ранее. Как сказала об этом Кашкина Шаманову, они ссорятся потому, что любят друг друга. Разумеется, размолвки, даже острые, ранее сменялись примирениями. А сегодня Дергачев готов уйти со своим другом Еремеевым в тайгу, если Анна не выпроводит сына из Чулимска. На этот раз тему человеческого ожесточения «подхватывает» Дергачев, провоцируя на жестокость свою Анну. Она просит сына пожалеть свою мать и убраться восвояси. «А меня кто пожалеет?» — парирует Павел и тут же наносит ей ответную боль: народила сына, не дождавшись возвращения своего Дергачева, а теперь и «стелется» перед ним. В этом диалоге господствуют эмоции, вырывающиеся из-под контроля разума. Взорвавшись, Хороших бросает сыну в лицо: «Крапивник», тут же, однако, приходя в ужас от сказанного.

Валентина, свидетельница этой страшной сцены, соглашается пойти с Пашкой на танцы в Потеряхиху (хотя за несколько часов до того, когда она еще жила надеждой на Шаманова и верила в свой палисадник, отказывалась от его приглашения).

Сложное сплетение мотивов ведет Валентину к этому роковому для нее решению. Шаманов побудил ее поставить крест на своих надеждах и стремлениях. Масла в огонь тут подливает и Хороших, объяснив Валентине про Шаманова: «Не замечал он тебя и не замечает». Валентина взрывается: «Я никому не навязываюсь. А из-за кого переживаю — мое дело... И вы мне не запретите. Не то что вы, если хотите знать, даже сам он не может мне запретить. Это мое дело». Жестокий удар, нанесенный Шамановым, не может пройти для нее бесследно. Она утрачивает веру в себя, в палисадник, в людей, в

человечество, в будущее.

Валентине невдомек, что Шаманов ожил, что его вывели из состояния апатии и она своим признанием, а затем — Кашкина с Павлом. Ей смешна готовность Мечеткина (считающего причиной всех человеческих несчастий нежелание читать газеты) стать ее мужем. Она хочет избежать встречи с ним. А последний толчок к решению пойти на танцы — жалость к глубоко оскорбленному матерью Пашке. По существу, его ситуация теперь представляется ей не менее мрачной, чем собственная. Ее отверг Шаманов, Пашка же отвергнут не только ею, но и родной матерью. Он не только ожесточен, но и жертва жестокости.

То ожесточение, что отравляло жизнь ночлежников из горьковского «На дне», Вампилов обнаруживает в своем Чулимске, показывая, насколько в нем повинны не только новая «система» жизни, но и каждый, кто не хочет и не может ей противостоять.

По-своему проявляет жестокость к Валентине и Кашкина. Увидев, что девушка готова идти с Павлом, она чуть было не передает записку Шаманова по назначению. Она даже кричит: «Подожди, Валя!.. Не ходи... Не делай этого...» Но записку все же не передает.

А ее слова до Вали не доходят. Более того: когда Пашке на радостях вздумалось чинить вновь искореженный палисадник, она останавливает его словами Шаманова: «Не надо, нет. Это напрасный труд. Надоело...» Хотя Пашке и невдомек происхождение слов про напрасный труд, но он вслед за Валентиной шагает через палисадник. Валентина топчет, даже попирает и палисадник, и свою душу, всего несколько часов тому назад жившую столь большими надеждами.

Когда к назначенным десяти часам взбегает на веранду ни о чем не ведающий Шаманов, он вместо Валентины находит Кашкину и произносит, обращаясь к ней, целый монолог, извиняясь перед ней за прошлое, давая понять, что стал другим человеком.

В БДТ этот монолог вызывал споры. Артист, исполнявший роль Шаманова, явился на репетицию с мыслью о Шаманове как об «эгоисте». Ему, мол, не так важна Валентина, как то, что благодаря ей он ожил. Она родник, его утоливший, и этого ему достаточно. Не зря и наутро, после всего, что случилось с Валентиной по дороге в Потеряиху, Шаманов по-прежнему завтракает с Кашкиной, у которой снова переночевал.

Но Г. Товстоногов с таким толкованием не согласился¹⁵³. С ходу задать вопрос о Валентине Шаманов не может. Ведь изменилось его отношение к жизни вообще, и не только к Валентине, но и к Зинаиде. Он чувствует свою вину и перед ней. И только объяснив Зинаиде про свое новое состояние, он может себе позволить спросить: «Где Валентина?»

В течение дня Шаманов пережил цепь превращений. Душевно сонный ранним утром, отчаявшийся в сцене с Пашкой, обнадеженный благодаря осечке, он теперь в новом состоянии, чего не может скрывать от Кашкиной.

¹⁵³ См.: Товстоногов Г. Зеркало сцены. Л., 1980, т. 2, с. 257.

Ведь он пробудился от спячки и бурно это переживает.

Наконец, происходит переворот и в душе Кашкиной. Остановить Валентину, уходившую с Пашкой на танцы, она так и не решилась. Но теперь она не позволяет себе лгать и потрясает Шаманова сообщением, что его записка попала не к Валентине, а в ее, Зинаидины, руки. И хотя на этот раз она говорит правду о том, что молодые люди направились, в Потеряхиху, Шаманов ей, естественно, не верит и бросается в противоположную сторону.

Под утро Шаманов пожинает плоды своей, казалось бы, не столь уж страшной апатии — безразличия к себе, к Валентине, к жизни. Он теряет Валентину. После Потеряхихи, Пашка уверенно говорит ей: «Не будь дурой, Валя... Ну до этого — ну ладно, а теперь-то чего?»

Не сразу Пашка способен понять, что «теперь-то» Валентина потеряна им навсегда. Когда Кашкина пытается вручить Валентине записку, та ее не принимает, но узнает все же, что «Владимир тебя любит, что ждал в десять вечера».

Валентина, как сказано в ремарке Вампилова, «сидит неподвижно, глядя прямо перед собой». Но в спектакле Товстоногова актриса Т. Бедова, введенная на эту роль через несколько лет после премьеры, узнав новую правду про Шаманова, издавала тихий, глубокий всхлип-стон. В этом всхлипе было и глубокое страдание, и осуждение Шаманова, столь запоздавшего со своим признанием, и осознание того, к каким катастрофическим последствиям привела их обоих его апатия.

Действие этой пьесы стимулируется двумя катастрофами. Первая — внесценическая — обрушилась на Шаманова в большом городе: потерпев поражение в столкновении с системой, он понял, какой мощью обладают силы, перечеркивающие любые стремления «чинить палисадник». Пусть его как угодно изничтожают, — тех, кто входит в «систему» и ее «поддерживает», устраивает жизнь без всяких там палисадников.

Шаманов оказался жертвой заблуждения, которое привело в итоге к новой катастрофе. Воспротивившись системе, сложившейся в городе, не дав себя адаптировать, искренне вознегодовав, он нашел себе место в среде «равнодушных». Чего не понял Шаманов? Того, что системе нужны не только послушные, но и равнодушные. Шаманову кажется, будто, сбежав в Чулимск, он от системы освободился. На деле он остался ее пленником. Ведь она не приемлет лишь непослушных, бунтующих, инакомыслящих. Их всячески подавляет. А пассивные, инертные, апатичные ей нужны не менее, чем те исполнительные, на лицах которых читается лишь одно желание: «чего изволите?» Равнодушных система охотно плодит и размножает. Ей очень нужны отступники.

А Шаманов, жалея, казалось бы, Валентину и пытаясь приобщить ее к мысли о «напрасном труде», на деле, сам того не понимая, готов отравить ее сознание отравой, которой снабдила его система.

Пьеса Вампилова раскрывает коллизию универсальную. В стремительно сменяющихся друг друга на протяжении суток ситуациях, через сплетение и противоборство характеров драматург не только обнажил одну из тайных

основ, на которых держится система, но сделал нас свидетелями того, какие разрушительные силы таятся в равнодушии, в апатии — личной и социальной — и для их носителя, и для других людей, вступающих с ним в человеческие контакты.

Одно из призваний драматической поэзии — предупреждать нас об опасности, скрытой в разных формах порабощения личности людьми, обстоятельствами, системами. Поддавшись порабощению, человек создает условия для цепной реакции побеждающего зла. Апатия — одно из главных последствий порабощения. С ее помощью из индивида можно вытравить чувство человеческого и гражданского достоинства, даже сделать его своего рода «пропагандистом» неверия в способность индивида стать личностью, предьявляющей мировому порядку свои права. Апатия Шаманова оборачивается катастрофой для Валентины.

Но почему жертвой шамановского заблуждения становится Валентина с ее преданностью палисаднику? Чем она, так сказать, провинилась? Сказалась ли здесь «поэтическая справедливость», которую правомерно противопоставляют иным видам справедливости?

В драматургии, как это хорошо разъяснил Гегель, люди тут же, в пределах развивающегося действия пожинают плоды своих поступков. Но не следует толковать эту мысль прямолинейно. За ошибки Шаманова расплачивается не только он, но и ни в чем не повинная Валентина, которую он сделал «причастной» к своей ошибке.

Такая развязка, если вдуматься, очень соответствует целям самосохранения системы. Ведь «разочарованный Шаманов» ей не страшен. А вот упорствующие жизнестойкие люди представляют для нее и ее будущего реальную угрозу.

Вряд ли Валентина понимает, что своим «палисадником» она ведет бой с могущественной системой, которая сопротивляется ей, используя равнодушие Шаманова в своих целях. Но, став его жертвой, Валентина вместе с тем все же сумела сыграть свою роль в перемене его судьбы. Он ведь сник после первого удара со стороны «большого города». Правда, в отличие от Зилова, он не переламывается окончательно. А ход действия ставит рядом с ним Валентину. Пусть он ее не сразу понял и не сразу оценил (ведь жизнь учила его другому) — самое ее присутствие в этом мире, да еще трагедия, пережитая ею не без его участия, приводят к перевороту в его сознании: утром следующего дня он отправляется в город, вновь включаясь в борьбу за торжество законности, в которое он, разумеется, все-таки мало верит. Но от роли «лишнего человека» он уже отказался.

Для каждого из них — для Кашкиной, Пашки, Шаманова, Валентины — катастрофа, ими пережитая, не была бесплодной. Даже настырный и не очень счастливый Пашка кое-что понял. Ведь ранним утром мы видим у его ног большой чемодан. Он покидает Чулимск совсем не в том состоянии, в каком он сюда прибыл. А остающаяся здесь Кашкина, — сможет ли она пойти на новую подлость?

Чуть ли не старомодно построенная пьеса Вампилова поражает своей

драматической насыщенностью. Действие длится в Чулимске всего сутки, но по мере того, как приближается ночная тьма, не только выявляются, но и предельно обостряются мрачные коллизии нашей жизни. К следующему утру наступает некое просветление в этих коллизиях.

В отличие от «Утиной охоты», где главный герой жаждет «очищения» — пусть даже в смерти, — но так и не может к нему пробиться, пьеса о Чулимске рисует коллизию с элементами катарсиса — очищения.

Возможность такого выхода из катастрофы, разумеется, связана прежде всего с силами, тающимися в Валентине. Ею ведь движут не вспыхивающие и быстро гаснущие порывы. Тут устойчивое чувство веры в себя, в свои возможности, в свою миссию. Ведь она — из породы тех, без которых не устоять земле нашей. Надломленная пережитой драмой, Валентина взрослеет и понимает, что приемлемую для нее жизнь надобно выстрадать.

Наутро все присматриваются друг к другу. Шаманов видит Валентину вновь у палисадника. За нее, за ее палисадник он едет в город сражаться с системой. Пусть впереди у него новое поражение, он выступит на суде. Личину равнодушия он содрал со своего лица. «Я поеду, — говорит он в телефонную трубку, — мне это чадо. И не мне одному».

Валентина и Еремеев (так и не добившийся пенсии) постанавливают палисадник молча.

III

Рождение трагедии: суверенный человек и мировой порядок
Диалектика целей
Между Призраком, Клавдием и Гертрудой
Все-таки трагедия
Как исцелить недужное сознание?

Рождение трагедии: суверенный человек и мировой порядок

Иокаста. Жить следует безопасно —
кто как может...

Софокл. «Царь Эдип».

1

Свою статью С. С. Аверинцев назвал «К истолкованию символики мифа об Эдипе». Автор нас предупреждает: он не собирается выяснять, что сделал Софокл с мифологической фабулой. Его интересует фабула как «наличная предпосылка *символической* структуры трагедии»¹⁵⁴.

Обращаясь к широкому кругу античных текстов, которыми он владеет с завидной свободой, исследователь все же неоднократно возвращается именно к тексту Софокла. Трудно, видимо, было без этого обойтись¹⁵⁵. То для истолкования мифа привлекается текст четвертого стасима трагедии, хотя этот стасим — плод, скорее, поэтического вымысла, чем воспроизведение мифологических мотивов. То речь заходит о «трагической иронии» диалога зрячего Эдипа со слепым Тиресием, — диалога, разумеется, в мифе отсутствующего. То дается истолкование символики рокового перекрестка, где Эдип встретился с Лаем.

Как известно, пишет Аверинцев, «Эдип убивает отца у скрещения трех дорог». Известно? Но ведь извещают нас об этом именно герои трагедии Софокла — Иокаста и Эдип. Имел ли значение этот перекресток в мифе? Никаких тому свидетельств нам не приводят. Однако соответственно своей концепции, охватывающей не только миф, но, по существу, и многое в фабуле самой Софокловой трагедии, Аверинцев выявляет скрытую в перекрестке символику: «Линия, идущая к идее инцеста; линия, ведущая к идее власти, понятой как эротическое овладение и обладание; линия, ведущая к знанию, понятому опять-таки как нескромное проникновение в сокровенное»¹⁵⁶. Таково, по Аверинцеву, символическое значение перекрестка трех дорог и в мифе, и у

¹⁵⁴ Аверинцев С. К истолкованию символики мифа об Эдипе. — В сб.: Античность и современность. М., 1972, с. 90 (курсив мой. — Б. К.).

¹⁵⁵ См. статью «Эдип» в кн.: Мифы народов мира. М., т. 2, 1988, с. 657 – 658, где миф об Эдипе изложен по трагедиям Софокла «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне»; на иные версии отдельных мотивов мифа даны лишь краткие ссылки.

¹⁵⁶ Аверинцев С. Указ. соч., с. 98 – 99.

Софокла.

Эту символику Аверинцев связывает с тем, что «для античного восприятия смысловым центром [в судьбе Эдипа. — *Б. К.*] был именно инцест». Отцеубийство лишь его предпосылка. А «мотив инцеста был символически сопряжен с идеей овладения и обладания узурпированной властью. Но он выявлял связь не только с символикой власти, но и с символикой знания, и притом знания экстраординарного, сокровенного, запретного»¹⁵⁷.

Остается, правда, следующая неясность: ведь Софоклов Эдип пошел не по всем трем, а лишь по одной дороге. В Фивах же, согласно Аверинцеву, осуществилось все, что сулили три дороги, вместе взятые.

Вызывает сомнение и мысль, будто «преступление *софокловского героя*», как и его наказание, «*двучленно*», «*двусоставно*»¹⁵⁸. Что такое судьба Эдипа? — на этот вопрос дается ответ, касающийся не столько, как видим, героя мифа, сколько героя трагедии Софокла: эта судьба «слагается из двух моментов — бессознательно совершенного преступления и сознательно принятого наказания». Под двусоставностью преступления нам следует разуметь убийство отца и женитьбу на матери.

Все дело, думается, все-таки в том, что судьба софокловского героя слагается не из двух «моментов». Ведь первоначальный толчок всему дальнейшему действию — не убийство отца, а дерзновенный отказ Эдипа покориться предсказанию дельфийского оракула, стремление во что бы то ни стало избежать его осуществления. Вот где Эдип впервые «пре-ступает», отказываясь следовать идущим свыше предначертаниям. Тут «пре-ступление» осознанное и нравственно оправданное.

Именно эта ситуация, когда герой принимает решение, основанное на вере в свою независимость от каких бы то ни было сторонних сил, в трагедии Софокла — наиважнейшая. Эдип совершает акт само-утверждения, направленный против Судьбы, для которой он — существо безвольное, безличное, заведомо обреченное на деяния, с его точки зрения, безнравственные и преступные.

Именно это решение, протест, скажем даже — сопротивление Эдипа завязывает узел всех дальнейших событий. У Софокла бессознательно совершенным преступлениям предшествует акт сознательный, нравственный, человеческий. Да и после убийства, избавляя Фивы от чудовища, он опять же действует не соответственно «программе» оракула, а проявляя свой разум.

Если мы упустим из виду этот выбор, совершенный Эдипом после Дельф, этот решающий, главнейший «момент» в его поведении, определяющий весь дальнейший ход событий, трагедия Софокла может предстать не более чем воспроизведением мифологической фабулы с героем, не способным на рефлексию и сопротивление. Именно тогда, когда софокловский Эдип решает не возвращаться в Коринф, он совершает ту «ошибку» («амартэма»), которую Аристотель находит в поведении трагического героя. Именно тогда он

¹⁵⁷ Там же, с. 92, 95.

¹⁵⁸ Там же, с. 92, 100 (курсив мой. — *Б. К.*).

становится невольным носителем вины, что Гегель считает особенностью героя трагического.

В фабуле трагедии — творении Софокла — нет не только «двусоставного» преступления, но и «двусоставного» наказания. Мысль Аверинцева о «двусоставности» наказания Эдипа (по существу речь опять идет о герое Софокла), где за самоослеплением следует странничество, будто бы открывающее наконец герою возможность самопознания, тоже не согласуется с фабулой и концепцией «Царя Эдипа».

Странничество, полагает Аверинцев, «понятно само собой и в объяснениях не нуждается: город надо избавить от скверны». А вот выкалывание глаз характеризуется хором в коммесе трагедии как акт сугубо непонятный, и «к нему требуется подобрать проясняющий символический фон»¹⁵⁹. По Аверинцеву, самоослепление — это суд Эдипа над своим зрением, которое проникало в запретное и не раскрывало необходимого. Но ведь у Софокла герой обретает именно подлинное знание.

Вторым компонентом «двусоставного» наказания Эдипа Аверинцев считает странничество. Однако в «Царе Эдипе» главный герой вовсе не странник. Таковым он становится в «Эдипе в Колоне». Но это ведь произведения на разные темы, имеющие разные фабулы. Одно написано семидесятилетним, другое — девяностолетним драматургом. Во второй трагедии Эдип, ведомый Антигоной странник, не может простить и не прощает Креонту и своим сыновьям того, что был ими изгнан из Фив спустя долгое время после совершенного им самоослепления. Здесь Эдип, после многолетних скитаний, приходит в Колон, где и умирает. В этой трагедии действительно имеет место странничество.

В первой же трагедии Эдип, выколов себе глаза, сам себя тут же и изгоняет из города. В исходной ситуации, складывающейся до начала сценического действия, он изгоняет себя из Коринфа, а в финале — из Фив. В промежутке между этими двумя самоизгнаниями Эдип переживает процесс не мнимого, а подлинного узнавания, стимулируемого и его активностью, и энергией других действующих лиц.

Идея самопознания, которую Аверинцев усматривает и в мифе, и в трагедии, у Софокла вовсе отсутствует, что соответствует «онтологии» драматургии, ее первоосновам, ее концепции бытия как полного коллизий «события» индивидов. В «Царе Эдипе» (как и вообще в драматургии) открытие и обретение героем своего «я» возможно лишь в процессе общения с другими лицами, живущими каждый своими стремлениями, своей установкой, своей целью, но связанными единой цепью взаимозависимостей и взаимовлияний.

Эдип становится тем, кем он способен и может стать, он познает себя и свое место в мире лишь в процессе чреватого противоречиями и катастрофами общения с другими людьми. Поэтому в «Царе Эдипе» нет не только странничества, но и якобы располагающего к нему самопознания.

На вопрос «кто я?», с которым он пришел в Дельфы, Эдип в процессе

¹⁵⁹ Аверинцев С. Указ. соч., с. 100.

развития действия добивается все более глубокого ответа. Он *обретает* подлинное знание и этим существенно отличается от Тиресия. Старец *обладает* знанием, оно ему даровано высшими силами одновременно со слепотой. Эдипу знание не даруется, он его *завоевывает*, он *прорывается* к нему, к сути, скрытой за видимостью, хотя с каждым новым эпизодом ему становится все более очевидным, насколько это отвоеванное им (с помощью то Иокасты, то вестника из Коринфа, то пастуха, доставленного в Фивы из его убежища) знание становится для него «раз-облачительным».

Итак, в «Царе Эдипе» перед нами не самопознание, а прорыв к истине в ходе действия. Движимое рядом лиц, оно побуждает и их в меру отпущенных им возможностей осознать диалектически противоречивую связь между мотивами своего поведения в экстремальных ситуациях и объективными последствиями своих поступков.

В общем из суждений Аверинцева можно сделать такой вывод: в поведении героя трагедии Софокла сказываются архаические представления о власти, связанной с запретным обладанием и столь же запретным знанием. Пусть Аверинцев стремится избежать прямых суждений о «Царе Эдипе» — все же трагедия эта в его работе предстает перед нами во многом не только повторяющей мифологический сюжет. Ведь ключевые моменты в искомой символике мифа Аверинцев все-таки объясняет, основываясь не столько на свидетельствах различных версий мифа и иных источников, сколько на фабуле трагедии Софокла. В итоге создается впечатление, что Софокл скорее следовал мифу, чем полемизировал с ним, что символику «Царя Эдипа» трудно отграничить от символики мифологической.

Иные авторы выражают подобную точку зрения с категорической отчетливостью, не считая нужным прибегать к аргументам. Сошлемся, к примеру, на высказывания Ю. Бородая, правда сделанные, так сказать, мимоходом, но весьма решительно. Бородая не интересуется символика. Он, скорее, ограничивается рассмотрением фабулы «как таковой» и воплощенных в ней общественных противоречий того времени, когда «Царь Эдип» был создан.

По его мысли, великая античная трагедия, и «Царь Эдип» в частности, не ограничивается «чисто отрицательной фиксацией» острейших противоречий, волновавших грека в V веке до новой эры. Трагедия, с точки зрения Бородая, раскрывает позитивный смысл величайших страданий, выпадающих на долю ее героя. К его стремлениям противопоставить себя, свое «я» общественному целому трагедия относится отрицательно. Через страдание герой осознает значение и ценность старых устоев и норм, подчиняясь которым человек полностью оставался общественным, родовым существом.

Поэтому роковые последствия действий героев трагедии, того же софокловского Эдипа, должны были «примирить индивида с его собственной общественной природой, мифологически представленной в виде судьбы». Такой ход мысли естественно завершается выводом, будто «Софокл пытался утверждать то же самое, что и тот древний миф, который он воспроизвел на сцене», будто драматург «не привнес в древний миф ничего содержательно

нового»¹⁶⁰. В условиях античной демократии с обострившимися в ней противоречиями Софоклу не оставалось иного выхода, кроме как вернуться к миропониманию, присущему античной мифологии, — к идее единства человека с родом, со всеобщими силами, к идее подчинения человека властвующей над ним судьбе¹⁶¹.

Исходная посылка рассуждений Бородая весьма сомнительна: впрямь ли Софокл «воспроизводил на сцене древний миф»? Из фиванского цикла мифов черпали свои фабулы и Эсхил, и Софокл, и иные драматурги. Черпали, но не воспроизводили. Мифологические фабулы каждый из них трактовал по-своему, обращаясь к острейшим социальным и мировоззренческим проблемам своего времени. По мысли Бородая, «общественная природа» представлялась индивиду в V веке до н. э. в виде «судьбы», какой ее понимал миф. Но суть дела ведь в том именно, что понятия и о судьбе менялись, поскольку менялись представления о соотношении личности с общественным целым¹⁶². Наиболее резкий сдвиг в постижении проблемы индивид — общество — судьба нашел свое художественное отражение именно в трагедии.

2

Как «коллективный плач» греков по утраченной цельности — той, что отличала человека, еще не выделившегося из общинно-родового коллектива, — толкует античную трагедию Ю. Давыдов (по существу, разделяя при этом точку зрения Бородая). Но согласно Давыдову, «Царь Эдип» — произведение, не ставившее перед своим зрителем никаких этических проблем.

В трагедии Софокла названный автор находит попытку реставрации былых ценностей. Потребность в реставрации с помощью «чисто эстетической иллюзии» оказалась необходимой, «поскольку трагедия не отражала уже реальной целостности жизни»¹⁶³. В распре со своим временем, автор «Царя Эдипа» признает «абсолютную власть отживших традиций, персонифицированных в образе богов Олимпа», и призывает не только к «примирению» с ними, но даже к «покорности» им.

Если речь идет о примирении с определенными традициями, значит, этические вопросы все-таки поставлены. Но Давыдов, по существу, отрицает это, прибегая к целой системе доказательств.

Во-первых, греческой трагедии — это извиняет и Софокла — будто бы не оставалось никакой иной возможности, кроме как «проецировать» на мифологию уже не соответствующую ей действительность. Во-вторых, ее неспособностью постичь противоречия своего времени объясняется «выхолащивание» (!) из греческой трагедии реального содержания: от фактических проблем в ней оставалась лишь их «эстетизированная форма». В

¹⁶⁰ См.: Бородай Ю. Воображение и теория познания. М., 1966, с. 132, 133.

¹⁶¹ Там же, с. 134 – 141.

¹⁶² См. об этом: Гайденок П. Тема судьбы и представление о времени в греческом мировоззрении. — Вопросы философии, 1969, № 9.

¹⁶³ Давыдов Ю. Царь Эдип, Платон и Аристотель (античная трагедия как эстетический феномен). — Вопросы литературы, 1964, № 1, с. 157.

подобной форме и «выступил трагический конфликт у Софокла: в нем ухватывалось только самое общее в реальной проблеме, самое отвлеченное и абстрактное: “страх”, “страдание”, “смерть”»¹⁶⁴.

Вызываемые, как полагал Аристотель, у зрителя «страх» и «сострадание» Давыдов толкует как «специфически эстетические чувства», свободные от этического содержания. Все это построение в целом неубедительно. Ведь содрогание и потрясение зрителя вызвали не только страшные события как таковые, но и нравственная проблематика, с ними связанная.

Некоторое объяснение тому, что одно из величайших художественных творений человеческого гения рассматривается Давыдовым как чисто эстетический феномен, можно найти тут же, на страницах его статьи. Оказывается, наш автор полемизирует с экзистенциалистом К. Ясперсом — тот в своей «порочной» работе об античной трагедии и «Царе Эдипе» («Von der Wahrheit», 1958) не только верит «эстетизированной форме», в которой у Софокла воплотились мотивы «страха», «страдания», «смерти», но и возводит их «в абсолют», придает им всеобщий, «онтологический» статус.

Давыдов же видит в «Царе Эдипе» отражение не «космических» и «вселенских трагедий» бытия, а «момент в становлении античного сознания», отражавший состояние общества, уже разделенного на борющиеся классы.

Нет никакой беды в стремлении связать появление и проблематику «Царя Эдипа» с определенными конкретно-историческими обстоятельствами общественной жизни. Беда в другом: не Софокл «выхолащивает» в своем произведении реальные нравственно-этические противоречия своего времени. Эту роль берет на себя Давыдов, утверждая, будто Софокл оказался неспособным искать истинный смысл этических проблем, порожденных его временем, поскольку его симпатии принадлежат изжившему себя прошлому.

Действительно ли трагедия Софокла строится на «признании абсолютной власти традиций»¹⁶⁵? Единственным следствием деяний трагического героя, по Давыдову, становится его гибель, подтверждающая всевластие божественных сил. Но ведь Эдип у Софокла не погибает. Последствия его деяний здесь неоднозначны, сложны, противоречивы. Толкование трагедии, исходящее из представления, что главное в ней — гибель героя, не ново. Оно само имеет давнюю традицию, не ориентированную на пристальный анализ всей динамики трагического процесса. При таком подходе традиционно игнорируются важнейшие узловые моменты в жизни как главного героя «Царя Эдипа», так и его окружения, что ведет к упрощенному толкованию структуры и смысла всего произведения.

Подобно иным своим предшественникам, Давыдов не снисходит до такого занятия, как конкретный анализ, и рассуждает о трагедии «в общем и целом». В пространной работе исследователь не счел нужным хотя бы единожды упомянуть, помимо Эдипа, кого-либо из действующих лиц трагедии, а тем более — задуматься над взаимоотношениями героя с ними.

¹⁶⁴ Давыдов Ю. Указ. соч., с. 175.

¹⁶⁵ Давыдов Ю. Указ. соч., с. 154 (курсив мой. — Б. К.).

Может показаться, будто в произведении Софокла взаимодействуют всего лишь две силы: Эдип и боги Олимпа. Будто перед нами мистерия, ритуальное действие с одиноким солистом, а не трагедия со сложной фабулой и динамически усложняющимися коллизиями, где существеннейшее значение приобретает процесс их развертывания, процесс раскрытия характеров (вернее: страстей) действующих лиц, их различных устремлений. А ведь игнорируя все это, нельзя понять и самого софокловского Эдипа.

Статью Давыдова открывают иронические пассажи по поводу «вселенских трагедий», наполняющих атмосферу современной буржуазной культуры. Иронии подвергается тот факт, что «плоский» оптимизм не котируется на «буржуазном рынке идей». Любой персонаж античной трагедии — скажем, царь Эдип — рискует на Западе приобрести поистине «космические» размеры, опять же иронизирует Давыдов. Наш автор ставит себе задачей определить действительные «габариты» такого лица, как Эдип.

Но можно ли их определить, отвлекаясь от конкретного анализа действия, развивающегося в творении Софокла, и обращаясь с произведением драматического поэта как с некоей абстрактной «философемой»?

Давыдов невольно оказывается в плену того самого экзистенциалистского подхода к Софоклу, несостоятельность которого он вознамерился доказать. Разве Софокл реально ставит себе цель вызвать «сострадание» к Эдипу и «страх» за него всего лишь потому, что тот дерзко не внял оракулу из Дельф? Софокл ведь ждал от зрителя сложной реакции, сопрягающей сострадание с восхищением по отношению к герою, осмелившемуся вступить на путь сопротивления чудовищным пророчествам во имя гуманных, благородных целей. В Дельфах Эдип не проявляет ни покорности, ни готовности примириться с прорицанием, противоречащим его человеческому предназначению и требованиям новой, нарождающейся нравственности. Тут — завязка конфликта, и игнорировать ее нравственную природу нет никаких оснований.

Поэтому нельзя согласиться с утверждением Давыдова, будто у Софокла Эдип — лицо «этически нейтральное». Эдип и его притязания — этически нейтральны? Ведь его трагедия связана именно с инициативой, с исканиями в сфере нравственности.

Широкий спектр деяний, совершаемых действующими лицами и внесценическими персонажами «Царя Эдипа», связан именно с нравственной проблематикой, по отношению к которой никто (а тем более — Эдип) не «нейтрален». Нижняя граница моральной безответственности обозначена здесь поступком Лая, решившего во имя самосохранения погубить своего сына.

Ф. Зелинский говорит о ненависти Иокасты к оракулам, отнявшим у нее ребенка, но и о «порочности Лая», которую царица противопоставляет «мудрости и великодушию» нового мужа — Эдипа¹⁶⁶. Лай стремится избежать не преступления, а, совершая его чужими руками, пытается избежать наказания. На противоположном полюсе — Эдип, чья судьба во многом

¹⁶⁶ Зелинский Ф. Объяснительные примечания. — В кн.: Софокл. Царь Эдип. СПб., 1896, с. 88.

определяется его отказом после посещения Дельф совершать поступки, с его точки зрения безнравственные, даже если таково веление судьбы; позднее, уже в Фивах, его поступки диктуются пониманием своей ответственности как за свое будущее, так и за судьбу подвластного ему города.

Эдипа, уже в Дельфах принявшего решение, расходящееся с требованиями *безличных*, роковых сил, Софокл сталкивает не только с ними, а и с *рядом лиц*, каждое из которых занимает в фабуле трагедии и ее общей концепции свое важное место. Забывать о них — непростительно, ибо действия каждого соотносятся с поведением главного героя. Почувствовать, осознать и оценить мотивы и общий смысл того, что им совершено, можно лишь в контексте всех акций и реакций действующих в трагедии сил — надличных и вочеловеченных.

Однако, не соглашаясь с представлениями об Эдипе как лице, чьи высокие нравственные притязания Софокл считает бессмысленными, нельзя согласиться и с попытками представить Эдипа героем не трагическим, а идеальным.

Обращаясь в нескольких работах к творению Софокла, В. Ярхо анализирует развитие действия, его построение, отдельные его эпизоды. Но в этом анализе удивляет, прежде всего, то, что исследователь отказывается признать значение всех до-сценических событий — тех именно, которые, как известно, завязывают фабулу «Царя Эдипа».

Поэтический замысел Софокла, полагает Ярхо, состоял в изображении человека, преданного одной идее, реализующего свое решение до конца, верного себе во всех проявлениях своего характера, — одним словом, человека, «каким он должен быть», чтобы служить *«нормой и идеалом для своих современников»*¹⁶⁷.

Сходную мысль об Эдипе высказывает и В. Днепров. Если искусство выполняет две функции — познавательную и нормативно-эстетическую, то, по Днепрову, в античности первая функция уступает место второй, чем и обусловлено появление в ту пору образов идеальных. Мысль о том, что античное искусство не ставило перед собой познавательных целей, противоречит общеизвестным высказываниям Аристотеля о поэтическом мимезисе как особого рода познании, доставляющем нам удовольствие. Обратим здесь внимание лишь на еще одно высказывание Днепровского, которое, видимо, должно подкрепить его точку зрения: «Сравнение трагических героев Софокла с образцами классической скульптуры глубоко верно, — пишет он. — Беломраморные лики героев-победителей по-разному представляют один и тот же образ — идеальный образ человека сильного и доблестного»¹⁶⁸.

Но разве скульптурные лики «героев-победителей» и впрямь были в свое время «беломраморными»? Ведь это время их «выбелило». А главное, основательно ли отождествление трагических героев с образами античной скульптуры, не ставившей своей целью выявление трагических аспектов жизни? Относительно Эдипа мы уверены, говорит Днепров, «в том, что он

¹⁶⁷ Ярхо В. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978, с. 204 (курсив мой. — Б. К.).

¹⁶⁸ Днепров В. Идеи времени и формы времени. Л., 1980, с. 43.

всегда будет действовать разумно и хорошо»¹⁶⁹. По Ярхо, Эдип тоже всегда действует подобным образом.

Днепров не считает нужным хоть сколько-нибудь аргументировать свою точку зрения. Ярхо же обосновывает понимание Эдипа как идеального героя анализом трагедии Софокла, но вынужден упрощать ее коллизии. «Легко показать, — пишет Ярхо, — что *драматическая* ситуация в “Царе Эдипе” *не имеет никакого отношения* к осуществлению прорицаний, полученных некогда порознь Лаем и Эдипом»¹⁷⁰.

Настораживает уже то, что ситуация названа не трагической, а драматической. Это, как увидим, неспроста. Что же касается «прорицаний», то ведь они-то и побудили Эдипа пуститься в путь по неизвестной дороге, где произошла роковая для него схватка. Да и в Фивы он попадает, «убегая» от полученных им прорицаний, стремясь избежать их осуществления. Важнейшее значение этих прорицаний в сложении трагической ситуации очевидно. Отрицать это можно, пренебрегая фабулой трагедии во имя, так сказать, излюбленной исследователем мысли об «идеальном» Эдипе.

Но Ярхо упорно настаивает на своем: содержанием трагедии является не то, что произошло «задолго до начала действия», «не прошлое, а настоящее, не давно случившееся, а его последствия»¹⁷¹. Еще более решительно и менее убедительно звучат следующие заявления: «встреча Эдипа с Лаем находится далеко *за пределами* пьесы»¹⁷². А преступления, «по неведению совершенные Эдипом, *задолго до начала* трагедии, не могут служить действенным средством для организации ее сюжета»¹⁷³.

Странное здесь выдвинуто представление о «пределах пьесы», касающееся уже не только произведения Софокла, но и драматургии вообще. Ведь, как правило, в «пределы» любой пьесы включаются, наряду со сценическими, и эпизоды до- и внесценические. Приняв точку зрения Ярхо о «пределах» пьесы, мы должны были бы пренебречь всем случившимся «до начала» шекспировского «Отелло», то есть необычной, необычайной для Венеции любовью, связавшей Дездемону с Мавром, к которому она сбежала «до начала» (как его понимает Ярхо) пьесы. Следовало бы в таком случае отсечь предысторию взаимоотношений Ларисы с Паратовым, закончившуюся его бегством из Бряхимова и побудившую Ларису стать невестой Карандышева. Можно ли понять сюжет и поэтическую концепцию «Трех сестер», игнорируя все «до-» и «вне-» сценические события, входящие, разумеется, «в пределы» этой пьесы?

Фабулу «Царя Эдипа» составляет процесс раскрытия и узнавания-осмысления случившегося «задолго» до того, что Ярхо считает «началом» трагедии. Все, включаемое Ярхо «в пределы» пьесы Софокла, есть развязка событий, завязавшихся до начала сценического действия. До-сценические

¹⁶⁹ Там же.

¹⁷⁰ Ярхо В. Указ. соч., с. 181 (курсив мой. — Б. К.).

¹⁷¹ Там же, с. 182.

¹⁷² Там же, с. 185 (курсив мой. — Б. К.).

¹⁷³ Там же (курсив мой. — Б. К.).

поступки Эдипа определяют не только ход сценического действия, но и его смысл.

Цель, ради которой исследователь призывает нас сосредоточиться лишь на событиях, совершаемых на сцене, проста: оказывается, на глазах зрителя Эдип не делает ничего такого, что может быть вменено ему в вину, а тем более — сочтено виной трагической. На наших глазах Эдип от начала до конца безупречно идеален.

Доказывая это, Ярхо весьма «неадекватно» интерпретирует и содержание тех событий, которые происходят на глазах зрителя.

Прежде всего нас хотят убедить в том, насколько умно, корректно и выдержанно Эдип ведет себя в прологе и первом эпизоде. Как «у честного человека и хорошего царя», у него нет секретов от подданных: возвратившемуся из Дельф Креонту он велит огласить волю Аполлона при всех.

Труднее приходится исследователю, когда ему предстоит разобрать эпизоды со старцем Тиресием и Креонтом. По мысли Ярхо, «патриот» Эдип вправе счесть старца «антипатриотом», «негодовать на антипатриотическое поведение Тиресия», поскольку тот уклоняется от ответа на вопрос о том, кем же был убит Лай. «Загадочные намеки» старца вполне естественно заставляют патриота Эдипа «выйти из себя».

Но ведь с уст провидца слетают не только намеки. Когда разгневанный Эдип опрометчиво (а по Ярхо — весьма обоснованно) объявляет Тиресия соучастником убийства, тот в ответ напрямик заявляет:

Страны безбожный осквернитель — ты!

Как ведет себя после этого Эдип? Если поверить Ярхо, «волнения Эдипа выливаются в страстный, горячий монолог», в котором он обличает честолюбие Тиресия и Креонта. Но зачем смягчать ситуацию? При чем здесь честолюбие? Эдип обвиняет старца и Креонта в стачке с целью сместить его с трона. Какой логике здесь следует Эдип? Разумеется, он в негодовании, даже разъярен. В таком состоянии царь ведет себя с Тиресием, а затем и с Креонтом отнюдь не как «идеальный» герой. Подобно многим простым смертным, в разные времена попадавшим в критическое положение, Эдип ищет и незамедлительно обнаруживает интриганов, «заговорщиков», повинных во всех смертных грехах и несчастьях.

Царь следует здесь логике весьма распространенной и поддается эмоциям отнюдь не высокого уровня. Тут он попадает во власть низменного «здорового смысла», дискредитация которого — одна из художественных задач Софокла. На афинской сцене Эдип стоял на котурнах, драматург же время от времени как бы снимает его с них. Тем самым этическая, философская проблематика трагедии отнюдь не снижалась, а величие Эдипа (не как «идеального», а как трагического героя) лишь раскрывалось во всей его подлинной человечности.

Фигура однозначная, гладковытуженная могла лишь оттолкнуть от себя зрителя. Софокл же стремился вызвать сострадание к своему герою, к

выпавшим на его долю страданиям, истоки которых сложны. Но софокловскому Эдипу — и этому драматург тоже придавал важное значение — ничто человеческое (вспыльчивость, подозрительность, самомнение, гордыня и т. п.) не чуждо. Показывая эти черты норова своего героя, драматург облегчал положение афинского зрителя, помогая ему тем самым приобщиться к сложным онтологическим противоречиям бытия, поставленным в его произведении, к сложным мотивам, движущим его героем «до начала пьесы» и в ходе самого действия.

Впадая в ярость, Эдип хотел бы не просто изгнать «заговорщика» Креонта из Фив — он готов умертвить его:

Эдип. Ты — изменник.
Креонт. Затмился, что ли, ум твой?
Эдип. Власть — моя!
Креонт. Дурная власть — не власть!

Последняя реплика Креонта, как и весь «ударный» и беспощадный диалог между ним и Эдипом, несомненно, вызывала живой отклик в зрителях, для которых проблема власти была одной из острейших (см. диалог Платона «Горгий»). Тут мифологический сюжет, как и в других ситуациях пьесы, обретал явное и острое идейно-политическое звучание. Вполне актуальные мотивы и темы, возбуждая гражданские эмоции зрителя, вместе с тем побуждали его приобщиться к главным проблемам, этически-философским, волновавшим Софокла.

Сцену с Креонтом Ярхо считает первой эмоциональной кульминацией, призванной показать, насколько последователен Эдип, насколько «трудно убедить его отказаться от однажды принятого решения».

Остается неясным: кто убеждал Эдипа отказываться от своего решения? Ни Тиресий, ни Креонт этим не занимались.

Такую попытку предпринимает Иокаста, появляющаяся на сцене уже после ухода Креонта. Но толкование сцены Иокасты — Эдип в работе Ярхо опять же вызывает, по меньшей мере, недоумение. Исследователь справедливо исходит из мысли, что никакое волнение, никакое напряжение чувств зрителя не могут длиться бесконечно. Эмоциям нужна передышка, и Софокл понимал это едва ли не лучше других.

Но вывод делается неожиданный: во втором эпизоде у Софокла будто бы «неторопливо и спокойно льется речь не только Иокасты, пытающейся успокоить Эдипа рассказом о недостоверных прорицаниях, но и самого Эдипа, пока он излагает свою историю»¹⁷⁴.

Спокойно? Реально у Софокла все происходит по-иному. Монолог Иокасты, желающей успокоить Эдипа и доказать, насколько недостоверны прорицания, приводит к неожиданному результату. Ее мужу, Лаю, было предсказано погибнуть от руки сына, однако его убили разбойники «на перекрестке трех дорог», — сообщает Иокаста. Но это не успокаивает, а,

¹⁷⁴ Ярхо В. Указ. соч., с. 192. 194.

напротив, потрясает Эдипа:

О, как мне слово каждое твое
Тревожит душу и смущает сердце!

После обмена несколькими репликами с Иокастой следует его новый страдальческий возглас:

О, горе! Вижу, страшные проклятья
В неведение призвал я на себя.

Эта сцена — одна из самых великих в мировой драматургии перипетий, меняющих ход действия. Иокаста добивается результата, противоположного ее намерениям: она ввергает Эдипа в смятение, страх и ужас, побудив вспомнить о давнем событии, случившемся «на перекрестке трех дорог», когда он расправился с оскорбившим его человеком и всей его свитой. Реплики Эдипа — это вопли ужаснувшегося человека.

В этот именно момент Эдип начинает осознавать трагизм своей ситуации, допуская, что он — убийца Лая, хотя ему еще предстоит узнать, что он — сын старого человека, насмерть пораженного тогда ударом его дубины.

Эпически спокойный Эдип никак не вмещается в созданную Софоклом коллизию, лишь усиливающую напряжение, возникшее в сцене с Тиресием и Креонтом.

Иокаста всячески торопится разрядить остроту ситуации, сложившейся при столкновении разъяренного Эдипа с ними. Ее речь, конечно, не «льется спокойно». А Эдип в ответ опять-таки не может «спокойно излагать» свою историю. Он в состоянии крайней тревоги; в его возгласах уже звучат страшные предчувствия: «Я ль не изверг?», «Я ль не безбожник?». Если есть родство между убитым им человеком и Лаем, восклицает Эдип, то «кто из смертных теперь меня несчастней, кто в мире ненавистней для богов?»

Да, эмоциям действительно нужен отдых. После взрывных сцен нужны эпизоды иного наполнения, дабы персонажи и зрители оказались способными должным образом реагировать на ожидающие их новые потрясения. Все верно. Но зачем же сверхэмоциональную сцену Иокаста — Эдип, подвергающую героя, да и героиню неожиданному и страшному испытанию, приближающую их к разгадке ужасной загадки, лишать того напряжения, которым она до краев наполнена?

Софокл действительно дает героям и зрителям «передохнуть», но не в той сцене, о которой говорит Ярхо. Необходимую паузу — передышку между эмоционально сверхнасыщенными сценами — все уже получили в партии Хора, разделяющей первый и второй эпизоды.

Ярхо — в высшей степени компетентный знаток античности. Но, видимо, стремление во что бы то ни стало представить Эдипа «патриотом» и «идеальным» с головы до ног героем привело к тому, что стасим Хора остался им «не замеченным».

Между тем эта хоровая партия своеобразна. Ведь, как правило,

древнегреческий Хор в своих раздумьях уходит («воспаряет») далеко от событий, происходящих на его глазах. Но на этот раз Хор размышляет именно о том, чему он стал свидетелем в первом эпизоде. Хор озадачен обвинением Тиресия:

Страшным, вправду страшным делом
Нас смутил вещатель мудрый.
Согласиться я не в силах
И не в силах отрицать.

Главное, чем Хор смущен, он напрямую высказывает:

Ныне против Эдипа
Я не вижу улики...

Вот этот, ставший главным, вопрос об уликах и возникает в диалоге Иокаста — Эдип. Первой уликает царя именно царица, надеющаяся своими доводами опровергнуть Тиресия. Иокаста советует не верить его прорицаниям, поскольку они вообще не сбываются: это, мол, подтверждается судьбой Лая.

Ее слова о «перекрестке трех дорог», где Лай пал будто бы от руки разбойников, приводят Эдипа в содрогание: они заставляют его вспомнить давно забытый эпизод, когда ему пришлось расправиться с оскорбившими его человеческое достоинство людьми. Тут уже достаточно информации, позволяющей и действующим лицам, и зрителям приблизиться к разгадке страшной загадки и понять, кем именно был убит Лай.

В новом, третьем эпизоде (также следующем после партии Хора) ужас, охвативший Эдипа, нарастает. Однако Ярхо своей интерпретацией и этого эпизода — с вестником из Коринфа, сообщаящим Эдипу, что Полиб и Мeroпа — не его родители, — продолжает ввергать нас в еще большее недоумение.

Аристотель в «Поэтике» именно сцену с вестником считает образцовой перипетией, то есть переломом, «меняющим действие к противоположному». Здесь Эдип переживает новое потрясение-узнавание, приближающее его к непоправимо катастрофическому постижению того, что он не только убийца Лая, но и его сын; что он не только порожден Иокастой, но и стал ее супругом.

Толкуя этот эпизод, Ярхо опять же смягчает его трагический, катастрофический смысл, стремясь придать ему совсем иную, реально ему несвойственную окраску. Диалог с вестником «завершается не взрывом негодования и не возгласом отчаяния», утверждает исследователь, а стремлением «разгадать загадку своего происхождения». Поэтому «Эдип ведет себя так, как это подобает *настоящему человеку и идеальному герою* — смело, решительно, бескомпромиссно»¹⁷⁵. В отличие от Иокасты, молниеносно уразумевшей, к чему приведет финал дальнейшего расследования, и пытающейся уговорить Эдипа прекратить дознание, тот продолжает начатое дело.

¹⁷⁵ Ярхо В. Указ. соч., с. 195 (курсив мой. — Б. К.).

Если бы он внял совету Иокасты, «он перестал быть *идеальным* героем Софокла, ибо утратил бы свое основное свойство: идти до конца в осуществлении принятого решения»¹⁷⁶.

Итак, «героическая личность», «настоящий человек», «идеальный герой» — очень уж знакомые нам определения находит исследователь для Эдипа. Но ведь тот — герой трагический. В это понятие мы привыкли вкладывать особое содержание. Имеет ли смысл все переживания Эдипа переводить в чуждый им регистр, а тем самым превращать произведение Софокла из трагедии в сочинение того расплывчатого «жанра», что насаждался у нас в период господства «теории бесконфликтности»?

Реакция Эдипа на сообщение вестника из Коринфа и на уход Иокасты (уже успевшей понять то, чему он еще отказывается верить) исполнена той самой гордыни, что никак не может быть свойственна «идеальному» герою и всегда рассматривалась античностью как состояние, в которое смертному впасть ни в коем случае не следует.

Я — сын Судьбы, дарующей нам благо,
И никакой не страшен мне позор! —

воскликает Эдип. Он еще надеется на «благо», как в свое время, много лет тому назад, надеялся избежать зла, решив не возвращаться из Дельф в родной Коринф. Тогда, воспротивившись вещанию Аполлона, он ведь тоже проявил, по понятиям, уходящим в глубокую древность, опасную для человека «гордыню».

От предположения, будто он сын благосклонной Судьбы, Эдипу предстоит полностью освободиться в следующем же, четвертом эпизоде, когда он, опять же угрожая пытками, заставляет приведенного с гор пастуха рассказать, как он спас младенца, обреченного Лаем на смерть, и передал его коринфскому пастуху. Версия о разбойниках, убивших Лая, оказывается вымыслом того же пастуха, на глазах которого отец был убит именно сыном, Эдипом.

Наступает час расплаты. Поклявшись умертвить преступника, осквернившего Фивы, Эдип избирает наказание более страшное, чем смерть, — выкалывает себе глаза и обрекает на изгнание из города. Этот трагический финал — последнее проявление Эдипом свободной воли.

По Ярхо, во всех четырех эпизодах Эдип ведет себя «в полном соответствии с божественным приказом»¹⁷⁷. Но о каком «полном соответствии» может идти речь, если дельфийский оракул повелел очистить город от преступника, а Эдип, прежде чем сделать это, себя ослепляет? Да и Иокаста ведь кончает жизнь самоубийством сверх «программы», заданной оракулом.

Видимо, Софокл вовсе не ограничивается изображением лишь того, как сбываются давние предсказания, полученные Лаем и Эдипом, как выполняются требования оракула, изложенные Креонтом по возвращении из Дельф.

Ни фабула «Царя Эдипа», ни поведение главного героя, в чьей судьбе

¹⁷⁶ Там же, с. 199 – 200 (курсив мой. — Б. К.).

¹⁷⁷ Ярхо В. Указ. соч., с. 182.

самое существенное значение приобретают решения, им принятые как в Дельфах, так и в процессе дознания, доведенного им до конца в Фивах, не соответствуют полностью предначертанному свыше. Оракул предсказал преступные действия-Эдипа. Но повороты в событиях и воззрениях героя, в его новом понимании соотношения личности и миропорядка — все это предсказано не было.

Эдип ищет истину и в Дельфах и в Фивах; его посягательства, его притязания ставят его в трагическое положение, а Ярхо хотел бы нас уверить, будто он ведет себя как «идеальный герой», как послушный исполнитель «божественных приказов». Ярхо иронизирует над авторами, упорно выискивающими у Эдипа «трагическую вину». Подобного рода вину (вслед за Н. Г. Чернышевским, автором юношеской диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности») у нас многие и по сей день считают всего лишь идеалистической выдумкой.

Ярхо готов полупризнать, что в понятии «трагическая вина» есть некий смысл, но применять его к Эдипу не видит никаких оснований. Ведь в трагической вине, пишет Ярхо, «существенную роль играет понимание героем его действий, приводящих в конечном счете к конфликту с объективным состоянием мира, как правильных и даже обязательных». Эдип же *«не был поставлен обстоятельствами перед необходимостью нравственного выбора»*¹⁷⁸. Катастрофический эпизод у перекрестка трех дорог Ярхо называет «обычным дорожным происшествием». Убивая Лая и людей из его свиты, Эдип «был вынужден защищаться от нападения». Во всем этом, по Ярхо, нет ничего из ряда вон выходящего. Вполне нормально и то, что человек, воцарившийся в Фивах, которые он спас от чудовища, стал «супругом овдовевшей царицы».

Тут уместно напомнить о той символике, которую усмотрел Аверинцев в ситуации, являющейся для Ярхо всего лишь обычным дорожным происшествием. Разумеется, для софокловского героя это происшествие было в высшей степени многозначительным. Тут нашла свое развитие коллизия, созданная, сотворенная Эдипом в Дельфах, когда он решил не дать осуществиться предсказаниям оракула.

Решение, принятое им самолично, укрепило его веру в свое предназначение и свои возможности. Но только он успел его осуществить, как жизнь ставит его перед новым испытанием. Незнакомцы ведут себя с ним высокомерно, унижительно. Поэтому катастрофическая стычка у перекрестка — не обычное дорожное происшествие, а новая попытка Эдипа отстоять свое человеческое достоинство. Он, вопреки утверждению Ярхо, *был дважды поставлен перед необходимостью нравственного выбора: и в Дельфах, и на перекрестке*. Свои действия в обоих случаях он понимал именно как «правильные и даже обязательные» для человека, отстаивающего достоинство своей личности.

Дальнейший ход событий обнаруживает, что в этих своих деяниях, в мотивах, им при этом двигавших, Эдип не был абсолютно прав. Ход событий в

¹⁷⁸ Ярхо В. Указ соч., с. 165 (курсив мой. — Б. К.).

процессе поисков преступника все более убеждает его в том, что он переоценил свои возможности, переоценил меру той независимости, которой личность обладает в мире, где силы необходимости претендуют на всевластие. Трагическая вина Эдипа, как оказывается, не есть следствие лишь преступлений, совершаемых им непреднамеренно. Она и в том, что мотивы, им двигавшие в Дельфах, когда он поступал вполне обдуманно, обнаружили таившиеся в них противоречия.

4

Рассматривая «Царя Эдипа» в ряду сюжетно близких ему произведений фольклора, В. Я. Пропп видит и в сказках и в трагедии наслоение противоречий, порожденных сменявшимися друг друга жизненными укладами. В древнейшей основе этого сюжета — убийство царя и воцарение убийцы. Такого рода «старый конфликт», характерный для определенной стадии общественного развития, в дальнейшем «переносится» на новые отношения. «Греция делает из этого трагедию невольного, тягчайшего для грека греха — греха отцеубийства». При этом пророчество об убийстве у Софокла, в отличие от мифа, ничем не мотивируется. «Оно мотивировано ходом истории»¹⁷⁹.

В волшебной сказке предсказание о предстоящей смерти отца от руки сына и его женитьбе на царской вдове обычно дается в полной форме родителям при рождении или даже до рождения ребенка. У Софокла Лай узнает лишь, что будет убит сыном. Все пророчество в целом у Софокла открывается самому юноше Эдипу. Уже это узнавание героем ожидающей его участи придает сюжету «трагическую значительность» — ее нет в сказке, где все происходящее предстает лишь роковой случайностью.

Есть и такие сказки, где герой полностью осведомлен об ожидающих его ужасных злоключениях, но и там трагическая коллизия не возникает, подчеркивает Пропп, ибо герой «не делает никаких попыток избежать своей судьбы, как это делает Эдип, избегающий своих родителей»¹⁸⁰.

В фольклорной легенде герой, узнав о том, что он не родной сын тех, кого считает своими родителями, бежит от своего прошлого, «он просто уходит от позора». У Софокла Эдип, получив пророчество, *бежит от своего будущего*. «Это — софокловская гениальная, *чисто трагическая концепция сюжета*»¹⁸¹. В ней важнейшее значение имеет узнавание героем того, что им совершено. «Процесс осознания этого и есть процесс рождения трагедии»¹⁸². Если в волшебной сказке путь героя обычно завершается женитьбой и воцарением, то у Софокла вслед за «апофеозом героя» (Хор в четвертом стасиме даже называет его «богоравным владыкой») следует его разоблачение, в котором важнейшую роль играет активность самого Эдипа.

Истина здесь раскрывается не сразу, а поэтапно, во все нарастающей

¹⁷⁹ Пропп В. Эдип в свете фольклора. — В его кн.: Фольклор и действительность. М., 1976, с. 259.

¹⁸⁰ Пропп В. Указ. соч., с. 253.

¹⁸¹ Там же, с. 285 (курсив мой. — Б. К.).

¹⁸² Там же, с. 290.

глубине. Будь это не так, сюжет опять же утратил бы свое трагическое напряжение и смысл. У Софокла сначала чума, обрушившаяся на Фивы, предстает таинственным, зловещим выражением некоей скверны, происхождение которой требует выяснения. Затем Тиресий против воли открывает истину, но у Эдипа есть основания ему не верить. Затем Иокаста, сама того не подозревая, приближает Эдипа и приближается сама к ее постижению. Дело довершают сообщение вестника из Коринфа и показания пастуха. Полное обретение истины ведет к тому, что Эдип изгоняет себя из города, обрекает себя на одиночество, «остается один с самим собой»¹⁸³.

Наиболее важным и примечательным оказывается то значение, которое Пропп придает намерению Эдипа избежать своей судьбы, то есть предназначенного ему будущего. Не менее существенно то, что процесс разоблачения, стимулированный чумой, а затем и заявлением Тиресия, перерастает в саморазоблачение-узнавание Эдипом своей преступности. Узнавание через страдание ведет героя не только к потере царского венца, которым он никогда не злоупотреблял, не только к потере всех близких ему людей, но — и это главное — к ослеплению. А тьма, говорит Пропп, «есть знак и выражение отрешенности от мира»¹⁸⁴.

Это толкование финальной ситуации позволяет нам соотнести ее с той, что возникает в завязке, когда Эдип, решая не возвращаться в Коринф, самонадеянно «отрешается» от мира, полагая, будто его будущее зависит лишь от него самого. Погружая себя в финале во тьму, отрешаясь от всего своего окружения, Эдип тем самым как бы наказывает себя за свое давнее заблуждение. Ходом действия трагедии опровергается самая возможность вполне обособленного, «отрешенного», независимого существования индивида.

5

В работе «Сюжетное время и время экзистенции» Г. Т. Маргвелашвили анализирует трагедию Софокла как произведение, посвященное проблеме познания субъектом скрытой от него истины о собственном бытии. Автор критически рассматривает онтологическую трактовку «Царя Эдипа» М. Хайдеггером. Это именно критический анализ, а не иронически-пренебрежительное обличение якобы заведомо несостоятельной позиции философа-экзистенциалиста.

Для Хайдеггера смысл трагедии Софокла заключается во «вскрытии» Эдипом своего подлинного бытия, в его страстной борьбе за полное *самопознание*. Немецкий философ рассматривает произведение Софокла «только на онтологическом уровне» и видит в нем отражение доплатоновского, гераклитовского понимания Логоса, противопоставляющего обыденное сознание, которому доступна лишь «видимость» вещей, философии, проникающей в сущность бытия. Основная тема трагедии, по Хайдеггеру, — «обнаружение тайно сопresentствующей в жизни Эдипа-царя истины его бытия

¹⁸³ Там же, с 298.

¹⁸⁴ Пропп В. Указ. соч., с. 298.

как убийцы отца и осквернителя матери»¹⁸⁵.

Хайдеггер находит в «Царе Эдипе» глубочайшее отражение проблемы единства и противоречия между видимостью и бытием, волновавшей древнегреческую мысль. В образе главного героя трагедии Софокла, с точки зрения Хайдеггера, важнее всего не его падение, не его преступления, а движущая им основная страсть, отличавшая человека Древней Греции, — желание вырвать истину своего бытия из состояния «скрытости», в котором она находится.

Достоинство хайдеггеровского подхода к трагедии Софокла Маргвелашвили видит в том, что содержание этого произведения связывается с древнегреческим отношением к видимости и бытию как к первичным противоположностям, из взаимодействия которых рождается истина.

Но такое толкование Маргвелашвили считает все же недостаточно конкретным. С его точки зрения, не следует, как это делает Хайдеггер, исходить из финала трагедии, из результата, к которому приходит Эдип. Важен весь процесс развиваемого Софоклом действия. Надо, полагает Маргвелашвили, найти причину того, что Эдип был ослеплен видимостью. Надо объяснить, благодаря чему он сумел пробиться от нее к сущности, к истине.

У Хайдеггера в итоге получается, что открытие Эдипом истины есть акт самопознания. Маргвелашвили, оспаривая Хайдеггера, придает важнейшее значение возникающему в трагедии Софокла «сюжетному полю». Именно оно играет решающую роль в обретении Эдипом истины. Это «поле» образуется благодаря поступающей к Эдипу информации от других действующих лиц.

Рассматривая главные события в фабуле трагедии, Маргвелашвили связывает катастрофу у «перекрестка трех дорог» с отсутствием должной информации и у Лая, и у Эдипа. Сознание обоих было ограничено «горизонтом» их понимания как конкретной ситуации, так и вообще бытия. Ослепление видимостью есть, стало быть, следствие недостаточной информации, которой владеет обособленная «экзистенция», субъект как таковой.

Эдипу одному, в одиночку раскрыть свою страшную тайну было невозможно¹⁸⁶. Но «горизонт» его видения мира все более расширяется благодаря получаемой им информации в процессе его со-бытия с другими лицами, то есть в развитии сюжета. Первым приобщает Эдипа к его тайне Тиресий. Но слепец лишь утверждает, ничего не доказывая. Более конкретную информацию (о событии на «перекрестке трех дорог») дает Иокаста. Но и в ее сообщении еще остаются пробелы. Их заполняют сначала вестник из Коринфа, а затем — пастух, то есть полную информацию Эдип получает в процессе развития сюжета.

Ее накопление происходит поэтапно. Каждый новый этап ведет ко все более радикальному преодолению слепоты, связанной с тем, что поле зрения

¹⁸⁵ Маргвелашвили Г. Сюжетное время и время экзистенции. Тбилиси, 1976, с. 35.

¹⁸⁶ См.: Маргвелашвили Г. Указ. соч., с. 58.

одной «экзистенции» всегда ограничено. Вырваться из этой ограниченности можно лишь благодаря тому, что Маргвелашвили называет «сюжетным временем», то есть в процессе со-бытия и взаимодействия единичных «экзистенций»¹⁸⁷.

Понятие «сюжетного времени», в течение которого индивиды стимулируют друг друга к расширению «горизонтов» своего видения мира, отсутствует не только у Хайдеггера, но и у экзистенциалистов иного толка, утверждает Маргвелашвили.

Так, по Сартру, «каждая экзистенция есть, по существу, тотальное отрицание (mort) потенциальности другой». Совместное бытие, полагает Сартр, представляет собой лишь взаимоотрицание экзистенций, как вовсе чуждых друг другу миров¹⁸⁸.

Такое понимание человека исключает самую возможность возникновения «сюжетного времени». Дополняя мысль Маргвелашвили, скажем, что важнейший принцип драматургии — конфликтное общение ее персонажей, всегда необходимое и в той или иной форме плодотворное. Исходя из представления о том, что каждая личность тотально отрицает другую и их ничто не связывает, нельзя более или менее адекватно истолковать подлинно значительное произведение драматургии. Ведь оно всегда представляет нам сложный процесс взаимоотталкиваний-взаимопритяжений, благодаря чему действующие лица прорываются к неким новым истинам. Это ни в коем случае не процесс «самопознания», ибо, о чем свидетельствует «Царь Эдип», для драматургии на первом плане — истина, обретаемая человеком в ходе конфликтного общения с другими индивидами.

Узнавание Эдипом истины, доказывает Маргвелашвили, не есть акт единоличный: герой добивается своего благодаря своей вовлеченности в сюжет, то есть в процесс взаимодействия с другими лицами. Но Маргвелашвили (как, впрочем, и Пропп), говоря о поэтапном обретении Эдипом «знания», не связывает этот процесс с одной из важнейших его составляющих — с очищением через страдание. Проблема катарсиса предстает в «Царе Эдипе», как увидим, в разных ее аспектах, из которых важнейший — нравственное очищение, от узнавания неотделимое.

6

Античная трагедия появляется в ту пору, когда существование и поведение индивида уже не определяется полностью его принадлежностью к роду или полису. Возникающие при этом мировоззренческие проблемы волновали и художников, и философов.

Ведь в древнегреческом полисе, объединяющем свободных граждан в единую общину, в гражданский коллектив, обострялись не только социально-имущественные конфликты, но и связанные с ними противоречия в сфере политики, этики и нравственности.

¹⁸⁷ Маргвелашвили Г. Указ. соч., с. 49.

¹⁸⁸ Sartre J. P. L'Être et le néant, Paris, 1943, p. 323.

Философия и искусство постигали смысл этих противоречий и выражали его на свойственном каждому из них языке. В драматургии этот смысл обретал образное, поэтическое воплощение — более доступное, чем философские понятия. Ведь те становились уделом не столь уж многочисленного круга «знатоков», в то время как трагедия будила чувства и мысли тысяч зрителей, заполняющих амфитеатр.

Хорошо известно, что в пору создания гомеровского эпоса господствующие в мире божественные силы не воспринимались человеком как противостоящие ему. «Внешне человек оказывается тем, что имманентно его духу и характеру»¹⁸⁹. Конкретные мотивы действий героев «Илиады» в итоге всегда так или иначе «совпадают» с указаниями богов. Но развитие античной демократии ведет к тому, что «внешнее» перестает быть вполне имманентным требованиям человеческого духа. Так называемых «первых философов» все более волнует мысль о том, что «следование общим, гражданским законам сопряжено с ущемлением индивидуальных склонностей и интересов». Но, считают эти философы, именно эти устремления во что бы то ни стало «необходимо ограничивать»¹⁹⁰.

Такова, видимо, была точка зрения натурфилософа Анаксимандра, о чем нам приходится судить по единственному дошедшему до нас его высказыванию. Согласно толкованию этого фрагмента, которое принимал Вяч. Иванов, смерть является «справедливой расплатой за вину обособления»¹⁹¹. Если принять несколько иное толкование знаменитого фрагмента, Анаксимандр считает индивидуальные притязания обособленных, отдельных «вещей» (стало быть, и людей), противопоставляющих себя некоей всеобщей сущности, «нечестивыми»¹⁹².

Но софисты уже не осуждают индивидуальные притязания субъекта. Напротив, для них человек — центр и творческое начало мира, а не всего лишь орудие высших сил, всецело от них зависящее. Как «мера всех вещей» человек не должен подчиняться существующим вне его законам, он призван сам их творить. То есть софисты видят в человеке «творчески-созидающую» сущность, побуждающую его критически относиться к общепринятым нормам.

Такой человек занял в античном мировоззрении совсем иное место, чем ему отводила древняя натурфилософия. В трагедии это различное толкование меры духовной свободы человека мы можем обнаружить, сопоставив «Орестею» Эсхила с написанной много позднее «Ифигенией в Авлиде» Еврипида. Затравленный Орест принимает страшное решение убить свою мать Клитемнестру по настоянию Аполлона. Ифигения же оказывается способной к самостоятельному решению. Разумеется, оно во многом определяется ситуацией, обстоятельствами; но все же пожертвовать собой решает она сама.

В своей книге «Aeschilus and Athens» Дж. Томсон сближает самый тип драмы, созданной Эсхилом, с идеями Пифагора. А в исследовании «Первые

¹⁸⁹ Гегель Г.-В.-Ф. Соч., М.-Л., 1938, т. XII, с. 231.

¹⁹⁰ Гусейнов А., Ирритц Г. Краткая история этики. М., 1987, с. 27.

¹⁹¹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923, с. 260.

¹⁹² См. Маковельский А. Досократики. Казань, 1914 – 1919, ч. 1, с. 37.

философы» Томсон обнаруживает близость Софокла к воззрениям Гераклита. У Софокла, как и у Гераклита, «центр тяжести переносится с примирения на конфликт». В «Царе Эдипе» Томсон находит «драматическое выражение гераклитовского закона взаимопроникновения противоположностей». Тут изгнанник становится царем, а царь — изгнанником. Независимый, свободный человек здесь оказывается в сетях некоей сверхчеловеческой силы, неотвратимой и не поддающейся разумному контролю¹⁹³.

Мы знаем, что с гераклитовской оппозицией «видимость — сущность» связывает «Царя Эдипа» Хайдеггер. Но можно найти и иные точки пересечения его философии с концепцией Софокла. Так, духовно-познавательным способностям человека, разуму, объединяющему его с другими людьми, Гераклит противопоставляет «своеволие» (в другом переводе: «самоуверенность»), связанное, видимо, не с разумом, а с чувством. Это своеволие, говорил Гераклит, «следует гасить скорее, чем пожар»¹⁹⁴. Разум и своеволие, традиции и самоуверенность — к этим гераклитовским проблемам все настойчивее обращается античная трагедия, давая им свое художественное истолкование.

Софокл как бы ставит перед собой, перед своим зрителем, да и перед нами анаксимандровские и гераклитовские вопросы. Действительно ли любые притязания личности «нечестивы»? Впрямь ли самоуверенность и своеволие субъекта надо тут же «гасить» в пожарном порядке? В каких пределах допустимо «обособление» личности, возлагающей на себя ответственность за свои деяния, за все их последствия?

Софокл дает свои, неоднозначные ответы на эти вопросы, выстраивая фабулу так, чтобы заставить нас увидеть «носителем» этой проблематики не одного только Эдипа. Разумеется, главный герой на первом плане, но другие лица здесь отнюдь не пассивный, малозначащий фон.

Иные авторы, как мы знаем, дерзают толковать трагедию Софокла, не упоминая никого, кроме Эдипа. Но и Маргвелашвили, придающий важнейшее значение «сюжетному полю» трагедии, то есть взаимодействию персонажей, все же понимает дело односторонне: Тиресий, Иокаста, пастухи всего лишь информируют Эдипа, способствуя тем самым постижению им истины.

У Софокла они не только «информаторы». Их значимые поступки создают тот образный контекст, то поле трагического напряжения, вне которого нельзя ни понять, ни оценить деяния самого Эдипа. Это поле образуется у Софокла благодаря тому, что Лай, Иокаста, пастухи, Эдип — эти столь разные по своему положению и значению в фабуле лица — оказываются в сходных ситуациях, внутренне сопрягающихся в процессе рисуемого Софоклом действия.

Лай и Иокаста первыми из действующих лиц позволили себе проявить своеволие, попытавшись избежать осуществления божественного пророчества. Лай — безжалостен и жесток. Его цель — самосохранение. В отличие от него, оба пастуха, спасая младенца и поступая вопреки приказанию царя, движимы гуманными соображениями. Наконец, Эдип, стремясь избежать исполнения

¹⁹³ См.: Томсон Дж. Первые философы. М., 1979, с. 270 – 273.

¹⁹⁴ Материалисты Древней Греции: собрание текстов Демокрита, Гераклита, Эпикура. М., 1955, с. 41.

предсказаний, действует, побуждаемый сложными мотивами. Он думает не только о себе, но и о тех, кого считает своими родителями. При этом Эдип движим верой в свои возможности, в нравственность, основанную на побуждениях индивидуума и противоречащую беспрекословным велениям свыше.

Лай, согласно мифу заслуживающий возмездия, у Софокла предстает по-другому. Ожидающая его жестокость ничем не мотивирована. Но и он, стремясь ее избежать, отвечает преднамеренной жестокостью. У Софокла Лай, несмотря на проявленную им личную инициативу, на совершаемый им вызов оракулу, то есть существующему миропорядку, гибнет, не пройдя через узнавание и не становясь героем трагическим. Драматург не показывает нам Лая и не вызывает к нему ни сострадания, ни даже сочувствия.

Как это ни покажется на первый взгляд странным, Тиресий тоже не предстает как герой трагический. Ничего не узнавший Лай и всеведущий Тиресий уравниваются перед лицом героев, на которых обрушивается узнавание (Иокаста, пастухи), а тем более перед Эдипом, завоевывающим знание того, насколько противоречив мир, в котором он живет; прорывающимся к истине, хотя она свидетельствует о том, что последствия его действий противоречат их побудительным мотивам. Лай ищет выхода из угрожающей ему бесчеловечной ситуации, становясь преступником и не заботясь о своей жертве. В отличие от Эдипа, становящегося убийцей отца непреднамеренно, Лай преднамеренно готов стать убийцей сына. Что касается Тиресия, то он вообще выхода из ситуации не ищет. Он принимает ее как таковую. Тиресий, стало быть, изо всех персонажей наиболее принадлежит мифу, а не трагедии (да и драматургии в целом, которая строится на том, что ситуация не удовлетворяет тех или иных вовлеченных в нее лиц, стремящихся сотворить новую).

Эдип сотворяет ее, стимулируемый стремлением преобразовать, перестроить общепринятые устои, нормы, обычаи, сопротивляясь роковым силам во имя утверждения новых нравственных принципов. В этом смысле Эдип, разумеется, решительно противостоит Лаю и ближе к пастухам, хотя человеколюбие сделало и их первыми виновниками всех дальнейших несчастий (в ходе действия они сами это же и признают). Но в пастухах стремление не наращивать существующее в мире зло лишь пробивалось. В поведении Эдипа оно заявило о себе с огромной мощью. Решения, принимаемые им лично, его энергия и неукротимая воля — все это воплощает новый тип человеческого сознания, неспособного к безропотному подчинению высшим религиозно-мифологическим силам, готового вступить с ними в конфликт.

Если поведение эпического героя (например, Ахилла или Агамемнона в «Илиаде») так или иначе «совпадало» с замыслами или желаниями богов (хотя и те часто противоречили друг другу), то античная трагедия уже видит, сколь сложны взаимоотношения человека с божественными силами, ответственными за миропорядок. В «Орестее» Эсхила ситуация существенно отличается от эпической. Окончательное решение колеблющегося Ореста убить свою мать Клитемнестру связано с указанием Аполлона, но находится в явном

противоречии с требованиями ужасных эриний, — они затравили бы Ореста, если бы дело не кончилось компромиссом между Аполлоном, Афиной и эриниями, которым приходится стать эвменидами.

В «Царе Эдипе» вовсе новая ситуация. Первоначально оракул лишь извещает: Лаю и Эдипу он предсказывает, но не приказывает. Потом, уже через Креонта, Аполлон предстает как инстанция повелевающая. До этого момента Лай, Иокаста, пастухи, Эдип действуют на свой страх и риск. В определенном смысле пастухи уже герои драматические, поскольку совершают нравственный выбор — правда, не зная, с какими именно силами они вступают в борьбу. Пастухи находят компромиссное решение: как бы выполняя повеление Лая, вместе с тем спасают ребенка от смерти. Они не становятся героями трагическими.

Самостоятельность пастухов, не знающих, чьей воле они перечат, принимает у Эдипа форму сопротивления силам, уготовившим ему участь по своему усмотрению. Так Эдип начинает вырастать в героя трагического, чьи притязания вызывают сопротивление.

Тем самым Эдип обрекает себя на действия, вызывающие у нас (а затем и у него самого) ужас и содрогание. Но у зрителя это содрогание смешано с восхищением. Ведь Эдип совершил вызов силам жестоким, поставившим его перед роковыми испытаниями. Кем же он стал, пройдя через эти испытания? Всего лишь преступником? Всего лишь идеальным героем? Всего лишь обладателем неподлинного знания?

Говоря о проблемах морали и нравственности, В. С. Библер полагает, что в повседневной жизни необходимы моральные предписания. Но в трагедийные моменты они «отказываются». И тогда нравственность воплощается «в трагедийные *перипетии* свободного личного поступка», то есть в перипетии «созидания нравственности», и на этой основе — «полной личной и исторической ответственности за *этот* уникальный и единственный поступок»¹⁹⁵. При этом философ называет имена Прометея и Эдипа, Христа, Гамлета, Дон Кихота, Фауста.

В чем мы можем усмотреть уникальность поведения Эдипа? После страшного пророчества у него, казалось бы, должны опуститься руки. Допустим, что у него хватило благоразумия не возвращаться в Коринф. Но в ходе дальнейших событий перед нами предстает не благоразумно-осторожный человек, озабоченный, подобно Лаю, всего лишь своим спасением. Он вступает на путь созидания новой нравственности, соответствующей его представлениям о человеческом достоинстве. Блюстители старых норм безжалостно сопротивляются переменам. Эдип оказывается достойным их противником. Созидательно-творческий акт, им совершаемый, обрекает его на страдания, но при этом он творит себя как личность.

Когда Эдип отправляется в Дельфы с вопросом: «Кто я?», он подлинным «я» еще и не обладает. Юноша Эдип задает этот вопрос, так сказать, преждевременно, ибо свое «я» ему предстоит обрести. Первый шаг на этом

¹⁹⁵ Библер В. Ответ на вопросы. — В кн.: Этическая мысль. М., 1988, с. 374 – 375.

пути — возможно, самый ответственный — он делает, — решив по своей воле не возвращаться в родной Коринф. Так он вступает в противоборство с надличными силами, уверенными в своей способности по-своему манипулировать человеком, лишенным своего «я».

Сократ призывал: «Познай самого себя». Софокл ставит вопрос иначе. Эдип вступает на путь поисков своего «я», который оказывается путем одновременно и самосотворения, и самопознания в процессе со-бытия, взаимодействия и противо-действия разных сил, порождающих экстремальные ситуации. Они становятся как для главного героя, так и для других лиц испытаниями их потенциальных возможностей в условиях существующего, сопротивляющегося переменам миропорядка. Не в одиночку, не через самоуглубление, а через страдания, в которые он, вступив на путь сопротивления, повергает себя сам и в которые повергают его другие лица и божественные силы необходимости, творит он себя.

При этом всем ходом действия опровергается представление о суверенности личности как об абсолютной ее независимости. Показывая, насколько велика взаимозависимость индивида и общественного целого, Софокл тем самым не отрицает значения суверенности, а, напротив, вызывает восхищение ею. Лишь у такой личности возникает та страсть к узнаванию, которой одержим Эдип, — ибо, по существу, лишь перед подобным индивидом возникает проблема утверждения своей воли и своего миропонимания в столкновении с устоями господствующего миропорядка.

Трагическая активность Эдипа проявляется по-разному: в его решениях, в поступках, в узнаваниях. Сам процесс узнавания, прорыв Эдипа к истине о себе и о мире отличается активностью, приобретающей все более глубокий смысл.

Аристотель, если вдуматься в «Поэтику», считал «узнавание» через страдание драматическим, трагическим действием. Впоследствии, упрощая Аристотеля, к действиям стали относить не диалоги, а лишь, так сказать, «физические» акции, напрямую направленные одним лицом против другого. В античной трагедии такие акции всегда происходят за сценой. А ее площадь трагики отводили перипетиям, дискуссиям, узнаваниям, страданиям, нравственным катастрофам.

Драматическое, трагическое узнавание — это действенный, творческий акт. Он ведет к преобразению и познающего субъекта, и познаваемых «объектов». Таков его смысл. В контексте тех узнаваний, которые достаются в трагедии Софокла Иокасте, пастухам, домочадцам, узнавание Эдипа — вершинное, все более приобретающее у него характер трагической одержимости.

В «Царе Эдипе» эта поисковая одержимость структурирует все действие. Ведь Эдип, еще не познавший ни могущества сил, которым он воспротивился, ни собственных, в нем таящихся возможностей, и Эдип, прошедший тяжкий путь сопротивления-познания, — это же разные люди. Да и действительность, Эдипом осознанная, тоже уже не та, что была до того, как подверглась его воздействию. Дело не только в том, что город Фивы был осквернен и очищен им дважды, а и в том, что он обогатил миропорядок своей неумемной человеческой энергией. Мир до того момента, когда в него вторглась активность Эдипа, был

много беднее.

Выкалывая себе глаза, Эдип (по Пропру) наказывает себя за преувеличенную веру в свою независимость от таинственных сил необходимости. Вместе с тем, отказываясь от роли марионетки в их руках, он вменяет себе в ответственность поступки, совершенные им по неведению, как и решение, осознанно им принятое уже в Дельфах. Возлагая на себя полноту ответственности за последствия (неоднозначные, противоречивые) своей активности, он тем самым одновременно утверждает и свою суверенность и свою зависимость от миропорядка.

Зрителя «Царя Эдипа» приводило в содрогание не только «торжество» безличных сил, добивающихся тут своего. Его восхищение вызывало поведение Эдипа, сотворившее многое сверх того, что было «запрограммировано» ими. Эдип противопоставил им достоинство человека, его стремление утвердить новые нравственные принципы, страсть к познанию, то есть человеческие качества, несопоставимые с безличностью и безответственностью.

Нравственная перипетия, переживаемая Эдипом, сложна по своему содержанию. Его притязания, его сопротивление, его борьба за новую, человеческую нравственность оправданны. Но его уверенность в том, что он вполне независим от надличных сил, претендующих на полное всевластие в существующем миропорядке, не оправдывается ходом событий. В этом именно смысле Эдип в итоге предстает и правым, и виноватым одновременно. Ему предстоит нравственное очищение.

О необходимости очищения Фив от скверны речь идет уже в Прологе трагедии. Прибывший из Дельф Креонт излагает веления Аполлона:

Ту скверну, что в земле фиванской,
Изгнать, чтоб ей не стать неисцелимой.

Эдип спрашивает:

Каким же исцеленьем, чем помочь?

Креонт уточняет требование дельфийского оракула:

Изгнанием иль кровь пролив за кровь...

Проблема очищения — наследство, полученное античной философией и искусством (не только трагедией) от древнейших времен, когда господствовала вера в возможность очищения от «скверны», «нечисти», болезней, бедствий, разрушительных сил с помощью обрядового омовения, жертвоприношения и т. п.

Аристотель говорит о «подражании», о «мимезисе» в трагедии, связывая его с катарсисом. Тут очищение резко отличается от катарктики, имевшей место в обрядовой, дотеатральной практике. Очистительные обряды отдаленных эпох прикреплены к смене времен года, к умиранию и возрождению в природе. «Скверна» понималась тогда не в моральном, а в космическом смысле. «Убивали», топили, вешали, бросали со скалы зиму,

старый год и увенчивали новый — весну, лето.

Когда очистительный обряд был перенесен и на живые существа, пораженного скверной человека подвергали омовению, бичеванию и т. п. Жертвоприношение «козлов отпущения» тоже стало средством очищения от мора, болезней, катастроф. Все это — очищения в прямом, так сказать, «медицинском» смысле слова, подразумевавшим удаление «негодного». При этом совершался и своего рода мимезис — но обрядовый. Здесь подражали не вымышленному действию, а своеобразно понимаемым природным процессам. Здесь еще нет деления на участников и зрителей.

О. М. Фрейденберг, сопоставляя обрядовую и трагическую катарктику, опровергает мнение Я. Бернайса, неправомерно отождествлявшего катарктику трагическую с очищением, имевшим место в архаическую эпоху. Многими принятая «медицинская» теория катарсиса, выдвинутая Бернайсом, к трагедии неприменима, ибо здесь катарктика обретает иные функции. Если даже в архаическую эпоху под очищением в природе подразумевали не только освобождение от «негодного», но и рождение из холода, бесплодия и мрака нового живительного солнца, то эта особенность очищения усложнилась в трагическом катарсисе, связанном с конфликтом драматическим.

Мифологический образ, обогащаясь мыслью, ведет в трагедии к рождению образа поэтического. Теперь мимезис создает не «иллюзию реальности» (чем ранее занимался мим), а иллюзию особой, добытой «узнаванием», художественно постигнутой действительности. Вместе с героями и исполнителями ролей зритель вступал в «возможную» действительность, «слепок» с которой погружал его в мир «подлинности»¹⁹⁶. Благодаря этому образному действию и создаваемой им иллюзии зритель подвергался «очищению» уже не физическому, как в обряде, и не только этическому, как в культе (в мистерии, например), но и художественно-познавательному, эмоциональному, психологическому. Теперь зритель «очищался» не в прямом смысле (от «скверны»), а в переносном, то есть освобождался от всего будничного, приобщаясь к могучему «сущему»¹⁹⁷.

Весь ход рассуждений Фрейденберг ведет нас к мысли о том, что благодаря перипетиям фабулы и страданиям, которые переживают действующие лица, к «сущему» приобщаются не только они (прежде всего те из них, что к этому способны), но и в еще большей мере сострадающий им зритель.

В своей «Поэтике» Аристотель связывает очищение (катарсис) с состраданием. Это, казалось бы, общеизвестно. Однако, следуя мысли Аристотеля о том, что «известное известно немногим», приведем полностью его определение трагедии: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, производимое речью, услащенной по-разному в разных ее частях, производимое в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение (katharsis) подобных страстей»¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1978, с. 475.

¹⁹⁷ Там же, с. 476.

¹⁹⁸ Аристотель. Поэтика. — Соч. М., 1983, т. 4, с. 651.

Казалось бы, речь здесь идет лишь об очищении зрителя через испытываемое им сострадание. Но в той же «Поэтике» Аристотель говорит и о «спасении посредством очищения» самих героев трагедии (ему подвергается Орест в еврипидовской «Ифигении в Тавриде» и в не дошедшей до нас трагедии Полиида). В «Орестее» Эсхила опять же речь идет об очищении матереубийцы Ореста. Стало быть, автор «Поэтики» полагал, что очищению подвергаются не только зрители, но и действующие лица.

Так оно и происходит в «Царе Эдипе». Очищение, которого ждут жители Фив, а затем Креонт, соответствует позитивистскому представлению о катарсисе, выдвинутому Бернайсом: речь идет об очищении как «удалении», «выбросе», «избавлении» от негодного.

В античной трагедии по ходу действия возникает необходимость в самых разных формах очищения. В «Царе Эдипе» катарсис предстает перед нами на различных уровнях: от, так сказать, «врачебного», «терапевтического» до катарсиса как нравственной перипетии.

Существуют разные мнения о цели, преследуемой такой перипетией. Сострадание и узнавание, полагает Д. Элс, приводит зрителя к неким выводам и умозаключениям¹⁹⁹. Развивая толкование Элса, ссылаясь при этом на платоновского «Софиста» и IV главу «Поэтики» Аристотеля, Л. Гольден видит в очищении акт «интеллектуальный»²⁰⁰. Сходную мысль высказал и А. Ничев: очищение, полагает он, ведет к преодолению «ложных мнений»²⁰¹.

Согласно этим (и многим иным) толкованиям, Аристотель под катарсисом понимает лишь избавление «от» (болезней и болезненных аффектов — по Бернайсу; от ложных умозаключений — по Ничеву и т. д.).

Интересна позиция Е. Г. Рабинович, связывающей катарсис с финальной развязкой, с моментом, когда познание истины «меняет все»²⁰². Обращаясь, вслед за Рабинович, к древнейшей рукописи «Поэтики», Н. В. Брагинская вообще не находит в ней слов об «очищении страстей». Основываясь на этом, давая свое толкование взглядов Платона на назначение трагедии, опираясь и на высказывания Аристотеля в разных его сочинениях, Брагинская приходит к выводу, что оба философа резко разделяют очищение как «врачевание» от «катарсиса души».

В «Поэтике» речь идет не только об устранении ложных мнений и заблуждений, но и об «уяснении или прояснении самих знаний-пониманий». Такое «распознавание» и «уразумение» доставляет радость зрителю. У Аристотеля, полагает Брагинская, «эмоциональный, нравственный, эстетический эффект трагедии предстает как интеллектуальная радость от достижения ясного понимания»²⁰³.

Наиболее ценно в суждениях Рабинович и Брагинской то, что в катарсисе

¹⁹⁹ См.: Else G. F. *Aristoteles Poetics*. London, 1957, p. 230 – 231.

²⁰⁰ См.: Golden L. *The clarification theorie of catharsis*. — *Hermes*, Wiesbaden, 1976, Bd. 104, № 4, 5.

²⁰¹ См.: Ničev A. *L'énigme de la catharsis tragique dans Aristotele*. Sofia, 1970, p. 102.

²⁰² Рабинович Е. Г. *Безвредная радость*. — В сб.: МАΘΗΣΙΣ. (готовится к печати). Приношу глубокую благодарность Е. Г. Рабинович за ценные замечания к этой главе, хотя не всеми я сумел воспользоваться.

²⁰³ Брагинская Н. *Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова*. — В сб.: *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*. М., 1988, с. 329.

они видят не столько «освобождение от», сколько обретение некоего «знания». Но если рассматривать катарсис в органической связи с аристотелевским пониманием фабулы как перипетии — узнавания — страдания, очищение предстанет перед нами не только процессом интеллектуальным, сугубо познавательным.

Ведь, по Аристотелю, новую истину герой обретает через страдание, а зритель — через со-страдание. Драматический (трагический, комедийный) герой эту добытую, завоеванную, сотворенную истину (всегда — связанную с перипетийно-катастрофическими поворотами в ходе действия) должен выстрадать. Этому принципу, открытому античными поэтами и сформулированному Аристотелем (пусть и не столь отчетливо, как нам бы хотелось), драматургия верна во все времена.

Тот процесс прорыва к нравственно-мировоззренческой истине, к «сущности» бытия, который предстает перед нами в «Царе Эдипе» (и который имеет в виду Аристотель), разумеется, связан с энергией интеллектуальной, но требует прежде всего активности эмоционально-страстной. Поисковая активность героя трагедии стимулируется как экстремальностью ситуаций, так и его личностными установками, его страстными устремлениями. Самую истину, им постигаемую, он, разумеется, не способен, да и не стремится выразить понятийно. Она и не поддается исчерпывающему истолкованию в понятиях, ибо это — истина-переживание.

Для зрителя она неотделима от сострадания-удовольствия. Ведь Аристотель связывает сострадание-очищение зрителя с особым рода удовольствием, им испытываемым. Является ли это удовольствие интеллектуальным? Казалось бы, о каком вообще удовольствии может идти речь, если зритель не только созерцает, но и со-страдает, становится со-участником трагических событий, происходящих на сцене?

Существует весьма примитивное объяснение этому феномену: зритель, мол, способен испытывать удовольствие, поскольку несчастья обрушиваются не на его голову. Его, мол, дело — сторона. Он радуется тому, что катастрофы его минуют, да и обрушиваются они не на реальных людей, а на вымышленных персонажей. Это объяснение — донельзя упрощает содержание зрительской реакции.

Ведь зритель лишь тогда полноценно реагирует на происходящие перед его глазами события, когда его потрясают столь безмерные притязания, столь высокие дерзновения героя, на которые реальный человек в своей обыденной жизни не способен.

От античной трагедии Аристотель ждет не того, что бывает в жизни, а возможного, вероятного — и вместе с тем необычайно для нас «важного».

В своих сочинениях, посвященных нравственным проблемам, возникающим перед человеком в реальной жизни («Никомахова этика»), Аристотель предлагает людям руководствоваться не страстями, а разумом. Но, в отличие от своего учителя Платона, осуждавшего искусство трагедии за вызываемое ею восхищение порочными лицами, автор «Поэтики», не считая героев трагедии носителями пороков, высоко оценивает ее идейно-эстетическое

воздействие на зрителя.

Пусть вовлеченные в вымышленные трагические сюжеты лица ведут себя совсем не так, как подобает, по Аристотелю, жить реальным людям. Пусть аффекты героев, их страсти далеко не всегда подчиняются разуму и даже увлекают его за собой. Автор «Поэтики» находит огромный смысл в поведении трагического героя, стимулируемого патосом (нравом, норомом, волей) более, чем разумом.

Автор «Поэтики» признает особого рода познавательно-эстетическое, очищающее предназначение трагической поэзии, где уделом героев становится то самое страдание, которого он в своих сочинениях по этике рекомендует всячески избегать реальному человеку. Через страдание эти герои прорываются к тем истинам, к той сущности бытия, которые остаются скрытыми от суетного обыденного сознания.

Мысль об очищающем страдании Аристотель связывает с «большой ошибкой» героя, с тем, что впоследствии было названо Гегелем «трагической виной». Ярхо, как мы знаем, саркастически относится к тем, кто «выискивает» у Эдипа вину, да еще трагическую. Сам Эдип задолго до того, как этим занялись «незадачливые» исследователи (здесь первое место занимает Гегель), признает свою вину и наказывает себя за нее, хотя, разумеется, и не называет ее «трагической».

Самое это понятие — результат осмысления наукой тех сложных ситуаций, в которые вовлекается герой трагедии — не только в силу обстоятельств, но и по своему свободному решению. В «Царе Эдипе» трагическая вина героя предстает не как чувство, изначально присущее человеку. Эта вина порождается определенным состоянием мира — обострившимися в маленьких античных полисах противоречиями между личностью и общественным целым.

Гордый своей суверенностью, Эдип готов переоценивать свои возможности, умаляя значение объективных, надличных сил, неумолимо воздействующих на ход жизни. Это и нашло свое художественное отражение в трагедии. Стало быть, трагическая вина — не «идеалистическая выдумка», как у нас многие считают по сей день, а реальная проблема, художественно исследуемая античной трагедией.

Если врожденный «комплекс вины», который иные авторы усматривают в человеке, непреодолим, то «трагическая вина» героя античной (и не только античной) трагедии доступна очищению. Эдип становится ее носителем, но ход действия открывает перед ним возможность и очищения от нее. Решающее значение здесь имеет то, что герой готов отвечать за все последствия своих действий — даже тех, в которых он с позиций здравого смысла неповинен.

Сам Эдип считает себя виновным. А мы, оправдывая его стремление утвердить свою суверенность, вместе с тем видим, какие противоречия оно таит в себе.

По мысли Ф. Зелинского, в «Царе Эдипе» так называемые «сцены виновности» вынесены в экспозицию. Небольшой объем античной трагедии не позволял в рамках сценического действия «представлять и трагическую вину, и

возмездие, как это делает Шекспир, например, в «Макбете»²⁰⁴.

Наиболее трудный вопрос, возникающий при анализе «Царя Эдипа»: какие именно моменты в поведении главного героя следует отнести к тому, что можно называть «сценами виновности»? Казалось бы, речь должна идти об убийстве Лая и женитьбе на Иокасте. Но ведь эти поступки — следствие свободно принятого Эдипом решения не возвращаться в Коринф, дабы не осуществилось пророчество. Именно в этом решении таилось противоречие, о котором Эдип и не подозревал.

Его вызов высшим силам, абсолютно обоснованный нравственно, обернулся роковыми последствиями. Самое это решение, этот самонадеянный вызов, эта уверенность в своей независимости от посторонних (потусторонних — согласно религиозным верованиям древнего грека) сил таили в себе возможность рокового исхода.

Эдип уже вступает на путь героя трагического именно в тот момент, когда, получив пророчество, воспротивился его осуществлению. Предлагая считать первым поворотом в ходе действия это решение Эдипа, то есть искать истоки его трагедии в стремлении утвердить себя, свою суверенность, я отдаю себе отчет в том, что понятие «личность», которое напрашивается на всем протяжении этой главы, вовсе отсутствует в языке античной классики. Но грекам было присуще острое ощущение «противоположности личности и судьбы», и потому «вся трагедия была построена на судьбе именно личности»²⁰⁵.

А. Ф. Лосев отвергает представление, будто в понимании греческой классики личность, «определенная судьбой», есть по этой причине «нечто бессильное, непринципиальное, какая-то пешка в руках высших сил».

Выше мы ссылались на Томсона, связывавшего Софокла с Гераклитом. Можно найти и те точки пересечения их проблематики, которые не попали в поле зрения английского ученого. Гераклит говорил о «демоническом характере» человека и сводил индивидуальность к определяющему ее «демону». По Гераклиту, первое основание этического субъекта — это присущий ему *ëthos*, который есть его демон²⁰⁶. Считая, что индивидуальность человека и есть его демон, Гераклит тем самым *преодолеывает древнее мифологическое понимание*, согласно которому все в человека вкладывается свыше богами, а сам он — ничто. «Если *ëthos* человека и есть демон, тогда на первый план выдвигается сам человек, его личность и внутреннее содержание этой личности»²⁰⁷.

В античной трагедии, как и в философии, своим чередом шло переосмысление мифологического представления о человеке как о некоем извне наполняемом сосуде. Если под демоном Гераклит понимал внутреннее самоопределение человека, то и Сократ много позднее тоже говорил о своем демоне, изнутри определявшем нравственный смысл его собственного

²⁰⁴ Зелинский Ф. Древнегреческая литература эпохи независимости. Пг., 1919, ч. 1, с. 101.

²⁰⁵ Лосев А. История античной эстетики. М., 1963, с. 539.

²⁰⁶ См.: там же, с. 383.

²⁰⁷ Там же (курсив мой. — Б. К.).

поведения.

Этот философский контекст побуждает нас видеть в Эдипе личность, сосредоточенную на стремлении к этическому самоутверждению, к противопоставлению себя безличному члену некоей родовой или городской (полисной) общности, которому ничто своеобразное и индивидуальное не присуще.

Разумеется, понимание личности, возникавшее в античной философии и трагедии, резко отличается от смысла, которым оно наполнялось в христианстве и в новоевропейском сознании. Но и то представление о достоинстве, суверенности, своеобразии героя, что присуще античной трагедии, решительно отграничивает ее от мифа.

Имеем ли мы все же основания, говоря об античности, применять к ее трагической поэзии, к ее философии такое понятие, как «суверенная личность»? По мысли Л. М. Баткина, к этой эпохе не следует относить понятия «индивидуальность», «личность», возникшие много позднее. В античности эти понятия закономерно отсутствовали, поскольку тогда не было и того «феномена», который этими словами стали обозначать в Новое время. «Ни Эдип, ни Антигона, ни Катон, ни Алексей человек Божий, ни Тристан, ни Жанна д'Арк, ни даже Сократ и Блаженный Августин ни в коей мере не были и не могли быть “индивидуальностями”, “личностями”», — утверждает Баткин²⁰⁸.

По Баткину, «беспрецедентное» понятие самоценной личности возникло лишь тогда, когда стало ясно, что отдельный человек значит бесконечно много «в качестве такового, а не потому что он есть частица чего-то огромного». Что же касается античного человека и героя античной трагедии, то в них, полагает Баткин, нельзя усмотреть ни индивидуальности, ни личности, поскольку они выбирали не себя, а одну из «правд», в которые верили люди той эпохи.

Так, Антигона выбирала долг родства вопреки предписаниям государственности. Героиня эта была верна не себе, а тому, что представлялось в ней. Она могла размышлять, жаловаться, упорствовать, но она не менялась, ибо решала все-таки не она, а решала «в ней» некая надличная инстанция²⁰⁹.

Здесь, по Баткину, отсутствовало то, из чего рождается уникальная, индивидуальная суверенность — не было переплавки в «тигле своей внутренней свободы и единственности всей преднайденной истории и культуры». Такая коренная «переплавка» — условие появления личности, которой присуще особое, неповторимое, уникальное самосознание. Если Антигона отвечает за свои действия, а не за их смысл, то подлинная личность вносит в мир новые смыслы, от нее исходящие, ею самой порожденные, полагает Баткин.

Такие исключительные люди, как, например, Сократ, допускает Баткин, «во многих отношениях, конечно, *похожи* на то, что возникнет позже и будет

²⁰⁸ Баткин Л. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989, с. 10.

²⁰⁹ См.: там же, с. 217 – 218.

названо личностью». Но даже в случае с Сократом «для личности тут недостает идеи личности», а «где такая идея была невозможна, не было и самих личностей, т. е. людей, оцениваемых в свете этой идеи»²¹⁰.

Настаивая на том, что идея личности — достояние и феномен лишь новоевропейского сознания, отвергая мысль, будто эта идея вызревала в предшествующие эпохи, Баткин все же признает, что понятие личности «могло быть постепенно и трудно выработано лишь из антично-христианской традиции». Если это верно, то надобно в Софокловом Эдипе оценить именно те особенности его норова, которые позволяют увидеть в нем героя, вступившего на путь личностного самоутверждения.

Поэтому вызывает сомнение и то определение ситуации Эдипа, которое дает Баткин, заявляя: «Эдип, сверявший каждый шаг с тем, как положено вести себя доблестному мужу, а потому излишне самоуверенный, попадал в силки, расставленные Роком»²¹¹.

Во всей книге Баткина лишь эта фраза остается непонятной. Неясно, с чем именно «сверял свои шаги» Эдип, вступая в схватку на перекрестке трех дорог, угрожая пытками Тиресию и пастухам, а Креонту — смертью; запальчиво заявляя, что он сын Судьбы, а месяцы ему братья. Нет, Эдип при этом ни с чем свои шаги не сверял и поступал согласно велениям своего сознания и темперамента. Если способность принимать самостоятельное решение, не ориентированное на какие бы то ни было прецеденты, — одна из составляющих того, что можно считать суверенной личностью, то Эдип именно ее проявляет.

А с чем он сверял свои шаги, выкалывая себе глаза? Говоря о способности Эдипа принимать личностные, никем не предусмотренные решения, обратимся еще раз к эксоду трагедии. Потрясенный увиденным во дворце, Домочадец рисует Хору полную страшных подробностей картину самоубийства Иокасты и самоослепления Эдипа. Ощущает ли Домочадец трагическую необходимость свершившегося? Нет, он не способен ни оправдывать, ни осуждать, ни даже понимать. Скорее всего, судя по его монологу, все случившееся кажется ему ужасным и противоестественным.

Хор примиряется с самоубийством царицы, к Эдипу относится сочувственно, но причин его самоослепления не понимает:

Как дерзнул ты очи погасить?..
Хвалить ли мне поступок твой — не знаю,
Но лучше не родиться, чем ослепнуть...

Тут, в эксоде, совершается наивысший взлет нравственности Эдипа, что Хор не сразу способен осознать. Эдип разъяряет: без воли Аполлона все бы не свершилось, но виноват во всем случившемся он один:

Глаз никто не поражал мне —
Сам глаза я поразил...

²¹⁰ Баткин Л. Указ. соч., с. 236.

²¹¹ Там же, с. 218.

Говоря о том, что по своему волеию выколол себе глаза, он, видимо, имеет в виду то, что ранее, изначально, когда он был вполне зряч, зрение его было «поражено».

Теперь, ослепив себя, Эдип принимает кару более тяжкую, чем положенное ему изгнание: он обрекает себя участи самой жалкой из всех возможных.

Победила ли в итоге Эдипа злая Судьба? Растоптала ли его вконец? Нет, по-своему он восторжествовал над ней, активно участвуя в со-творении своего будущего с момента, когда он покинул Коринф, вплоть до тех минут, когда он вонзил себе в глаза золотую иглу. Ведь тем самым он возлагает на себя ответственность и за все великое, и за все преступное, что было им совершено.

Не позволяет ли нам финальное решение Эдипа характеризовать его как суверенную личность?

А в его страсти к познанию истины о себе, о своем месте в мире, благодаря чему он и стал самим собой, — разве здесь можно усмотреть ориентацию на какие-то готовые образцы? Личность Эдипа — в его поисковой активности, определившей взрыв его творческой энергии, все его необычное поведение, характеризующее его не как идеального, доблестного героя, а как лицо, которому ничто человеческое не чуждо. И, наконец, готовность и способность отвечать за все свои поступки, за состояние мира — разве это в целом не говорит нам о нем как о суверенной личности?

Эдип несомненно вносит в мир господствующих в его время смыслов свой, новый, лишь им добытый смысл. Потому именно и возникает трагический конфликт между ним, другими действующими лицами и над-личными силами. Трагедия как жанр поэзии драматической ведь возникает именно тогда, когда конфликт между личностью и общественным целым предстает в своей остроте и непримиримости.

В мифе такой непримиримый, становящийся предметом рефлексии конфликт отсутствует. Там безраздельно господствует необходимость. Этим определяется разительное и коренное различие фабульных структур мифа и трагедии.

Одна из особенностей мифологической фабулы — за преступления предков здесь возмездие обрушивается на близких и далеких потомков. Так, например, согласно мифу, не только Лай, но и его потомки гибнут, проклятые царем Пелопсом за то, что тот похитил его сына Хрисиппа. Древнегреческая пословица гласит: «Медленно мельницы мелют богов, но старательно мелют». В ней отражены мифологические представления о соотношении преступления и возмездия. В мифологии мельница богов действительно работает без спешки: наказание от преступления часто отделено большой временной дистанцией. Жертвой возмездия может стать лицо, не совершавшее преступлений, но принадлежащее к одному роду с преступником.

Фабула трагедии строится по иному принципу, поскольку она имеет дело с индивидом, не только выделившимся из родовой общности, но и способным противопоставить себя городской общине-полису. Поэтому в трагическом действии возникает новое соотношение между мотивами, поступками, их последствиями и теми узнаваниями-страданиями-очищениями, которых в мифе

вовсе нет.

Софокл отказывается мотивировать судьбу Лая и его детей по мифу. Лай погибает вовсе не вследствие проклятия Пелопса. У Софокла его смерть — следствие не только участи, приуготовленной ему свыше, но и его собственной жестокости и спесивой гордыни: он хочет избавиться от младенца, не задумываясь наносит он удар неизвестному ему путнику (которым оказывается его сын Эдип). Мысль о достоинстве личности ему чужда, поскольку он живет представлением о правах, определяемых царским саном.

Выдвигая идею ответственности личности за содеянное ею, да и за состояние мира, античная трагедия нашла структуру действия, на которой во многом зиждется мировая драматургия и поныне. Говоря о героях трагедии, непременно пожинающих плоды своих деяний, Гегель несомненно имел в виду коренное различие между структурой действия в произведении драматургии и ходом событий в реальной истории.

Видимо, история, подобно богам Древней Греции, тоже часто «медленно мелет». Драматическое же действие — это следует из толкования, которое мы находим в гегелевских «Лекциях по эстетике», — все «перемальывает» в кратчайший срок, приводя к такой развязке, когда герой отвечает за все последствия им содеянного. Отличие структуры трагедии от структуры мифа определяется тем, что в мифе безраздельно господствует необходимость, а в трагедии с ней вступает в противоборство субъект, все более настойчиво отстаивающий права личности, но и сам же несущий ответственность за свои действия.

В мифе роковая необходимость, судьба могущественнее богов. Разногласия между ними сказываются на судьбах героев, не совершающих ничего подлинно героического, ибо, повинувшись богам, они тем более не смеют противостоять таинственному року.

В работе о первом великом драматурге античности А. Ф. Лосев заявляет: «... мифология у Эсхила, строго говоря, играет только служебную роль, являясь выразительницей идей, уходящих далеко за пределы всякого антропоморфизма»²¹². Коренное отличие трагедии Эсхила не только от мифа, но и от эпоса и лирики Лосев видит в том, что в ней вопрос об отношении отдельного человека к божеству и к истории уже предстал как сложная проблема, требующая углубленной рефлексии. При этом Эсхил художественно выявляет «диалектику роковой необходимости и героической свободы»²¹³.

Переиздавая эту свою работу, Лосев смягчил процитированные выше заявления о «служебной» роли мифологии в трагической фабуле, устремившейся к выявлению диалектики свободы и необходимости. Лосев, возможно, счел свои прежние формулировки слишком категорическими применительно к творчеству Эсхила. Но в принципе эти мысли ученого помогают нам понять главное в проблемной направленности всей античной трагедии, в особенности — «Царя Эдипа».

²¹² Лосев А. Эсхил. — В кн.: Греческая трагедия. М., 1958, с. 99.

²¹³ Лосев А. Указ. соч., с. 99.

Принято находить отражение философско-политических интересов у Эсхила и Еврипида. Софокла же, автора «Царя Эдипа», прежде всего считают искуснейшим поэтом, а его «Эдип» был признан лучшим из еще двенадцати трагедий на эту тему благодаря безупречно, идеально отработанному сюжету. Означает ли это, что трагедия Софокла не несет в себе философского содержания — актуального и для V века до новой эры, и для последующих тысячелетий?

В его трагедии диалектика свободы и необходимости приобретает необычайную остроту. Роковая необходимость выступает в «Царе Эдипе» как сила сугубо жестокая, мрачная и неумолимая (в то время как Эсхил и Еврипид видят ее способной идти навстречу человеку — к этому вопросу мы вернемся в главе, посвященной «Ифигении в Авлиде»).

Но и свобода в устремлениях Эдипа предстает в наиболее героических притязаниях и возможностях, во всем доступном ей нравственном величии, со всей присущей ей безбоязненной энергией, направленной к утверждению прав человека, к познанию скрытой сущности бытия — и не только к познанию, но и со-участию в его со-творении. Выкалывая себе глаза, Эдип признает, что был слеп, когда дерзостно возомнил себя вовсе независимым от правящих миром надличных сил. Это признание — главное слагаемое претерпеваемого царем нравственного очищения.

Диалектика целей

Менелай. Ты чересчур, Атрид,
боишься черни.

Агамемнон (*Ифигении*). ... Эллада
мне велит тебя убить.

Еврипид. «Ифигения в Авлиде».

Как известно, Аристотель считал Еврипида трагичнейшим из поэтов. Но не все еврипидовские творения нравились ему в равной мере. «Медео» он осуждал за финал: там все развязывает «бог из машины». То есть финал искусственный: на некоей машине преступницу Медео возносят вверх, изымая ее из среды людей.

Не одобрял Аристотель и трагедию «Ифигения в Авлиде». Философ требовал от характеров, изображаемых в трагедии, последовательности. А характер Ифигении резко меняется. «Умоляющая Ифигения совсем не похожа на ту, какой она является вслед за тем»²¹⁴. И верно: вызванная отцом в Авлиду, она узнает, что ее здесь ждет вовсе не замужество, в чем ее уверял Агамемнон в письме. Она умоляет отца не приносить ее в жертву богине Артемиде. Но затем соглашается отдать свою жизнь и сама направляется к жертвеннику. Именно в этом Аристотель усматривает непоследовательность, неподобающую герою трагическому. «Что представляет собой трагический характер?» — спрашивал Аристотель и отвечал: определенным образом направленную волю. А

²¹⁴ Аристотель. Соч. М., 1983, т. 4, с. 662.

направление воли Ифигении меняется. Стало быть, Еврипид здесь погрешил против требований поэтики драмы. Такова мысль Аристотеля.

Гегель, следуя в этом вопросе Аристотелю, тоже считал главной чертой героев античной трагедии их верность своему «пафосу». Они «не выбирают» линию поведения, «не выбирают» цель, которую преследуют, а изначально к ней, этой цели, как бы приговорены. И отступить от нее не желают и не могут.

Лишь Новое время, считает Гегель, родило более высокое мнение о человеке, что сказалось и в драматургии, изображающей теперь «перевороты», «обращения» во внутреннем мире героя. Правда, итоги таких «переворотов», по Гегелю, ведут героя Нового времени к «примирению» с необходимостью. Так, например, в заключительном монологе Клеопатры из «Антония и Клеопатры» Шекспира философ видит выражение мягкого успокоения (в то время, как на деле умирающая царица, вспоминая Антония, резко противопоставляет его великую натуру пришедшим ему на смену ничтожествам).

Все же «примирение», о котором говорит Гегель, имеет у него не элементарный, а глубоко философский смысл. Философ вовсе не «примиренец» в пошлом смысле слова: речь у него идет об осознании героем одностороннего характера субъективного пафоса, им двигавшего, примирении с объективными законами жизни. Но в античной трагедии Гегель предпочитал видеть героя целеустремленного, свободного от колебаний и сомнений. Если философ сталкивался с такого рода колебаниями, он не придавал этому серьезного значения.

В «Антигоне» Гегель обнаруживает именно такой конфликт. С его точки зрения, Софокл не отдает предпочтения ни Антигоне, ни Креонту. Как известно, Креонт из соображений безопасности запрещает хоронить Полиника, как изменника. Антигона, его сестра, пренебрегая царской властью, совершает обряд погребения. Она полагает, что «писанные» законы не могут отменять законы «божественные».

Между царем и Антигоной возникает все более обостряющаяся дискуссия, в ходе которой на стороне девушки выступает царский сын Гемон, жених Антигоны. В итоге оба они гибнут в пещере, куда Креонт заключил Антигону.

Царь вовсе не тиран, полагает Гегель, он тоже воплощает нравственное начало. Если каждый из героев «осуществляет и имеет своим содержанием лишь одну из нравственных сил», смысл торжествующей в трагедии вечной справедливости состоит в том, что обе силы «оказываются неправыми, ибо каждая — односторонняя, но тем самым также обе правы»²¹⁵. Говоря об эсхиловских «Эвменидах», Гегель делает замечание, очень важное для его теории драматического конфликта, характера и поступка: «Один и тот же акт [речь идет об Оресте, вынужденном убить свою мать Клитемнестру. — Б. К.] выступает как злодеяние и в то же время как совершенная, существенная необходимость»²¹⁶.

Но, вдумываясь в «Антигону» или «Филоктета» того же Софокла, и в

²¹⁵ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика. М., 1973, т. 4, с. 267.

²¹⁶ Гегель Г.-В.-Ф. Указ. соч., с. 268.

особенности в еврипидовскую «Ифигению в Авлиде», убеждаешься в том, что, справедливо усматривая в герое античной трагедии последовательное воплощение некоего принципа, Гегель трактовал вопрос несколько фаталистически. В ряде античных трагедий принцип не есть нечто раз и навсегда данное — даже заданное — герою. В этих трагедиях имеют место поиски принципа, самое его рождение, а затем — и утверждение, как это происходит в «Ифигении в Авлиде».

Но дело еще и в том, что, анализируя «Антигону», Гегель и здесь не счел нужным обратить внимание на важные нюансы в развивающемся действии. Каких-либо перемен, происходящих в Креонте, Гегель увидеть не мог, да и не желал, считая его героем, от начала до конца воодушевленным единым пафосом государственных интересов.

Столь же последовательно одержимой своим единым пафосом представляла в глазах Гегеля и Антигона. Здесь, как и в любой античной трагедии, Гегель искал источник драматического движения в борьбе противостоящих друг другу персонажей, их неизменных пафосов, их содержательных, но односторонних целей.

Но даже в античной трагедии (разумеется, в иной мере, в иной форме, чем в шекспировской и более поздней драме) драматизм порождался и воздействием героев друг на друга, что вело к переменам в них. Эти изменения, да еще вторгавшиеся со стороны неожиданные обстоятельства углубляли коллизию, открывали новые ее слои и аспекты. Согласно Гегелю, Креонт вовсе не тиран, а государственный муж. Креонт только тиран, утверждают исследователи, оспаривающие Гегеля и не находящие позиции Креонта никакого оправдания. И Гегель, и его оппоненты игнорируют динамику образа Креонта. Безраздельная преданность отчизне — не только главная тема первого монолога Креонта, но и его искренняя, принципиальная позиция. Однако в процессе стремительно развивающегося действия в нем происходят и некие перемены.

Из стража интересов государства он, встретив неповиновение, превращается в упрямого блюстителя законов. От эпизодия к эпизоду в установках Креонта происходят для него самого незаметные, но для Антигоны, Гемона, зрителя весьма существенные сдвиги. Любое сопротивление своей воле он все более решительно готов воспринять как нечто недопустимое и противозаконное. В третьем эпизоде, в сцене с Гемоном, Креонт уже не обинуясь заявляет: «Государство — собственность царей».

Антигона, а затем и Гемон отваживаются ему перечить. И тогда Креонт из человека, не только отождествляющего свои интересы с государственными, но ставившего именно последние превыше всего, превращается в правителя, для которого превыше всего его самолюбие, его воля, его властолюбие. Теперь он всюду готов видеть угрозу своему престолу. Он становится столь болезненно подозрительным, что даже робкую Исмену, сестру Антигоны, побоявшуюся нарушить приказ Креонта, способен счесть заговорщицей.

Образ Антигоны тоже не исчерпывается лишь тем, что видит в нем Гегель. И тут опять же сказывается ограниченность его трактовки пафоса и характера

героя античной трагедии.

Если происходящие в Креонте изменения выражаются в его акциях, направленных против других лиц — Антигоны, Исмены, Гемона, то по-иному дело обстоит с Антигоной. Как оказывается, перемены в герое не всегда ведут к тому, что он в соответствии с ними обязательно что-либо предпринимает, дабы изменить свое положение. Видимо, одно дело — состояние героя, другое — его положение, его место в ситуации, которая может с виду остаться неизменной. Но, выражая себя в ней по-новому, герой способен тем самым необычайно углубить ее смысл.

В Антигоне важны не только ее акции, но и ее состояния, весьма противоречивые, и переходы из одного состояния в другое. Чаще всего, говоря об Антигоне, отмечают жажду жизни, пробуждающуюся в ней тогда, когда она направляется в пещеру, где ее ожидает смерть. Между тем динамика ее желаний и чувств этим не исчерпывается. В прологе и первых эпизодах она как будто вся устремлена к тому, чтобы похоронить брата и выполнить божественный закон. Но это только так кажется. Она ведь удручена и подавлена участью своего отца Эдипа, участью братьев, тяготеющим над их домом проклятьем. И потому думает о смерти как избавлении от страданий. «Мне сладко умереть, исполнив долг», — говорит она Исмене еще в прологе. Там же, в ответ на нежелание Исмены братья за безнадежное дело, она произносит:

Ты ненавистна мне с такою речью,
И мертвому ты станешь ненавистной.
Оставь меня одну с моим безумством
Снести тот ужас: все не так ужасно,
Как смертью недостойной умереть.

Не только идеей исполнения долга живет, как видим, Антигона, но и мыслью о достойной смерти. Она стремится к ней, жаждет ее — тема эта звучит и во втором эпизоде, когда в споре с Креонтом она мотивирует свой поступок, между прочим, и следующим образом:

... знала, что умру
И без приказа твоего, не так ли?
До срока умереть сочту я благом.
Тому, чья жизнь проходит в вечном горе,
Не прибыльна ли смерть?

И снова в том же эпизоде, на этот раз уже к Исмене обращены слова:

Но ты предпочитаешь жизнь, я — смерть.

Смерти Антигона ждет как блага. С точки зрения элементарной логики и бытового правдоподобия, эти настойчивые слова о смерти в устах Антигоны не очень уместны, ибо ведь у нее есть жених, прекрасный и благородный Гемон. Приближающееся замужество противоречит словам о жизни, проходящей в вечном горе, от которого может избавить только смерть. Но в трагедии

Софокла господствует не элементарная, а художественная логика, характерная для определенного — именно античного — эстетического сознания²¹⁷.

Да, Антигона собирается замуж, но все время говорит о смерти, хотя, как она об этом скажет позднее, замужество для нее дело нешуточное, полное высокого смысла. Но вот предпочитавшая жизни смерть Антигона движется к героической гибели. И именно в тот момент, когда гибель уже неминуема, в ней прорываются страстная любовь к жизни, жажда замужества и материнства.

Не стихает жестокая буря в душе
Этой девы — бушуют порывы!

Так откликается Хор на предсмертный плач Антигоны. Да, бушуют порывы. Тут «воления», сложные действенные состояния не получают прямого выражения в каких-либо новых поступках. В связи с бушующими в ней порывами Антигона ничего не предпринимает. Буря не ведет к каким-то акциям. Порывы сами и есть акции. Но такого рода акции Гегель ведь не очень ценил, ему нужны были не порывы, не «воления», а поступки — «осуществленная воля». Когда Антигона умирает, тем самым осуществляется воля и Креонта, и самой Антигоны. Но гибель во имя долга имела бы тут совсем иной смысл, если бы Антигона шла к пещере в первоначальном своем состоянии, когда смерть ей вообще была милее жизни. Теперь, когда, напротив, жизнь ей стала желаннее смерти, все происходящее наполняется особым трагическим смыслом.

Оказывается, содержание «Антигоны» не вполне укладывается в границы, предлагаемые Гегелем. Драматическая активность героини шире, многообразнее и богаче того, что заключают в себе ее «акции» и «реакции», если понимать под ними «осуществленную волю».

Если здесь переживания Антигоны не «вмещаются» в ту целеустремленную волю, которой требовал от героя Аристотель, в тот «пафос», что Гегель считал главной (и единственной) движущей силой поведения действующего лица в античной трагедии, то даже у Эсхила, а тем более у Еврипида мы находим героев колеблющихся, неуверенных, выбирающих, ищущих выхода из проблемной ситуации. Таковы, например, Орест у Эсхила, Ифигения Авлидская у Еврипида.

Орест в «Хоэфорах» является как будто с вполне готовым решением, с приказанием, исходящим от Аполлона. Но что же все-таки представляют собой «Хоэфоры»? Ведь на исполнение акции — самого убийства Эгиста и Клитемнестры — уходит несколько мгновений сценического времени (к тому же встречи Ореста с Эгистом мы вообще не видим, мы только слышим предсмертный крик последнего). Все действие в «Хоэфорах» отдано изображению двух важнейших стадий из трех, что у Эсхила входят в структуру драматического поступка, представляющего не единовременной лишь акцией, а как процесс.

²¹⁷ Интересные наблюдения и суждения об этом см. в кн.: Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972, с. 16 – 23.

Главное для Эсхила, как и для Софокла и Еврипида, — не самая акция, а предшествующие ей ситуации принятия решения и следующие затем ситуации узнавания его неожиданных последствий, когда страдания героя, уже начавшиеся ранее, приобретают наибольшую силу и глубину.

Орест прибыл с приказом, который нельзя не выполнить: послушайся он Аполлона, его будут жестоко преследовать эринии.

Он приказал мне, не боясь опасности,
Идти на все. Чудовищными муками,
Такими, от которых стынет в жилах кровь,
Грозил мне, коль я убийц родителя
Не накажу и смертью не взыщу за смерть.

Казалось бы, что тут раздумывать, надо действовать. Но Орест, этот первый Гамлет в мировой драматургии, медлит. И Эсхил его не торопит. Ведь еще до появления Ореста Электра задает Хору невольниц, как и она пышущих ненавистью к Эгисту и Клитемнестре, очень трудный вопрос:

Кого мне звать — судью или карателя?

Хору явно нужен мститель, для Электры же тут сложная проблема. Одержимая злобой, ненавистью, она все же хотела бы глубже представлять себе смысл и цель действий, к которым она вскоре станет призывать своего брата.

А тому, оказывается, мало одного приказа Аполлона-Локсия. Поэтому сцена плача Хора и Электры над гробом Агамемнона приобретает здесь особое значение. Все, что вспоминают Электра и Хор о зверском убийстве Агамемнона, все эти подробности, одна другой страшнее, призваны убедить Ореста и нас в оправданности, необходимости поступка, совершить который Оресту приказал Аполлон.

И Орест, и мы поддаемся, не можем не поддаться воздействию плача. В этом коренное, принципиальное отличие отношений между Электрой и Орестом в «Хоэфорах» от отношений между Неоптолемом и Филоктетом в той трагедии Софокла, где Неоптолем убеждает и и словом и делом, однако Филоктет все же следует этим убеждениям только после санкции Геракла. Здесь божественная санкция имеется с самого начала, но ее мало. Нужны еще и доводы — разумные и эмоциональные. И только тогда, когда этих доводов достаточно, Орест может действовать:

Все к одному ведет, все на одном сошлось —
И Локсия приказ, и по отцу тоска,
И эта нищета, нужда проклятая,
И то, что наши доблестные граждане,
Сумевшие твердыню Клиона взять,
Двум женщинам сегодня подчиняются:
Он сердцем не мужчина — скоро все поймут.

Однако, когда, убив Эгиста, Орест готов свершить суд над матерью, между

ними возникает спор. Тут происходит та самая борьба разных правд, что вполне закономерно искал в трагедии Гегель. Оба они — Орест и Клитемнестра — оправдывают свои позиции. Но мыто знаем, что вещие сны мучают царицу, вовсе не столь уверенную в своей правоте, как она это показывает.

А Орест? Вполне ли он уверен, хотя совершает оба убийства? Оказывается, и он не был до конца уверен, ибо действовал, следуя велениям одного субстанциального, нравственного начала, ущемляя и нарушая права другого. Тут, в «Хоэфорах», интересно и то, чему Гегель не придавал и не мог придавать значения. В отличие от «Антигоны», где каждый из героев вполне уверен в себе и где их поступки противоречивы лишь объективно, в «Хоэфорах» эта противоречивость начинает становиться предметом переживания и даже осознания для самого индивидуума, их совершающего.

Если с виду неколебимую, твердейшую, демоническую Клитемнестру тревожат и ужасают сновидения, то Орест своей неуверенности не скрывает. До совершения акции он колебался. Не успел он покончить с делом, как появляются эринии — те самые, которые стали бы его преследовать, если бы он от дела уклонился. Теперь они его преследуют за то, что он не уклонился. Хор наивно полагает, будто бедам в доме наступил конец:

Радость пускай прогремит!
Миновали печальные дни.

Этим простодушным надеждам Хора Эсхил с самого же начала «Орестеи» противопоставляет атмосферу тревоги, разрешающейся первой катастрофой в «Агамемноне». Не приносят избавления от тревог и события «Хоэфор». Для Ореста печальные дни вовсе не миновали. Они вновь наступили. Им одержана гибельная победа. Когда он это осознает, Хор в утешение ему заявляет: «Без вины человеку прожить не дано». Слабое утешение: Ореста продолжает терзать сознание вины. Если эсхилевская Клитемнестра в «Агамемноне» поражала нас своей одержимостью, своим пафосом и своей силой, то в «Хоэфорах» она уже лишена драматургом абсолютной уверенности в себе. Рядом же с ней Эсхилом тут поставлен Орест, ищущий, именно ищущий правды, а не заведомо уверенный в своей правоте. И эта погруженность в проблему вовсе не принижает его фигуру и не мельчит ее, а придает ей драматическую глубину.

Еврипидовская «Ифигения в Авлиде» в этом смысле примечательна в высшей степени. Исходная ситуация там, как известно, такова: по пути в Трою греческие войска застряли в Авлидском порту — попутного ветра нет и не будет, покуда Агамемнон не принесет в жертву Артемиде свою дочь. Царь, как он о том сам сообщает в прологе, вопреки своей воле, под сильным нажимом Менелая, крайне заинтересованного в походе на Трою, принял условия Артемиды. Обманным путем, якобы для того, чтобы отдать ее в жены Ахиллу, Агамемнон вызвал дочь в Авлиду. Но затем он передумал и отказался от «позорного решения».

Однако письмо в Микены, отменяющее ранее посланный Ифигении вызов, перехватил Менелай. Младший брат набрасывается на старшего с упреками и бранью. Не жалея черных красок, Менелай рисует Агамемнона карьеристом; он

льстил народу, покуда ему это было нужно, а затем забыл про народ и друзей, способствовавших его успеху. В трудный момент, когда надолго застрявшие в Авлиде войска возроптали, Агамемнон и вовсе потерял присутствие духа. По словам Менелая, его старший брат буквально ожил, узнав, что от него требуется всего лишь пожертвовать дочерью, и легко согласился пойти на такую сделку:

Сам, ничем не принуждаем, написал, чтоб Тиндарида
Ифигению прислала — мол, невесту для Пелида.

Теперь же Агамемнон позорно и предательски меняет решение. Расплачиваться же за это его малодушие, недостойное государственного мужа, должна Эллада — ее войска, полные благородной воли к победе над варварами. В ситуации, так обрисованной Менелаем, царь предстает весьма отталкивающей личностью.

Но эти аргументы разлетаются в прах, когда Агамемнон, в свою очередь, обнажает убожество представлений брата о жизни и людях:

В гордом брате жажда славы раздражает Менелая:
Он бывает счастлив, только жен красивых обнимая;
Доблесть он считает шуткой, разум, честь — ему забава.
О спартаец, пошлость вкуса обличает низость нрава...

Как видим, Агамемнон не только защищается, но и нападает. И Менелай сразу же предстает перед нами человеком, погрязшим в своих весьма низменных заботах. Агамемнон не видит ничего предосудительного в отказе от ранее принятого ошибочного решения. Желание сохранить жизнь дочери он мотивирует достойным образом:

На меня не полагайся... Не зарежу голубицы,
И тебе я не помощник в исправлении блудницы,
Чтобы мужа утешала, оставляя мне на долю
Над пролитой детской кровью дни и ночи плакать вволю.

Агамемнон тоже, как видим, не избегает сильных слов и резких определений. Высказав свою точку зрения, каждый из братьев остается при своем. Спор этот, несомненно, является предельно острым и беспощадным. И однако не только это, не накал страстей делает его спором драматическим в подлинном смысле слова.

Первая и только на поверхностный взгляд самая острая часть сцены Агамемнон — Менелай строится на том, что каждый из спорящих не способен внимать другому. Исчерпав все свои доводы и ничего не добившись, каждый из них готов отказаться от дальнейшей полемики.

Все сказал тебе, Атрид, я речью краткой и прямою.
Вразумил — тебе же лучше. Нет — и сам дела устрою, —

заявляет Агамемнон. В свою очередь и Менелай, поняв, что новые усилия с его стороны ни к чему не приведут, приходит к аналогичному решению:

Ступай, предатель братний... Я иные
Пособия придумаю, друзей
Найду иных.

Менелай хочет одного, Агамемнон — прямо противоположного. Каждый в своих хотениях неумолим: когда сталкиваются неуступчивые и язвительные герои, столь упорно не желающие пойти друг другу навстречу, то, казалось бы, такое столкновение «действия» с «противодействием» и должно нести в себе большой заряд драматизма.

Однако дальнейшее течение этой же сцены ведет нас к иному, более глубокому пониманию дела и к иным представлениям о природе драмы и драматического действия. Бесплодное противостояние братьев обрывается неожиданным обстоятельством, оно придает действию новое направление и сообщает ему более глубокий драматизм.

Когда братья уже готовы разойтись, им мешает это сделать вестник: оказывается, Ифигения вместе со своей матерью Клитемнестрой и братом Орестом уже прибыли в Авлиду, уже успели своим появлением всполошить ахейское войско и возбудить в нем толки, предположения и ожидания.

Сообщение вестника меняет ситуацию коренным образом. Неуступчивый и непреклонный Агамемнон сразу же превращается в человека, подавленного неотвратимой бедой. Он очень отчетливо представляет себе и рисует Менелаю картину своей предстоящей встречи с женой, дочерью и сыном, а затем и картину неизбежной гибели Ифигении. Из его уст вырывается проклятье соблазнителю Парису и распутнице Елене. Но и с Менелаем происходит неожиданная перемена, он произносит вовсе неожиданные слова:

Дай руку мне, и помиримся, брат.

Он, Менелай, отступает, уступает, отказывается от своих требований, недавно столь агрессивных. Однако теперь и Агамемнон, протягивая руку, делает еще более неожиданное заявление:

Бери, твоя победа, я ж — несчастен.

Вот с этого момента действие приобретает подлинно драматическое напряжение. Если перемена в позиции Менелая вызвана пробудившимся в нем состраданием к Агамемнону, то последний изменил свою позицию отнюдь не под воздействием младшего брата, а под напором обстоятельств, неотвратимость которых он успел осознать.

Менелай, однако, продолжает теперь с новой настойчивостью отстаивать свою новую позицию. Если поверить Менелаю, Эллада вовсе не так уж нуждается в смерти Ифигении, как он это запальчиво утверждал совсем недавно. Оказывается, он тогда заботился не об интересах Эллады, а о своих личных.

О смерти Ифигении для выгод
Моих прошу не помышлять.

Еще недавно видевший в отказе Агамемнона от прежнего решения нечто постыдное и недопустимое, Менелай теперь не находит ничего плохого в перемене, произошедшей в нем самом:

Перебороть в горниле сострадания
И вылиться в другую форму — мне
Не стыдно, Агамемнон, нет, нисколько!
О! Я во зле не так закаменел,
Чтоб надо мной права утратил разум.

С не меньшей запальчивостью, чем ранее, но с гораздо большей человечностью опровергает он теперь свои прежние доводы. Пересмотр, переосмысление, переоценка героем своих взглядов и своего поведения — один из неиссякаемых источников драматизма, к нему уже в античности обращались друг на друга не похожие драматурги: Эсхил, Софокл и Еврипид.

Как ни вразумлял Агамемнон своего брата в начале сцены, это ни к чему не приводило. Но в новой ситуации, глядя на вконец подавленного, плачущего Агамемнона, представляя себе, как ничего не подозревающую Ифигению ведут на заклание, — Менелай круто меняет свою позицию.

Теперь все, казалось бы, складывается к лучшему для Агамемнона и Ифигении. Но это только так кажется, ибо дело уже совсем не в Менелее. Слова Агамемнона «твоя победа» вовсе не покрывают сложности ситуации. На деле же и Агамемнон и Ифигения побеждены обстоятельствами. Представляя себе все возможные последствия появления Ифигении в Авлиде, царь понимает, что бессмысленно пытаться спасти ее от смерти.

Мне больше нет возврата, и ножа
От дочери я отвратить не в силах.

Менелаяу дело представляется не столь безвыходным. Вполне наивно он спрашивает:

Что говоришь? Да кто ж велит тебе
Убийцей быть тобою порожденной?

Раз он, Менелай, не велит, то вполне возможно, так ему кажется, все уладить. Войско повелит, войско потребует, — поясняет Агамемнон.

Еще недавно упрекавший Агамемнона в неблагодарности народу, Менелай теперь заявляет:

Ты чересчур, Атрид, боишься черни.

Дело, однако, не только в «черни», но и в жреце, знающем о требовании Артемиды, и в лукаво честолюбивом Одиссее. Тот непременно встанет во главе войска и прорвется к Ифигении по трупам ее защитников. Все это с беспощадной трезвостью Агамемнон объясняет недалевидному брату.

Когда братья враждовали и противодействовали, ситуация обострялась тем, что они не давали друг другу спуска. Еврипид прекращает ссору в момент,

когда она уже начинает топтаться на месте. Во второй половине сцены братья сдают свои позиции и как бы движутся навстречу друг другу.

Какая из этих двух частей более драматична? Первая, заполненная бранью, оскорблениями, угрозами братьев, неумолимо и твердо стоящих каждый на своем, или вторая? Неподвижный, ограниченный Менелай, до того всецело занятый собою и своей Еленой, оказывается способным понять чужую ситуацию и почувствовать чужое горе. Перед нами предстает новый Менелай. И это не принижает его, а только возвышает в наших глазах. Подлинно драматической сцена становится тогда, когда братья перестают упрямо противодействовать друг другу, когда происходит перемена в их позициях и в отношениях между ними.

Видимо, противодействие, какую бы форму оно ни принимало, даже когда оно носит характер острейшей борьбы, еще не таит в себе подлинного драматизма. Интересны и важны суждения на эту тему ряда авторов, среди которых находится и В. Г. Белинский.

Анализируя гоголевского «Ревизора», Белинский сожалеет, что мало сказал о «взаимных отношениях» действующих лиц, об их «взаимнодействии друг на друга»²¹⁸. Вряд ли такое слово — «взаимнодействие» — было в ходу и в те времена. Но критику оно, видимо, понадобилось ради оттенка, в нем присутствующего, дабы таким образом выразить мысль об усиливающемся, нарастающем, все более глубоком взаимовлиянии персонажей «Ревизора» в процессе развивающегося действия.

Ранее Белинский придавал особое значение «сшибке», то есть противодействию персонажей. А тут критик уже усматривает в драматической «сшибке» не только столкновение, противоборство, но и элемент воздействия одного лица на другое, что чревато переменами в их поведении и состояниях.

Об особом аспекте «взаимнодействия» Белинский говорит в работе «Разделение поэзии на роды и виды». Здесь поставлен вопрос о различии между спором и драмой. Хотя здесь критик не прибегает к этому понятию, он, в сущности, объясняет самую «механику» процесса «взаимнодействия». «Если, например, двое спорят о каком-нибудь предмете, то тут нет не только драмы, но и драматического элемента». В каких же условиях возникает драма? «Когда спорящиеся, желая приобрести друг над другом поверхность, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь струны характера или задеть за слабые струны души и когда через это в споре выказываются их характеры, а конец спора ставит их в новые отношения друг к другу, — это уже своего рода драма»²¹⁹. И действительно, в новые отношения друг к другу ставит ход действия Медею и Ясона; Оргона и Тартюфа; Софью, Молчалина и Чацкого; Карла и Франца Мооров.

Отличие элементарного спора, примитивной борьбы от драматической Белинский видит в том, что, «взаимнодействуя», герои «задевают» чувствительные «струны души» друг у друга, а это непременно приводит к

²¹⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 3, с. 236.

²¹⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 62.

возникновению новых отношений между ними, к переменам в ситуациях. Здесь Белинский выдвигает трактовку коллизии, несколько отличающуюся от гегелевской. По мысли немецкого философа, односторонность героя трагедии до конца обнажает себя, когда он погибает, в момент «катастрофы». Лишь зритель способен понять и осознать противоречивость его позиции. Мысль Белинского иная: «слабые струны» души героя открываются еще до «конечной катастрофы», в каждой новой ситуации.

Мировая драматургия неоднократно подтверждает мысль русского критика о решающей роли «взаимодействия» персонажей. Джульетта и Ромео в сцене у балкона действительно «задевают друг в друге чувствительные струны души». На протяжении стремительно развивающегося эпизода отношения между героями меняются несколько раз, а в его финале уже складывается новая, неожиданная ситуация, о которой ни один из ее участников не мог и предполагать в начале этой, для обоих неожиданной встречи. В финале сцены перед нами новый Ромео и новая Джульетта, созревшие в процессе «взаимодействия» и потому принявшие решение вступить в брачный союз.

Сцена Маша — Вершинин во втором акте «Трех сестер» — тоже своеобразный пример «взаимодействия», где доминирует не противоборство, а нарастающее взаимопонимание. Споря о том, насколько штатские уступают в интеллигентности военным, герои столь глубоко задевают друг в друге важные струны души, что в итоге «спор» завершается взаимным признанием в любви — возникновением новых отношений между ними.

В определенном смысле предшественником русского критика в постановке этой проблемы драмы был А. Шлегель, заявивший, анализируя природу драматического диалога: «Если один из участников [диалога. — Б. К.] высказывает мысли и мнения, не влияя при этом на своего собеседника, если оба в конце беседы находятся в том же состоянии, что и в начале, то разговор, хотя бы и значительный по содержанию, не вызывает в нас драматического интереса»²²⁰. Шлегель говорит о взаимном «влиянии», о переменам в состоянии участников диалога. Белинский — о новых отношениях, к которым ведет «взаимодействие», то есть сдвигах, происходящих в напряженном поле драматического общения.

Та структура сцены, о которой говорят А. Шлегель и Белинский, далась драматургии ценой больших усилий. Изучая греческую трагедию и, в частности, стихомифию Эсхила и Софокла, В. Иенс приходит к выводу, что первоначально стихомифия часто представляет собой скорее «монтаж» обрывающихся монологов, чем настоящий диалог. Она могла включать в себя ответы на вопросы, мольбу, спор, но не становилась еще диалогом.

У Софокла стихомифия как обмен монологами уступает место драматическому диалогу. Лишь начиная с «Антигоны» становится возможной ситуация, при которой на протяжении стихомифии отношения двух людей коренным образом меняются так, что они отступают от своих позиций.

²²⁰ Шлегель А. Чтения о драматической литературе в искусстве. — В сб.: Литературная теория немецкого романтизма. М., 1934, с. 219.

Стихомифия уже не ограничивается сообщениями о конкретных событиях, но выявляет внутренние связи между действующими лицами²²¹.

В «Ифигении Авлидской» Менелай и Агамемнон не только отступают от своих первоначальных позиций, но в итоге «спора» каждый переходит на позицию своего соперника. Здесь перед нами коренные изменения в отношениях в пределах не целой пьесы, а лишь одной сцены, одного эпизода (в чем Белинский обоснованно видел одно из проявлений подлинного драматизма).

С первым эпизодом «Ифигении в Авлиде» в этом смысле координируется четвертый, решающий, кульминационный. В нем все в еще большей мере зиждется не столько на борьбе и столкновении интересов, стремлений, воль, сколько опять же на переменах, происходящих в действующих лицах и в направлении их воль. Тут предстают перед нами новый Агамемнон и новая Ифигения — не те, которых мы знали ранее.

В первом эпизодии, осознав безвыходность ситуации, Агамемнон и не подумал отказаться от разработанного ранее способа действий, согласно которому ни Ифигения, ни сверх ожидания появившаяся в Авлиде Клитемнестра не должны знать правды. К жертвеннику дочь будет доставлена обманном путем. Агамемнон будет лгать и жене и дочери. Но события опять оборачиваются против царя. Клитемнестра, а затем и Ифигения, как ни скрывает это от них Агамемнон, случайно узнают о готовящейся акции. Снова он перед лицом неожиданных последствий своих поступков.

Первая неожиданность — перехват Менелаем «предательского» письма, как и вторая — появление Ифигении вместе с Клитемнестрой — нисколько не побуждают Агамемнона отказаться от недостойных средств, с помощью которых он намерен был действовать. Но в четвертом, кульминационном эпизоде Агамемнон попадает в новую ситуацию, возникновения которой он во что бы то ни стало хотел избежать. Драматическое действие, как это ему свойственно, в отличие от иных видов действования, ставит героя в непредвиденные, вовсе неожиданные условия и тем самым побуждает его ко все новым решениям, к выявлению скрытых в нем духовных возможностей. Новая ситуация побуждает героя, если он к этому способен, к углублению в проблему, к творческому поиску ее нового решения. При этом герой открывает и себе и другим ранее неведомые стороны своего «я». Герой возвышается над самим собой.

Когда Агамемнон — теперь уже не Менелая, а жене, осыпающей его упреками за прошлое и настоящее, и дочери — вынужден раскрыть истину, то, казалось бы, он всего лишь будет повторять аргументы, уже высказанные ранее Менелая. Еще раз скажет про войско, томящееся от безделья и «палимое безумной страстью» к вторжению в Троию, про коварного Одиссея и т. д. Но нет, Агамемнон говорит совсем по-иному и даже совсем об ином.

Его теперешняя речь — реакция на возмущенную тираду жены, на

²²¹ См.: Миллер Т. Некоторые проблемы изучения греческой трагедии. — В сб.: Вопросы античной литературы в зарубежном литературоведении. М., 1963, с. 22, где излагаются соображения, высказанные в книге: Jens W. Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie. München, 1955.

трогательную мольбу самой дочери, — ее он ведь особенно понимает и любит. Однако теперь у Агамемнона не только прежние, но и совсем новые аргументы, ибо он по-другому осмысляет, осознает, «узнает» знакомую ситуацию, вскрывая таящиеся в ней противоречия. «Исход решен», — заявляет Агамемнон Клитемнестре и Ифигении. Дело теперь вовсе не в Елене и в Менелее, как думает Клитемнестра. И не об отцовских чувствах, к которым взывает Ифигения, теперь идет речь. Он произносит слова, им выстраданные:

... не Менелая волю,
Как раб, творю... Эллада мне велит
Тебя убить... ей смерть твоя угодна,
Хочу ли я, иль нет, ей все равно:
О, мы с тобой ничто перед Элладой,
Но если кровь, вся наша кровь, дитя,
Нужна ее свободе, чтобы варвар
В ней не царил и не бесчестил жен,
Атрид и дочь Атрида не откажут.

Атрид Агамемнон и его дочь Ифигения поставлены перед выбором, перед необходимостью решения, от которого зависят не только их судьбы, но судьба Эллады. Назвать принимаемое ими решение свободным невозможно. Оно во многом принудительно. Но в нем — и это главное — должен проявить себя и элемент свободы.

«Исход решен», — говорит, уходя, Агамемнон. Это не совсем так. Все еще должно быть решено самой Ифигенией. Исход определяется не только обстоятельствами, свою роль должна сыграть воля Агамемнона и его дочери. «Атрид и дочь Атрида не откажут». Значит, они могли бы и отказать, могли бы попытаться спасти Ифигению, хотя шансов на спасение мало.

Теперь Агамемнон не хочет тащить свою дочь к жертвеннику насильно. «Не Менелая волю, как раб, творю». Отвергая мысль о рабском выполнении желаний брата (от которых тот, к тому же, как известно, успел отказаться), Агамемнон теперь отвергает и мысль о принудительном выполнении велений богини Артемиды.

Если бы Агамемнон по-прежнему хотел доставить Ифигению к жертвеннику обманным путем, то это с его стороны было бы не более чем подчинением силе необходимости, то есть действием, недостойным грека и сближающим его с варварами. Однако в Агамемноне произошел переворот: смысл похода на Трою, как он его теперь объясняет и себе, и жене, и дочери, — не в том, чтобы вернуть Елену. Цель похода иная — цивилизованная, свободная Эллада должна навсегда пресечь возможность каких-либо посягательств на нее со стороны варварской Трои.

Меняются побудительные мотивы, меняются и цели героев. Поэтому теперь решение Агамемнона пожертвовать дочерью уже становится выражением не одной лишь его воли. Этого же ждет теперь Агамемнон от Ифигении: ее поступок должен стать не только действием по принуждению, но и результатом свободного волеизъявления. Пусть Ифигения пойдет к жертвеннику не потому только, что это нужно ему или Артемиде. Это должно

стать необходимым ей самой. И тогда она в своем поступке выразит себя как подлинная гречанка, способная думать об Элладе.

Чтобы захотеть пойти к жертвеннику, Ифигении надо стать другим человеком — уже не тем жизнелюбивым подростком, чьи представления и желания ограничены привязанностью к отцу и надеждами на счастливое замужество. Ей предстоит от многого отказаться, но и многое понять — явить себе и миру новую Ифигению. Сумеет или не сумеет она это сделать, зависит от ее внутренних ресурсов, от потенциальных сил духа, которые либо в ней таятся, либо отсутствуют.

Еврипид строит действие так, что решение Ифигении не является прямым следствием обращений, призывов и настояний отца. Нет, снова в ход событий вторгается суровая, жестокая и «слепая» необходимость. К Ифигении приходит Ахилл, на помощь которого они с Клитемнестрой рассчитывали. Он верен своим обещаниям: пока жив, будет защищать девушку от войска, готового вот-вот сюда нагрянуть во главе с Одиссеем. Но сможет ли он отстоять Ифигению? Скорее всего, нет.

Тогда-то у Ифигении созревает решение. Она не желает и не будет пользоваться благородной готовностью Ахилла к самопожертвованию, которое никому пользы не принесет. Однако этот порыв Ахилла — важный момент в развитии действия. Решение Ахилла как бы предваряет и стимулирует решение Ифигении. А она, казалось бы, и «беззащитна», и «бессильна». Но это так только кажется. В ней обнаруживаются силы, побуждающие ее пойти на самопожертвование и тем самым предотвратить междоусобицу и кровопролитие в стане греков, открыть путь к их победе над варварами-тroyанцами. Она способна свободно подарить себя отчизне — «без веревок и без жалоб» пойдет она под нож.

Вот это «без веревок и без жалоб», то есть переворот в сознании Ифигении — самое тут главное. Аристотель видел в этом проявление непоследовательного характера. Но ведь и Агамемнон изображен Еврипидом как характер непоследовательный. Атрид, обманывающий свою жену и дочь, готовый хитростью притащить Ифигению к жертвеннику, нисколько не похож на того Агамемнона, каким он предстает в четвертом эпизоде, когда все открывает дочери и ждет от нее самостоятельно принятого решения.

Еще больше непоследовательности в поведении Менелая. Разве страдает Агамемнону и спрашивает его не жертвовать своей дочерью тот же Менелай, каким он был в начале первого эпизода, когда он не мог думать ни о чем ином, кроме своей Елены? Здесь перед нами не требуемое Аристотелем «определенное», неизменное «направление воли», а воля, круто меняющая свое направление. Тут готовность забыть одну цель во имя другой, прямо противоположной. Правда, метания Менелая обнаруживают слабость характера, в то время как Агамемнон, и Ифигения, преодолевая колебания, приходят к решениям, требующим проявления силы характера.

Направление воли Агамемнона в первом эпизоде меняется прямо противоположным образом, когда он как будто возвращается к своей первоначальной цели — пожертвовать дочерью. Но в четвертом эпизоде он

живет уже не прежней целью. Ход событий побуждает его самую цель понять по-иному. Отказываясь от недостойных средств ее достижения, он тем самым облагораживает самую цель. Такова тут диалектика целей и средств во всей ей присущей драматической глубине.

Не менее значительны перемены в Ифигении. Первоначально она вся сосредоточена на естественном желании выйти замуж. Кончает же тем, что идет на героический поступок, и делает это не только в силу необходимости, а в порядке свободного волеизъявления. В трагедиях Эсхила и Софокла Ифигения — безвольная, беспомощная жертва, а у Еврипида она предстает трагической героиней.

Как видим, в «Ифигении в Авлиде» Еврипид представляет нам своего рода диалектику целей. Они тут у каждого из героев — Менелая, Агамемнона, Ифигении — драматически меняются, преобразуются, обретают новую глубину. Действию сообщает драматизм творческий элемент в поступках героев, связанный с этой диалектикой. Разумеется, ни в античной, да и ни в какой иной трагедии герои не руководствуются лишь своей свободной волей. На них всегда так или иначе давит необходимость. Но не только давит. Побуждаемые необходимостью, стимулируемые друг другом, герои вносят в жизнь нечто от себя. В трагедии Еврипида герои, проявляя творческое, свободное начало, — каждый в меру своих потенциальных возможностей — становятся иными людьми, не теми, что были прежде.

Поэтому и последствия действий этих персонажей, в особенности Агамемнона и Ифигении, лишь кажутся выполнением того, что от них требовали божественные силы, иначе говоря — господствующая в мире необходимость. Она как будто бы восторжествовала. Герои как будто действовали с ней заодно. Суть, однако, в том, что необходимость приобретает определенный смысл в зависимости от того, какие именно люди и каким именно образом ей со-действуют.

Еврипидовские герои не в силах «опрокинуть» обстоятельства, поступать вопреки им, то есть опровергнуть неизбежный ход вещей. Шальная мысль не считаться с ними могла зародиться только у экспансивного и недалекого Менелая, до того требовавшего беспрекословного им подчинения. Агамемнон и Ифигения по-иному относятся к требованиям необходимости. Но когда они вносят в их осуществление свою энергию, свои чувства, свою мысль, свое понимание человеческого назначения, тогда преображается лицо самой необходимости. Своими решениями и поступками герои ее очеловечивают, что с особой силой сказывается и в финале трагедии.

Вдумаемся в итоги коллизии. Что требовалось от Агамемнона? Пожертвовать дочерью. Он вначале и пытается выполнить это жестокое веление высшей силы, прибегая при этом к обману. Как завершается дело? Совсем по-другому. Ифигения сама идет на самопожертвование — осознанно, убежденно, героически. Тут главное именно в изображении стремительного процесса рождения в человеке силы духа и готовности к героическому поступку.

Эта трагедия Еврипида вызвала множество разноречивых оценок.

Замечательный немецкий филолог Б. Снелл анализирует «Ифигению в Авлиде» в свете своей идеи, согласно которой развитие античной трагедии от Эсхила к Еврипиду показывает, как «поработал интеллект над разрушением старых истин». Проблемы трагедии подготовили, по Снеллу, проблематику античной философии, которая вообще пришла на смену трагедии.

У эсхилового героя, говорит Снелл, сомнение было проходной стадией, доминировало же в нем стремление к действию, хотя при этом герой был весьма скован требованиями высших сил.

В героях поздних пьес Еврипида доминирующее значение приобретает рефлексия. Подлинно драматическим Снелл считает «однократное решение», принимаемое в трагической ситуации. Этого уже нет в «Ифигении Авлидской»²²². Тут колебания, рефлексия, поиски истины все более выступают на первый план. А поиски истины — прерогатива философского знания. Трагедия потому, полагает Снелл, вскоре и «сходит со сцены», что вообще античное сознание движется от искусства к философскому рефлексированию.

Но ведь развитие искусства идет сложным образом. Драматургия вторгается в новые сферы жизни и человеческой психологии, ранее ей недоступные. Пусть «Ифигения в Авлиде» знаменует приближающееся «завершение» трагедии, основанной на уже разработанных принципах, она вместе с тем произведение новаторское: для Еврипида здесь главная задача — изображение того, как герой ищет необходимые решения. Еврипид предвосхищает проблематику и поэтику драматургии Нового времени, где все уже строится не на «однократном» решении героя.

Снелл справедливо констатирует, что громадные жизненные силы, руководившие действиями гомеровских, эсхиловских, софокловских героев, теперь распадаются. Так, в пьесе Еврипида традиционная властная гордость Агамемнона принижена до пустого честолюбия. А любовь Менелая предстает как жалкая слабость обманутого супруга, лишённого мужского характера. Герои эпоса становятся теперь столь незначительными, что в пьесе Еврипида над ними одерживает триумф дитя.

В этом, по Снеллу, находит свое выражение отличие общества, изображаемого Еврипидом, от прежнего, требовавшего, чтобы у каждого героя была одна-единственная возможность и одна-единственная цель²²³.

При всем том, Снелл должным образом оценивает динамику всего действия и развитие персонажей, изображенных в «Ифигении в Авлиде». Говоря о колеблющемся, нерешительном, даже жалком Агамемноне, исповедующемся рабу в своем постыдном поведении, Снелл вместе с тем замечает: «Развитие Агамемнона от первоначальных колебаний к решимости является основным действием первой части пьесы». Правда, Агамемнон приходит к твердому решению, «вынужденный внешними обстоятельствами, а не благодаря внутренней свободе»²²⁴.

Тем от него и отличается Ифигения, что в завоеванной ею свободе

²²² См.: Aischylos und das Handeln im Drama. Leipzig, 1928, S. 160.

²²³ Op. cit., S. 153.

²²⁴ Op. cit., S. 151.

сказывается мужественный решительный характер. Именно она придает всему происходящему глубокий смысл, — полагает Снелл, — сумев понять, что речь идет не о ее маленькой судьбе, не о Елене и Менелее, а о Греции, ради которой надобно жертвовать собой.

Но и к Ифигении Снелл относится критически: если Антигона Софокла — героиня одновременно и идеальная, и жизненная, то Ифигении, поднимающейся над сумбурной жизнью и умирающей за идею, не хватает той естественности и подлинности, что отличают Антигону.

Воздавая должное тонким наблюдениям и соображениям Снелла, надо, однако, сказать, что у Еврипида Агамемнон и Ифигения даны не только как контрастирующие, но и внутренне взаимосвязанные образы. К мысли о необходимости жертвы ради Греции приходит царь и внушает ее дочери.

Говоря о том, что Агамемнон действует под напором обстоятельств, а Ифигения поступает свободно, Снелл и здесь слишком категоричен. Да, Агамемнон оказывается в тисках обстоятельств, но ведь находит же он в себе силы, чтобы отказаться от недостойных средств достижения цели. Да и Ифигения изъявляет свою волю, свою готовность пойти к жертвеннику, во многом стимулируемая обстоятельствами. Отказ героев от одних целей во имя новых, перевороты, совершающиеся в их характерах, Еврипид рисует как сложный процесс, определяемый и обстоятельствами, и их собственным выбором. Ифигения обретает веру в свое высокое предназначение.

Поэтому нельзя полностью согласиться и с Иннокентием Анненским, когда он говорит про Агамемнона и Ифигению: «Не внешние обстоятельства, а внутренний голос властно определил их выбор, и у отца, и у дочери»²²⁵. Здесь крен в иную, противоположную сторону. Недооценивается сила обстоятельств, в которые Еврипид ставит Агамемнона, Ахилла, Ифигению.

Что же касается упрека Снелла, считающего Ифигению фигурой слишком «идеальной», то можно бы ему возразить словами того же Анненского: «Сущестъ, как Ифигения, в жизни не бывает, но если бы искусство не заставляло нас хоть на минуту поверить в их возможность, жизнь потеряла бы для нас половину прелести»²²⁶.

Интерпретации Снелла и Анненского, весьма разные, основываются на рассмотрении строения пьесы, ее идей, воплощенных в развивающемся действии. По-иному подходит к этой трагедии Андре Боннар.

В своей трехтомной «Греческой цивилизации», стремясь охарактеризовать историю, внутренний смысл и непреходящее значение этой цивилизации, он выбирает, между прочим, именно «Ифигению в Авлиде» как явление, показательное для определенного этапа в развитии античного художественного сознания.

В чем же А. Боннар видит своеобразие этого этапа? Если у Эсхила и Софокла «трагическое угрожало герою извне», то в отличие от них Еврипид, по мысли Боннара, ищет трагическое в глубинах нашего сердца. Это, разумеется,

²²⁵ Анненский Иннокентий. Посмертная «Ифигения» Еврипида. — В кн.: Еврипид. Драмы. М., 1921, т. 3, с. 23.

²²⁶ Анненский И. Указ. соч., с. 20.

не совсем так: и у Эсхила и у Софокла трагическое, обрушиваясь на человека по преимуществу извне, все же прорастает и в нем самом. Вместе с тем и в «Ифигении в Авлиде» Еврипид придает огромное значение тому трагическому, что обрушивается на человека извне.

Далее А. Боннар, игнорируя движение образов трагедии, их становление, в результате которого Агамемнон и Ифигения возвышаются над самими собой, становясь вровень с ситуацией всей Эллады, видит в них «внутренне раздвоенных», «путаных», «неустойчивых» людей, из-за своего безволия оказывающихся в полной власти «различных случайностей». Люди, подобно Менелая «кидающиеся из одной крайности в другую», говорит Боннар, «лучшие орудия слепой судьбы». Но дело не только в Менелее, — внутренняя раздвоенность, неустойчивость всех главных действующих лиц приводит к тому, что они не сумели объединить свои усилия, создать «общий фронт» и спасти Ифигению, в смерти которой не было никакой необходимости.

Рассуждать так можно, только игнорируя важнейшую для греческой трагедии (и драмы вообще) диалектику свободы и необходимости. Ни у Еврипида, ни у кого-либо другого из трагических поэтов мы не найдем произведения, вообще отрицающего всякую власть необходимости над человеком.

А. Боннар хотел бы обосновать высказанную им точку зрения ссылкой на композицию трагедии. Ее главная особенность будто бы в том, что «всякий раз, как только одно из действующих лиц выполнило свое назначение... появляется другое действующее лицо, всегда воодушевленное вполне естественным и вполне обоснованным чувством, причем это лицо дает действию и нашей эмоции обратное направление»²²⁷. Действие, следуя столь «зигзагообразной» линии, приводит, таким образом, к смерти Ифигении. Смысл этого построения, по Боннару, в том, чтобы показать, как нами играет нечто, носящее странное имя — Рок.

Но ведь действие у Еврипида развивается вовсе не по принципу «туда» и «обратно», который якобы соответствует раздвоенности, неустойчивости персонажей, неспособных к целенаправленным и целесообразным поступкам. Нет, в еврипидовской пьесе все происходит по-другому. Действующие лица тут меняются. Это их движение связано с развитием коллизии. Углубляя ее, эти лица, напротив, освобождаются от раздвоенности и обретают устойчивость. В результате Агамемнон и Ифигения воодушевляются высоким принципом. Но принцип этот здесь не задан герою, а рождается в нем, когда противоречивая ситуация побуждает его к самовыражению.

По мысли А. Боннара, Еврипид, как поэт упадка, видит «красоту Космоса» в сочетании с «ужасами нашего существования». Нет, Космос у Еврипида вовсе не столь уж абсолютно «красив». Ведь и жестокая Артемида, требующая крови Ифигении, тоже воплощение Космоса. Что в ней красивого? Вместе с тем голоса Космоса звучат не только «по ту сторону трагедии», за пределами ее фабулы, как кажется Боннару, а и в действиях героев. В их способности

²²⁷ Боннар А. Греческая цивилизация. М., 1962, т. 3, с. 35 – 50.

отказываться от старых решений и принимать новые Еврипид видит проявление не слабостей, а сил человеческих.

Композиция трагедии, единство ее действия основаны совсем не на однообразно повторяющихся колебаниях неустойчивых людей, а на единстве углубляющейся проблемы, на своеобразной цепной реакции духовных усилий, совершаемых героями в процессе принятия ими решения. Возрастающая способность людей менять себя и ситуацию в целом и создает здесь атмосферу напряженного драматизма. При этом люди не только очеловечиваются сами. Они способны очеловечить самую необходимость, облагородить, насколько это в их возможностях, и Космос — даже такую его кровожадную силу, как богиня Артемида.

Об этом — развязка трагедии. Ифигению не притащили к жертвеннику, она пришла туда сама. Но вместо нее закланной и истекающей кровью оказалась горная лань. Тут дан естественный для драматического действия исход как следствие многих усилий. Пересекающиеся, разнонаправленные, противоположные, но и взаимосвязанные, они в итоге дают *результат*, не совпадающий с первоначальными стремлениями кого-либо одного из участников трагедии, включая и Артемиду.

В связи с «Ифигенией в Авлиде» неизбежно возникает вопрос о том, насколько был прав Аристотель, полагавший, что трагический герой — в определенной мере жертва своей «ошибки», даже «большой ошибки». Был ли прав и Гегель, видевший в герое трагедии носителя вины трагической, то есть лицо виновное и невиновное одновременно?

Какую «ошибку» совершила Ифигения, в чем она так провинилась, чтобы стать искупительной жертвой?

На этот вопрос можно ответить по-разному. Видимо, наряду с жертвами искупительными существовали жертвы умиловительные. Когда надо умиловить жестокую силу, это означает, что ее требовательность может предстать как сугубо таинственная. К тому же Ифигении своим самопожертвованием предстояло искупить не свои преступления, а преступления дома Атридов (их немало). Да и перед походом честолюбивый Агамемнон вел себя весьма недостойно, заигрывая с ахейцами, «уловляя фразой льстивой» их голоса, дабы быть избранным в полководцы. Здесь, говоря об избрании полководца, изображая этот процесс, Еврипид явно внес в трагедию картину современных ему нравов, напоминающих нам не только ситуации V века античной Греции.

Не только за суетность и честолюбие отца, за легкомыслие Елены и беспомощность Менелая, но и за агрессивность греческого войска, жаждущего крови и трофеев, расплачивается Ифигения, постигшая глубинный смысл войны Эллады с Троей.

Но если строго следовать развязке, созданной Еврипидом, то ведь оказывается, что ни в чем не повинная Ифигения и не была убита.

Ведь в последний момент благородные намерения Ифигении сплетаются с новыми побуждениями Артемиды. И подобно тому, как Агамемнон воздействовал на свою дочь, сама Ифигения как бы «воздействует» на

неумолимую Артемиду, тоже подвергающуюся своего рода очищению. Ифигения исчезла, но сожженной оказалась не она — огонь пожрал горную лань. Артемида как бы и приняла жертву, и отринула ее. Ифигения, надо думать, вознеслась к Артемиде, во имя которой пустилась в предсмертную экстатическую пляску.

Между Призраком, Клавдием и Гертрудой

Призраку. Однако, как бы ни сложилась месть,
Не оскверняй души и умысленьем
Не посягай на мать...
Гамлет. О, женщина-злодейка!

В. Шекспир. «Гамлет».

1

Узнав про убийство своего отца Клавдием, Гамлет не колеблясь клянется Призраку:

... Лишь твоим единственным веленьем
Весь том, всю книгу мысли испишу
Без низкой смеси. Да, как перед богом!²²⁸

Он слышит требование Призрака и готов изо всех сил устремиться к его выполнению. Принц не только уверяет, он и сам глубоко уверен: «Мой завет отныне: “Прощай, прощай и помни обо мне”. Я в том клянусь». Незамедлительно и страстно ответив Призраку, он в эту минуту не успевает осознать, что полученное им «единственное веление», да и сотворенные им клятвы ставят его в противоречивую ситуацию, с которой он так и не сумеет сладить в продолжение всего действия трагедии. Призрак об этой ситуации даже и догадаться не способен, а тем более осознать ее, — она не вмещается в пределы той концепции бытия, которой он жил, будучи королем, оставаясь ей верным и поныне.

Приведем реплики, поставленные в эпиграф, по подстрочному переводу М. Морозова. Призрак: «Но каким бы путем ты ни выполнял это дело, не запятай ни ума, ни души замыслом против твоей матери: предоставь ее небу и тем шипам, которые заключены в ее груди, — пусть они колют и жалят ее».

Гамлет же, завершая свой ответ, тут же — пусть невольно — «пятнает свой ум и душу», когда произносит: «О, самая пагубная из женщин! О, подлец, подлец, улыбающийся, проклятый подлец!» Затем следуют слова о девизе, о завете, о возложенной принцем на себя миссии, клятва в верности ей, именно и только ей. Но при этом обнаруживается, что в сознании Гамлета сплетены воедино «улыбающийся подлец» и «самая пагубная из женщин», которые для Призрака существуют раздельно.

Как же нам быть с этой явно противоречивой ситуацией: Призрак со всей

²²⁸ Кроме особо оговоренных случаев, перевод Б. Пастернака.

решительностью приказал и помышлением не посягать на Гертруду, а сын тут же это указание нарушает, называя ее «женщиной-злодейкой»? Этого противоречия нам не дано разрешить, покуда мы не признаем, что между Гамлетом и Призраком нет полного единодушия, что их многое связывает, но многое и разделяет.

Это расхождение не случайно. Оно имеет принципиальный характер, что важнейшим образом отражается в перипетиях трагедии. Однако многие толкователи Шекспира его начисто игнорируют. Более того: всячески акцентируют предельное единомыслие Призрака и Гамлета.

Так, Б. Пастернак, как ему казалось, переводя пьесу, временами чуть ли не «перевоплощавшийся» в Шекспира, не придает никакого значения столь очевидному, явному отступлению Гамлета от отчетливо выраженной воли Призрака и пишет: «С момента появления Духа своего отца Гамлет отказывается от себя, чтобы творить волю пославшего его»²²⁹.

Предлагаемые ниже соображения о трагедии Шекспира касаются всего лишь нескольких взаимосвязанных вопросов, и первый среди них: действительно ли Гамлет вовсе не вступает с волей «пославшего его» в коллизию? Стоит ли придавать существенное значение возгласу о женщине-злодейке? А если стоит, то как отражается это восклицание принца на ходе и исходе всего драматического действия?

Мысль Пастернака о Гамлете, «отказывающемся от себя» ради исполнения миссии, возложенной на него Призраком, об их полном единодушии не была оригинальной. Так до него думали многие — и шекспироведы, и театральные деятели. Думают так многие и ныне.

Сошлемся лишь на несколько показательных примеров. Когда МХТ ставил «Гамлета» с Качаловым в главной роли (1911), режиссер Л. Сулержицкий говорил артисту про его поведение в спальне Гертруды: «Гамлет входит спокойно объясниться с матерью. Его позвали к ней. Отец-тень дал ему совет не оскорблять мать... Всегда в этой сцене все Гамлеты входили с целью карать и миловать», преследуя при этом «дешевую эффектность». Сулержицкий же (как и Станиславский) видел смысл этой сцены в том, что «мать спасает Гамлета, а он ее. Спасают друг друга тем, что оба очищаются, раскаявшись, открывшись друг другу»²³⁰.

Но как при таком толковании объяснить неожиданное вторжение в сцену, где мать и сын якобы «спасают» друг друга, Призрака, Гамлетом явно недовольного? Да и в сцене первой встречи с принцем Призрак вовсе не ограничивается советом «не оскорблять» Гертруду. В его словах — категорическое запрещение «посягать» на нее даже в помышлении. Не совет, а запрет. Оказавшись в спальне королевы, принц далек от спокойствия. Он в крайнем возбуждении. Он именно «посягает». Разумеется, не в том смысле, как она это толкует, опасаясь за свою жизнь. И все же Сулержицкий прав. Но лишь в том смысле, что Гамлет вовсе не стремится ни карать, ни миловать, ни

²²⁹ Пастернак Б. Л. Заметки к переводам шекспировских трагедий. — В кн.: Литературная Москва. М., 1956, с. 797.

²³⁰ Цит. по кн.: Чушкин Н. Гамлет — Качалов. М., 1966, с. 134.

оскорблять Гертруду. Цель его — иная.

Она связана с той миссией, которую самочинно возлагает на себя принц, а не только с требованиями Призрака. Ставшая общепринятой гетевская трактовка, согласно которой «великое деяние, *возложенное* на душу, которой это деяние не под силу»²³¹, нуждается в уточнении. Суть в том, что миссию, пусть с чувством неуверенности, принц возлагает на себя сам. Говоря об этой миссии, он прибегает к метафоре: «Век вывихнут». И далее следуют слова: «О, проклятое несчастье, что я родился на свет, чтобы вправить его»²³². Это — подстрочный перевод. В стихотворных, как бы они ни звучали, слова о «проклятом несчастье» чаще всего отсутствуют либо сильно смягчены.

У А. Кронеберга:

Пала связь времен!
Зачем же я связать ее рожден?

У М. Лозинского:

Век распатался, и скверней всего,
Что я рожден восстановить его.

У Б. Пастернака:

Разлажен жизни ход, и в этот ад
Закинут я, чтоб все пошло на лад.

Слова «проклятое несчастье» — свидетельство не только трудности миссии. Возбуждение, вызванное встречей с Призраком, приутихло и сменилось пониманием того, что преступление Клавдия — не локальное событие, но связано с «веком», с «ходом жизни», с порвавшейся связью времен, с новым состоянием мира. И потому предстоящая ему миссия не только трудна, но и более сложна, чем ему казалось вначале. Он знает, что Гертруда полностью «срослась» с Клавдием, и хочет это единство расторгнуть. Это для него, как увидим, одно из главных условий нормализации «расшатанного» века.

Игнорируя важнейший, принципиальнейший для Гамлета «вопрос о Гертруде» (назовем его так, имея в виду, что все мировосприятие Гамлета упирается в этот вопрос), да и вообще столь важные для Шекспира конкретные ситуации, способствующие созданию увлекательного действия, но и глубоко значимые для всей концепции пьесы, можно свести проблематику «Гамлета» к одной теме. Так подходил к делу Г. Крэг, работая над постановкой «Гамлета» в МХТ (среди режиссеров спектакля был и упомянутый Л. Сулержицкий). Он увидел в этой трагедии «борьбу духа с материей». Гамлет для Крэга — воплощение «чистой духовности», обретаемой благодаря встрече с Призраком и отстаиваемой им вплоть до момента, когда его настигает смерть.

Правда, сам МХТ не принял до конца крэговского Гамлета как носителя «чистой духовности», противопоставляемой Шекспиром низменной, земной

²³¹ Гете И.-В. Собр. соч. М., 1935, т. 7, с. 248 (курсив мой. — Б. К.).

²³² Морозов М. Избранные статьи и переводы. М., 1954, с. 355.

материи, воплощенной в Клавдии и его Эльсиноре. Качаловский Гамлет не стремился к смерти, дабы тем самым освободить себя от земной, телесной оболочки. Но и иной, последовательно выдержанной трактовки трагедии Шекспира МХТ не смог предложить. Потому, видимо, спектакль и не стал удачей театра.

Через несколько лет после этой постановки молодой, двадцатилетний Л. Выготский сделал развернутый, в своем роде поразительный анализ «Гамлета». Работа эта, датированная 1915 годом, увидела свет спустя много лет после ее написания, уже в наши дни. Не только сцене встречи Гамлета с Призраком, но и вообще роли Призрака Выготский придает решающее значение. Тень, по Выготскому, насыщает всю трагедию ощущением «сверхъестественности» происходящего. Она «бездейственно доминирует над этой бездейственной пьесой»²³³.

Еще до встречи с Призраком Гамлет испытывает «притяжение» к потустороннему, к отрешению от жизни. В «очах души» он все время видит отца. Тень закрепляет это стремление. Гамлет и Дух «сходятся» и «это одно определяет <...> всю судьбу датского принца, а через него — и весь ход трагедии». Дух ведет к перерождению, ко «второму рождению» Гамлета. В словах про распавшуюся, требующую восстановления связь времен Выготский видит выражение миссии Гамлета: ему предстоит соединить два мира — посясторонний, бездуховный, с потусторонним, с миром духа²³⁴. Конечно, никаких расхождений принца с Призраком Выготский не усматривает.

Эта «мистическая» трактовка трагедии Шекспира — дань времени со стороны талантливого и воодушевленного юноши. Но, включив полностью это большое сочинение в 1968 году в книгу «Психология искусства», составители хорошо поступили. На русском языке вообще нет другого столь пристального, развернутого анализа текста трагедии, сделанного с учетом множества других работ о ней (что чаще всего побуждает автора полемизировать, не соглашаться и опровергать). Чтение этого исследования и в наши дни несомненно стимулирует внимание к важнейшим нюансам в тексте трагедии, хотя и побуждает нас искать иное, более адекватное его истолкование.

Важно, что идеи этой неопубликованной и неизвестной в ту пору работы перекликаются с интерпретацией Гамлета, данной на сцене МХАТ-Второго (1924) гениальным М. А. Чеховым.

Для него Гамлет — не обыденный человек, а избранник, переживающий «трагедию в области духа», чему, разумеется, способствует всеопределяющая встреча с Призраком. В этом спектакле не было Призрака как фигуры, являющейся на сцене. Призрак здесь выступал «под именем Духа, которому придавалось не меньшее значение, чем самому Гамлету»²³⁵. Присутствие Духа в ходе действия обозначалось звуковыми и световыми эффектами. Диалог Призрак — Гамлет вел один Чехов, подобно тому, как ранее во мхатовских

²³³ Выготский Л. Психология искусства. М., 1968, с. 385.

²³⁴ Там же, с. 402, 415.

²³⁵ Иванов Владислав. МХАТ-Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов. — В кн.: Шекспировские чтения — 1985. М., 1987, с. 227.

«Братьях Карамазовых» Качалов один вел диалог Ивана с Чертом. Здесь Гамлет изначально был причастен Духу и им был призван к действиям, направленным против бездуховного Двора.

Соответственно трактовалось и появление — с моей точки зрения, катастрофическое — Призрака в спальне Гертруды. Когда Гамлета «подхватывала волна слепящего гнева», появлялся Дух — только он мог остановить принца на пути сопротивления злу злом. Сцена в спальне не разделяла Гертруды с принцем и как бы примиряла их. Ведь миссия Гамлета, как ее толковал Чехов, состояла в том, чтобы победить зло, простив человека. Поэтому и убийство Клавдия, от совершения которого Гамлет хотел бы освободиться, происходит лишь в финале, когда принца вынуждают к этому новые злодеяния короля, а сам Гамлет уже стоит на пороге смерти.

В этой постановке слова о «женщине-злодейке» были бы вообще крайне неуместны, и развития эта тема тут получить не могла. Здесь Гамлет, вовлеченный Призраком в сферу Духа, то есть мира потустороннего, вместе с тем страдал всеми бедами мира посюстороннего, «оккупированного силами зла». Двор был «символом земного благополучия», достигаемого ценой обесчеловечения и обезличенности. Приближенные короля сливались воедино в многоликую и безликую массу, подчиненную королю — грубой, вульгарной, плотской «кристаллизации зла». С этим злом Гамлет изо всех сил боролся, хотя и был обречен им на гибель.

Естественно, что тут страдания и боль Гамлета, как тонко замечает исследователь, «вырывались из-под контроля конкретной ситуации» — той, что включала в себя смерть отца и скорое замужество матери. Здесь страдания и боль «вызывались самим состоянием мира и участием человека в нем»²³⁶.

Воздавая должное исполнению М. Чехова, потрясавшему современников и навсегда оставшемуся одним из самых значительных явлений в театральном искусстве, необходимо, однако, признать, что, многое в Шекспире постигнув, великий актер все же и существенно с ним расходился, чем были вызваны не только сокращения, но и перестановки в тексте.

Да, мысль Гамлета болезненно и резко критически оценивает «состояние мира». Но принцу присуще острое чувство противоречивости конкретных ситуаций, в которые он вовлечен. Драматическое действие вообще не позволяет своим персонажам далеко «отвлекаться» в своих действенных раздумьях-переживаниях от происходящего в наличной ситуации, на которую герой реагирует прежде всего эмоционально. Так обстоит дело и у Гамлета.

Его переживания-раздумья обретают действенный характер, ибо его страдания — реакция на те отношения, в которые он вступает с окружающими его лицами. Именно ситуации во всей своей конкретной противоречивости прежде всего терзают принца. Сугубо конкретные коллизии и вызываемые ими эмоции, страдания, недоумения, сомнения выводят его на уровень глобальных размышлений и устрашающих тревог.

Спектакль МХАТ-Второго изображал безликость эльсинорского Двора,

²³⁶ Там же, с. 224 – 226.

всего окружения Клавдия. Но ведь шекспировского Гамлета не удовлетворяет лишь констатация этого факта. Как и в «превращении» Гертруды, он, сталкиваясь с безликостью, опять же хочет понять, на чем основана сила Клавдия. Ведь люди, заполняющие Эльсинор, безлики не только потому, что запуганы и застрашены, а и по другим причинам, которые принц стремится постичь.

Смерть отца и замужество матери не отступают в сознании шекспировского принца на второй план. Напротив, именно эта болезненная ситуация порождает в нем тревогу за общее состояние мира. Воскликая: «О, женщина-злодейка!», он не хочет принимать замужество Гертруды как некую данность и не может с ней примириться. В ситуации королевы он видит острое и действенное выражение положения дел в Датском королевстве. Он изо всех сил хочет ситуацию Гертруды пересоздать. И для этого прежде всего понять ее истоки.

Вопрошающая, ищущая мысль Гамлета определяет весь драматический, трагический процесс величайшего произведения Шекспира. С этим связана и особенная его завязка. Обычно ею принято считать встречу принца с Призраком. Но здесь завязка «ступенчатая», и первая ее ступень — диалог Гамлета с Клавдием, предшествующий этой встрече. Обратим внимание на то, что принц и король непосредственно взаимодействуют в трагедии единожды, в то время как с Офелией и Гертрудой Гамлет встречается несколько раз, и эти встречи имеют важнейшее значение в развитии действия.

Почему Клавдию и Гамлету достаточно лишь одного-единственного эпизода диалогического общения? Дело в том, что именно тут (акт первый, сцена вторая) непримиримо противопоставляются их концепции жизни. Поскольку Клавдий излагает свою исчерпывающим образом, Гамлету с ним вновь рассуждать уже не о чем. А концепция жизни принца усложняется и углубляется благодаря ряду перипетий и узнаваний-страданий, через которые ему суждено пройти.

Клавдий — воплощение зла, но оно предстает здесь (как и в других трагедиях Шекспира) в особом, специфическом преломлении. Одно дело, например, Тибальд, которому надобно развернуться, реализовать себя в кровавой схватке, и совсем другое — Ричард III с его неумным честолюбием. Зло Макбета, Реганы и Гонерильи различно по своей устремленности, по своим возможностям и последствиям.

Клавдий концентрирует в себе Зло особого рода. Как это на первый взгляд ни покажется странным, но в этом смысле можно обнаружить нечто сходное между Злом, воплощенным в венецианском лейтенанте Яго и в датском короле Клавдии. Лейтенанту необходимо во что бы то ни стало обезличить Отелло, подавить в нем способность самостоятельно мыслить и смотреть на мир собственными глазами; необходимо добиться нравственного распада его личности. Яго сумел сделать не только это, но даже Дездемону он обезличил, представив ее в глазах Отелло всего лишь «одной из этих венецианок».

Клавдиево Зло озадачивает, потрясает, страшит Гамлета своей способностью обезличивать и обезволивать всех, кто его окружает. Одной из

жертв подобной операции должен стать и Гамлет. С этой целью Клавдий дает ему исчерпывающий урок «разумного» человеческого поведения. Согласно его концепции жизни, скорбь принца по отцу не просто чрезмерна, а противоестественна и даже греховна. В размышляющем Гамлете, еще даже до конца не понимая направления его мыслей, Клавдий уже чувствует опасность.

По существу, Клавдий хочет подавить Гамлета еще до того, как увидит в нем мстителя. Король не приемлет стремления принца сокрушаться, мыслить о жизни, о себе, о фундаментальных проблемах бытия — таких, как жизнь и смерть. Ведь интерес к основополагающим вопросам жизни в конце концов непременно порождает критическое к ней отношение, а это Клавдий считает главной опасностью себе и тому устройению мира, который он всячески отстаивает:

... На некоторый срок
Сыновняя забота переживших
Блюсти печаль. Но утверждаться в ней
С закоренелым рвением — нечестиво.
Мужчины недостойна эта скорбь
И обличает волю без святости,
Слепое сердце, ненадежный ум,
И грубое понятие без отделки,
Что неизбежно и в таком ходу,
Как самое повальное явление.
Благоразумно ль этому, ворча,
Сопротивляться? Это грех пред небом,
Грех пред умершим, грех пред естеством,
Пред разумом...

Какой «разум» нужен Клавдию? Тот, что принимает мир таковым, каков он есть, и отрицает любые к нему требования, исходящие от личности. Предъявляя свои требования, человек грешит

Пред разумом, который примирился
С судьбой отцов и встретил первый труп
И проводил последний с восклицаньем:
«Так быть должно!»

Отрицая право человека решать фундаментальные проблемы бытия, Клавдий категорически не приемлет значения памяти, связывающей настоящее с прошлым. Надо жить сегодняшним днем, а на прошлом поставить крест. Именно память — одно из главнейших отличий человека от животного — Клавдий считает силой, дестабилизирующей жизнь, разрушающей нормальный, «естественный» ее ход. В ней, памяти, он видит источник пагубы, отравляющей наслаждение днем сегодняшним.

Разумеется, отстаивая «беспамятство» как «естественное» начало, Клавдий и Гертруда делают это с целью самооправдания: король — своего преступления, Гертруда — нарушения ею элементарных норм нравственности.

Поняв, что Гамлет — мститель за совершенное убийство, Клавдий в целях

самосохранения не стесняется в средствах, дабы уничтожить принца. Гамлет — потенциальный мститель для Клавдия опасен, но не менее опасен Гамлет — реальный мыслитель. А именно таковым он предстает в трагедии, начиная с ее завязки и кончая сценой на кладбище, где принц наконец находит себе достойных собеседников.

Как реально протекает единоборство Клавдия и Гамлета? В ответ на самоуверенную тираду короля, призванную отвратить его от одолевающей его скорби, принц произносит свой первый знаменитый монолог, обдумывая вопрос о праве человека на самоубийство, на уход из этого возмутительно ничтожного мира. Но как всегда у Гамлета, эта фундаментальная мысль укоренена в актуальнейшей ситуации.

Конкретный стимул к размышлениям о самоубийстве — не столько Клавдий, сколько поведение Гертруды, поторопившейся выйти замуж за Клавдия.

Правда, на первый взгляд сделанное тут Гамлетом заявление: «О женщины, вам имя вероломство!» — может показаться недостаточно обоснованным, чрезмерно глобальным. Но не относится ли эта аттестация женщин «вообще» и к Офелии, которую уже самым неожиданным образом «увели» от него, заставив даже отказаться от бесед с принцем?

Этот монолог о плоском мире и ничтожестве женщин — свидетельство того, насколько тщетно стремление Клавдия утихомирить и даже погасить ищущую мысль Гамлета. Обстоятельные доводы Клавдия лишь стимулируют взволнованные раздумья принца. Их противоборство идет, как видим, на нескольких уровнях. Разумеется, Клавдию страшен Гамлет, способный и даже обязанный ответить убийством за убийство, но он хочет избавить себя и Эльсинор от гамлетовской мысли, той, что способна «подрывать основы».

Обычно Гамлета-мыслителя то одобряют как страдальца за все человечество, то обвиняют в том, что мысль препятствует ему надлежащим образом действовать. Но дело ведь в том, что в какие бы глобальные выси его ни заносили раздумья о человеке и человечестве, жало его мысли всегда направлено против той концепции бытия, что отстаивает и с успехом насаждает Клавдий, сумевший загадочным для принца образом «укорениться» в Эльсиноре и превратить Гертруду в другого человека.

Это «превращение» королевы, являясь, по существу, главной темой первого монолога принца, побуждает его мыслить, страдать и действовать не менее, чем преступление Клавдия, за которое он, по требованию Призрака, должен отомстить.

Призрак объяснил падение Гертруды «похотью». Сам принц в первом же своем монологе, еще до встречи с тенью, тоже как бы склоняется к такому объяснению. Но оно его не удовлетворяет. Дело в природе Зла, насаждаемого Клавдием. Гамлет видит в нем не просто убийцу своего отца, а воплощение особого рода Зла — способного обезличивать все и вся вокруг себя. Отсюда берет начало главная линия противоборства между Гамлетом и Клавдием.

Принц не дает себя убить физически. Но не менее, а более важно то, что он не дает себя раздавить как мыслящую, страдающую личность. И в Гертруде он

изо всех сил пытается возродить человека. Именно возродить. О прежней Гертруде можно судить не только по дающей себя знать любви к сыну в те редкие моменты, когда она как бы высвобождается из-под воздействия Клавдия и перестает во всем ему потакать. А картина, которую она создает, рассказывая о смерти Офелии? Разве она не полна скорбной поэзии? Видимо, Гамлет знал Гертруду другим человеком до того, как она оказалась под властью Клавдия.

Принцу потребовались огромные усилия, эмоционально-интеллектуальные, чтобы в сценах с Офелией, Полонием, Розенкранцем и Гильденстерном, в решающей сцене с Гертрудой, в эпизоде с Озриком не только разгадать «тайну» той власти, которой пользуется в Эльсиноре Клавдий, но с горечью снова и снова утверждаться в ее истинности. Разгадка для него особенно мучительна, поскольку она требует от принца если не полного отказа от своих прежних представлений о человеке, то, по крайней мере, радикального их изменения.

2

Известный шекспировед А. Аникст, автор книги о «Гамлете», разделяет общепринятую мысль: в этой трагедии «со всей четкостью обозначается определяющий все действие конфликт между Гамлетом и Клавдием»²³⁷. Именно он «составляет стержень всей трагедии». Соответственно и все персонажи «разделяются на два лагеря». Правда, во втором лагере — лишь один Гамлет, «и это придает его фигуре героический облик».

Как видим, теперь мысль, популярная в первые десятилетия нашего века, о единстве Гамлета и Призрака, действующих совместно во имя Духа, полностью отвергается. Упускается из виду, что ко второму «лагерю» все-таки причастен и Призрак, как активно действующая сила в драматическом процессе. Разумеется, он являет собой, прежде всего, индивидуальный дух Гамлета-отца. Но к тому же он в определенном смысле воплощение Духа, противостоящего бездуховному Эльсинору. Правда, то духовное начало, что воплощено в Призраке, внушающем Гамлету свою программу действий, оказывается бессильным в борьбе с «падшим» Эльсинором. Гамлету не удается достичь главной своей цели — оживить, одухотворить Гертруду, и это свидетельствует не только о глубине ее падения, но и о слабостях, присущих тому Духу, которым живет принц.

Рассматривая Гамлета как фигуру в трагедии «одинокую», Аникст называет его лицом «героическим». Почему не трагическим? Стремление толковать персонажей сугубо, в высшей степени трагических как фигуры «героические» было весьма характерно и для нашей науки, и для нашего театра определенной поры. Вспомним, что в Эдипе известный исследователь увидел опять же фигуру героическую, идеальную.

Этот подход, естественно, вызывает и возражения. Так, М. и Д. Урновы, хотя и говорят о «героических характерах в шекспировских трагедиях», Гамлета видят в «состоянии глубочайшей потрясенности». Ему не удается

²³⁷ Аникст А. Гамлет. М., 1986, с. 31.

«преодолеть внутренний надлом», связанный с крахом гуманистического идеала, в который он верил. Поэтому Гамлету «недостает сильного и энергического чувства жизни»²³⁸.

В самом Гамлете отразился расшатанный век, и его напрасно «представляют идеальным героем, неким подобием Сида». Гамлет, утверждают авторы, «не идеальный герой», а носитель «субъективного трагического конфликта» (с. 142). Почему «субъективного»? Да потому, оказывается, что он проникнут чувством бессилия перед мировым злом, которое принес с собой новый век. Гамлет не способен сбросить с себя «пустяковую ношу, которую еще вчера он сбросил бы взмахом руки» (с. 145).

Разве тогда, в эпоху, условно говоря, Гамлета-старшего то самое «дело», что теперь превратилось для Гамлета-сына в «непосильное бремя», было бы для принца «пустяковым»? Разумеется, эти рассуждения о «вчерашнем» дне, в который «вставляется» ситуация Гамлета, крайне гипотетичны и далеко не бесспорны. Эпоха Высокого Возрождения таила в себе свои противоречия, предельно обнажившиеся в процессе кризиса гуманистического мировоззрения — осознания того, что и человек, и человеческие взаимоотношения катастрофически «прозаизируются», подчиняясь низменным интересам и вожделениям.

Новое, «Клавдиево» время не предстает в трагедии возникшим невещь откуда. Прошлая эпоха видела в человеке «красу Вселенной». Вместе с тем возбуждаемые в Гамлете ходом событий новые представления о человеке, стимулируемые жизнью Эльсинора и Дании, которыми овладел Клавдий, побуждают его по-иному отнестись и к эпохе прошлой. Призраку он верит и не верит, и начинает следствие не только о Клавдии, но и о Гертруде, безболезненно и даже охотно принявшей нормы нового времени.

Ведь Полоний, Розенкранц и Гильденстерн, Озрик не родились мгновенно. Они — наследие прошлого. Клавдий же оказался человеком, сумевшим довести до полной ясности и победы одну из тенденций, уже таившихся в минувшее время. О ней прекраснодушный Гамлет-отец не догадывался при жизни, и в ее торжество он никак не может поверить, находясь уже в мире ином.

Принц — свидетель этого торжества — никак не хочет примириться с тем, что полновластным наследником прошлой эпохи считает себя Клавдий, всячески отказывающийся от подлинных ценностей в этом наследстве, стирающий даже память о них. Потому-то для принца такое значение приобретает поведение Гертруды, ставшей вовсе иным существом под воздействием короля.

Да, на поверхностный взгляд «стержень» всей трагедии составляет конфликт между Гамлетом и Клавдием. Но, если вдуматься в текст Шекспира и в важнейшие поворотные моменты сюжета, то окажется, что активность Гамлета направлена не только (и даже не столько) на то, чтобы сбросить с себя

²³⁸ Урнов М., Урнов Д. Шекспир. Его герой и его время. М., 1964, с. 148 – 150 (далее ссылки на эту книгу даются в тексте с указанием страницы).

бремя мщения Клавдию, сколько на то, чтобы понять, где истоки той силы, которую Клавдий обрел в Эльсиноре, сумев «преобразить» Гертруду. Ее поведение для принца — не случайное явление. В этом поведении Гамлет различает сущность состояния, в котором оказался теперь Эльсинор, сущность «гнили», поразившей Датское королевство.

Хотя в ответ Призраку Гамлет обещает полностью устремиться к мщению, на деле он внемлет обеим «установкам» тени. Вторая основана на уверенности Призрака, что Гертруду будут мучить угрызения совести. Принц этих угрызений не замечает. Ее совесть молчит. Своими действиями он — пусть и не вполне осознанно — стремится добиться того, чтобы эта совесть заговорила. Гамлет хочет услышать ее голос.

Проблема совести стала для принца фундаментальной еще до встречи с Призраком. Ведь Клавдий, настаивая на том, что человеку следует забывать прошлое, живя без памяти о нем, по существу отрицает значение совести как важнейшего принципа нравственной жизни человека, поскольку воспоминания и совесть стимулируют одно другое. «Воспоминание самая сильная способность души нашей», — сказал А. С. Пушкин много лет спустя после появления на свете «Гамлета». Принц потрясен: «самую сильную» способность человека Клавдий ни во что не ставит, сумел заразить своей точкой зрения Эльсинор и, прежде всего, Гертруду, что Гамлету доставляет особенную боль.

Память и совесть — это для Гамлета аксиома — неразделимы. Клавдию не нужно ни то, ни другое. А Гертруда на глазах Гамлета ведет себя как человек, тоже лишенный того и другого. Этого принц перенести не в силах. А если это так, то следует ли все действие трагедии Шекспира, все ее коллизии и ситуаций насаживать на один «стержень» борьбы Гамлета с Клавдием? Шекспир строит действие «сплетенное» (как его определял Аристотель), «многослойное» (на многослойности произведения искусства одним из первых настаивал Р. Ингарден). Если подходить к «Гамлету» с этих позиций, война принца с Клавдием составляет важный, но все же верхний слой содержания пьесы, хотя сам по себе увлекательный и захватывающий интерес любого зрителя.

Но борение Гамлета с Гертрудой (а стало быть, и с Призраком) в этой пьесе не менее важно, чем противоборство Гамлета с королем. Мысли принца заняты Гертрудой, возможно, даже в большей степени, чем Клавдием. А «посягательства» на Гертруду порождают коллизию принца — Призрак, приобретающую важнейшее значение и в сюжете, и в художественной концепции пьесы.

Стремясь осуществить веление Призрака, Гамлет не обладает для этого никакими практическими возможностями. Вся его сила заключается в ищущей, пытливой, пронизательной, творческой мысли. Она напряженно работает над решением нескольких задач. Во-первых, нужно удостовериться в правдивости сказанного Призраком. Во-вторых, тот призывал «мстить» (и принц страстно соглашался пойти именно на это). Но реально Гамлет, как становится ясно и ему самому, а еще более нам, заниматься мщением в прямом смысле слова не способен и не желает.

Поэтому, когда принца без устали упрекают в бездействии на том

основании, что он медлит с «мстью», упускают из виду важнейшее обстоятельство: «Гамлет» — не «трагедия мести», популярная в XVI–XVII столетиях. Принц не намерен мстить наобум, он задумывает своего рода «судебное дознание», добиваясь публичного разоблачения Клавдия как преступника. Принц, можно сказать, нарушает оба веления Призрака: на Гертруду «посягает», Клавдию «мстить» не торопится, хотя и жестоко упрекает себя в медлительности.

Да, усмотреть полное соответствие между разными заявлениями Гамлета невозможно. Нет и полного соответствия поступков заявлениям. Ведь как бы принц ни корил себя за медлительность, эти упреки противоречат его реальным — хотя и не до конца осозанным — намерениям. Он преследует цель, для него более важную, чем поставленная Призраком: ему нужно обличение и нравственное осуждение преступника. Физическое уничтожение Клавдия для Гамлета — цель менее важная, чем «отнять» у короля Гертруду, дискредитировав его в ее глазах.

Но ни для осуществления «мести», требуемой Призраком, ни для того, чтобы вправить вывихнутый век, у Гамлета нет никаких средств. На первых порах он притворяется умалишенным. Да и надо ли ему особенно притворяться? Ведь все им узнанное действительно может «свести с ума». К тому же вообще в Клавдиевом Эльсиноре человек чрезмерно, да еще инакомыслящий должен восприниматься как «чокнутый». Гамлет это понимает и всячески способствует созданию такого мнения о себе. Чокнутому ведь позволено больше, чем нормальному. Вот он и является к Офелии в том расхристанном виде, который приводит ее чуть ли не в шоковое состояние. Тут он явно преуспел.

Но ведь главный предмет его тревоги и его отчаяния — Клавдий и Гертруда. Как разгадать тайну короля и королевы? Как идти к той цели, что поставил перед Гамлетом Призрак, к тем целям, что он ставит перед собой сам? Призраку он обещал «со скоростью мечты и страстной мысли пуститься к мести». Но никакой «скорости» принц развить не мог, покуда в Эльсинор не пришли бродячие актеры. Благодаря им круто меняется весь ход действия. Здесь перед нами одна из наиболее глубоких и блестяще выстроенных перипетий в мировой драматургии. Они всегда ведут к диалектическим переменам в драматическом процессе, к сдвигам в состояниях персонажей, связанным с достижением либо, напротив, с недостижением поставленных ими перед собой целей.

Актеры забрели в Эльсинор случайно именно в тот момент, когда Гамлет не имеет никаких средств для достижения своих целей.

В драматургии случайность, сваливающаяся на голову героя неожиданно, часто побуждает и даже заставляет искать и находить выход из труднейших положений, стимулируя его драматическую активность. Она «сопрягается» с теми возможностями, которые таит и способен извлечь благодаря случайности герой. Основанная на случайности перипетия «испытывает» героя, мобилизует его скрытые возможности.

Актеры наводят Гамлета на мысль поставить для Двора пьесу с особым,

целенаправленным сюжетом. «Наводят». Но мысль-то принадлежит Гамлету, и он осуществляет ее, достигая желаемого результата. Именно Гамлет со своей активностью перипетийно поворачивает и предельно напрягает ход действия.

Он вспоминает, что «люди с темным прошлым, находясь на представлении, сходном по завязке, ошеломлялись живостью. И сами сознавались в злодеяниях. Убийство выдает себя без слов, хоть и молчит». Гамлет решает поставить спектакль по сюжету, соответствующему событиям, рассказанным ему Призраком. Так он надеется обличить короля. Говорит принц именно об этом. Но о чем он умалчивает? Какую еще цель тут же преследует? Своим спектаклем он надеется пробудить совесть королевы. Свидетельство тому — текст, сочиненный Гамлетом.

К пантомиме, исполняемой сначала и дающей самую общую схему событий, зрители относятся весьма прохладно, хотя здесь демонстрируется и отравление короля ядом, влитым ему в ухо, и согласие королевы, испытывавшей кратковременное горе, выйти замуж за убийцу (не зная, разумеется, что король был отравлен претендентом на ее руку).

Но после пантомимы играют пьесу, где диалог между престарелым королем и его супругой вызывает совсем иную реакцию. Тема диалога — верность и предательство. Он — по словам Гамлета — объясняет значение показанной пантомимы. Престарелый король ожидает близкой смерти и рассуждает весьма трезво, в духе Клавдиевой концепции жизни:

Когда все временно и тлен,
Как и любви уйти от перемен?

Но королева решительно отвергает такую возможность:

... Не суесловь.
Предательством была бы та любовь.
Убей меня за новым мужем гром!
Кровь первого да будет на втором!

Королева на сцене придает решающее значение памяти человеческой:

Пускать второго в брачную кровать —
По первом значит память убивать.

После нового монолога короля, толкующего о человеческой способности забывать клятвы, королева все же клянется в том, что скорее «померкнет свет», чем она, вдова, согласится на вторичное замужество. Затем появляется Луциан и вливает яд в ухо заснувшего короля. «Сейчас вы увидите, — опережает ход событий Гамлет, — как убийца заручается любовью жены Гонзаго». Но до этого момента действие не доходит. Клавдий вскакивает со своего места с криком: «Посветите мне. Скорей на воздух». Король не выдержал и «раскололся». Гамлет достиг своего: Клавдий обличен в глазах пристально за ним следивших Гамлета и Горацио, в глазах Двора. Гертруда, однако, расстроена лишь состоянием Клавдия.

Наблюдая игру Мочалова — Гамлета, Белинский был поражен тем, что финал «Мышеловки» актер на разных спектаклях играл по-разному: то он, торжествуя, вскакивал со скамьи и с сатанинским хохотом топал ногами: Клавдий — убийца и обличен! На другом представлении актер продолжал сидеть. Опустив голову, с посиневшим лицом он издавал несколько глухих стонов. «Тут мы увидели Гамлета уже не торжествующего от своего ужасного открытия <...> но подавленного, убитого очевидностью того, что недавно его мучило, как подозрение, и в чем он, ценою своей жизни и крови, желал бы разубедиться»²³⁹.

Каждая из этих различных реакций Гамлета — Мочалова оправдана. Клавдий «раскололся». Можно было торжествовать. Вместе с тем Гамлет, возможно, втайне желал другого: разубедиться в том, что совершено ужасное преступление. Отсюда — его подавленное состояние.

Но Гамлет мог быть сокрушен и тем, что к душе, к совести Гертруды он не пробился. Вообще, результаты «Мышеловки» для Гамлета и ожидаемы, и неожиданны. Он добился одной из предусмотренных им целей. Вместе с тем он достиг и результата для него опасного: Клавдий увидел в нем мстителя, от которого надо освободить себя и Эльсинор.

Что же касается Гертруды, то она изумлена и ошеломлена его поведением только потому, что оно расстроило Клавдия. Через Розенкранца и Гильденстерна она требует сына к себе для важного разговора.

Но те не в силах ограничиться выполнением поручения. Они преследуют задачу и поважнее: понять, что же на самом деле происходит с их «другом». Тут следует сцена с флейтой — одна из кульминаций всего трагического процесса.

Взяв из рук музыканта флейту, Гамлет настойчиво предлагает Гильденстерну сыграть на ней. Тот, естественно, отказывается — «не умею». На флейте сыграть не умеют, а на нем, Гамлете, «собираются играть», — возмущается принц. Нет, не выжать им из него «голоса его тайны». Гамлет заключает сцену словами: «Вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя».

В фильме Г. Козинцева (1964) именно эта сцена была наиболее впечатляющей. Здесь Гамлет — И. Смоктуновский отвечал не только на домогательства Гильденстерна и Розенкранца. То был ответ прежде всего Клавдию, уверенному в том, что можно обезличить всех и вся, что людям несвойственно дорожить своим достоинством, если даже они им и обладают.

В этой сцене, как и в сценах с Полонием и Озриком, Гамлету как бы раскрывается «тайна» деперсонизирующего Зла. Оно способно приобретать огромную силу, поскольку — именно в этом предстоит убедиться принцу — в человеке заложена и эта способность и даже готовность: не отстаивать собственное мнение, не оберегать свое лицо и достоинство от посягательств. Ведь защищая, подобно Гамлету, свое право на свободную мысль и свободное деяние, ты возлагаешь на себя бремя ответственности. Клавдий опирается не на

²³⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 2, с. 333.

тех, кто ищет самоутверждения и свободного волеизъявления, а на тех, кто бежит от них и связанной с этим ответственности.

Клавдий может добиться смерти, физического уничтожения Гамлета, но превратить его в инструмент с простыми клапанами он не способен при всем своем коварстве, при всей той власти, которой он обладает. Обезличивающее Зло — не всесильно. Вот что доказывает Гамлет в сцене с флейтой.

Эта сцена как бы пародируется, когда является Полоний, в свою очередь зовущий принца к Гертруде. «Клапаны» Полония моментально «отвечают» малейшему нажиму Гамлета. Вторя принцу, царедворец, не затрудняясь, видит облако то в форме верблюда, то хорька, то кита, как того хочется Гамлету. На таких клапанах можно сыграть любую дурацкую мелодию. В свою очередь пародией на пародийный диалог Гамлета с Полонием позднее становится разговор принца с «нововылупившимся» Озриком.

Клавдий решает убрать своевольного и угрожающего ему Гамлета прочь: «забить в колодки этот ужас, гуляющий на воле». Короля не упрекнешь в неспособности к действию. Но он к тому же пытается замолить свой прежний и свои будущие грехи — те преступления, что намеревается совершать и впредь. Отправляя Гамлета в Англию на верную смерть, он, приняв это решение, тут же пытается согнуть колени в молитве. Но они не гнутся, ибо, понимает сам Клавдий, «за что прощать того, кто тверд в грехе?» Королю хотелось бы одновременно и прервать цепь творимого им Зла молитвой, и дополнить ее новыми звеньями.

Удается ему лишь второе. Зло, насилие порождают новое Зло. Убийство, им совершенное, неизбежно ведет Клавдия к новым преступлениям.

На пути в спальню Гертруды принц видит молящегося короля. Удобный миг для мести. Но Гамлет уговаривает себя не делать этого в данную минуту, поскольку отмоливший свои грехи Клавдий попадет в рай. Он помнит сования Призрака, испытывающего адские муки, поскольку Клавдий отправил его в мир иной, не дав отмолить все совершенные им «окаянства».

Клавдий получает от Гамлета «отсрочку». Ирония ситуации в том, что королю молитва не дается. Откладывая месть на момент «более страшной встречи», Гамлет ее как бы предчувствует. И, как всегда, предчувствие его не обманывает. Такая встреча должна наступить и действительно наступает.

Но отказ Гамлета от расправы в столь удобный для этого момент можно объяснить и другим мотивом. Он не высказывает его вслух, хотя напряженно живет именно им. Ведь принц идет выяснять отношения с Гертрудой, а этому он придает, видимо, более важное значение, чем долгу мести. Он направляется в спальню, одержимый своей идеей: не столько обличить, сколько пробудить душу Гертруды. Тут, как и в других случаях, Гамлет оказывается во власти диалектики целей.

Пусть представление пьесы «Убийство Гонзаго» на нее несколько не повлияло (хотя на это очень рассчитывал Гамлет), он готов, вопреки указаниям Призрака, снова «посягать на мать». Он продолжает верить в существование совести, в таящиеся в человеке моральные императивы, способные стать надежной опорой в борьбе со Злом и привести к более весомым результатам,

чем убийство («бесчеловечны все убийства»), — сказал сыну Призрак во время их первой встречи). «Женщина-злодейка», терзавшая Гамлета еще до встречи с Призраком, продолжает и после «Мышеловки» терзать его душу и мысль.

3

Сцена в спальне отчетливо делится на две неравные части. В первой наступает Гертруда, но смирить Гамлета ей не удастся, и она отсылает его прочь: «Пусть с тобой поговорят другие». И тогда роли круто меняются. Гамлет не только не уходит, но и начинает свое наступление на Гертруду, сопоставляя отца с Клавдием. Казалось бы, сын многого достигает, обращаясь к сердцу, к душе, даже к совести Гертруды...

Ты повернул глаза зрачками в душу,
А там повсюду черные следы,
И нечем вывести!

Признание страшное и в устах Гертруды неожиданное. Но Гамлету этого мало. Продолжая свои саркастические, беспощадные обвинения, он вызывает мольбу королевы:

Гамлет, пощади!
Твои слова — как острия кинжалов
И режут слух.

Не переставая «резать слух» королевы, сын вызывает ее вопль:

Гамлет, сжался!

Принц снова ориентируется не на «естество», к чему призывает Клавдий, а на духовные потенции личности. Но важнейшее значение в сюжете и в художественной концепции шекспировской трагедии имеет то обстоятельство, что начавшийся было процесс одухотворения Гертруды прерывает именно Призрак.

Разумеется, вера Гамлета в пробуждение души королевы бесперспективна: оторвать Гертруду от Клавдия в условиях нового Эльсинора невозможно. Но важно, что Призрак — с присущей ему мерой духовности — не одобряет усилий Гамлета. Призраку нужна только месть и не более того.

Ход действия тут снова ломается. На этот раз Призрак, долго не дававший о себе знать и, казалось бы, навсегда сошедший со сцены, явившись в спальню, становится главной помехой Гамлету, позволяя королеве выйти из трудной ситуации, в которую ее поставил принц, и вернуться в прежнее состояние. Призрак верен себе:

Цель моего прихода — вдунуть жизнь
В твою почти остывшую готовность.
Но оглянись на мать, у ней столбняк.
Спаси ее от налетевших страхов.
Сильна их власть над слабыми душой.

Скажи ей что-нибудь.

Призраку нужно лишь мщение. Слабодушную мать трогать не следует. Так линия конфликта между Гамлетом и Призраком достигает своей кульминации.

Обнажается глубочайшая пропасть между тремя концепциями жизни: Призрака, Клавдия, Гамлета. Ведь для тени еще существует четкая граница между Добром и Злом. Зло он полагает сосредоточенным в определенных «точках», подлежащих уничтожению. Призрак совсем не представляет себе, какую направленность принимает Зло в Клавдии, устремленном к подавлению веры человека в свои возможности, в свою суверенную волю, в свое достоинство, к подавлению человека в человеке. Гамлет же по ходу действия все более открывает для себя, что дело не только в Клавдии, но и в тех, на кого он опирается. Их принц тоже считает ответственными за разъедающее Эльсинор Зло. В свое время Н. Чернышевский писал из ссылки, что малозаметные «слабости и пороки» «обыкновенных людей» создают почву для «эффектных проявлений зла» в действиях правителей-тиранов²⁴⁰.

Вот этой истиной и овладевает Гамлет. В первом действии принц говорит о своих «прозрениях». От сцены к сцене они углубляются. Гертруде он рисует идеальный (вернее: идеализированный) портрет ее первого мужа и как бы верит в возможность возврата в мир прежних ценностей. Но сам он все глубже осознает, что, условно говоря, мир отца отошел в прошлое и невозвратим — о нем можно лишь мечтать. Ему на смену пришел двусмысленный мир Клавдия, способного не только на убийство, но главной целью которого становится «убийство» в человеке человечности.

Призрак продолжает придерживаться своей концепции бытия, в то время как Гамлет все больше и глубже вникает в ситуацию, понимая, насколько силы Зла в этом мире рассредоточены, а само Зло преобразуется, обретая новые, Призраку неведомые формы. Разумеется, Клавдий — центр активности Зла. Но вокруг такого и подобных центров образуются огромные зоны, ибо Зло центробежно, а этого Призрак не понимает.

Все то, чего Гамлет добился от королевы, Призрак в одно мгновение снимает. Диалог принца с кем-то ею не видимым позволяет Гертруде счесть сына помешанным:

Все это плод твоей больной души.
По части духов белая горячка
Большой искусник.

Общение сына с потусторонними силами и убийство Полония утверждают Гертруду в мысли о помешательстве Гамлета, хотя ей нетрудно было понять, что не в Полония он метил. О его ссылке в Англию королева говорит как о деле уже решенном, не подлежащем пересмотру, не испытывая от предстоящей разлуки никаких материнских чувств, хотя недавно упрашивала его не ездить в Виттенберг (о коварном замысле Клавдия, связанном с Англией, она, правда, не

²⁴⁰ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1950, т. 15, с. 26 – 27.

знает).

4

Гертруда оказалась непробиваемой. В этом смысле фигурой, ей контрастной, предстает Офелия. Супруга Клавдия столь благоразумно держит себя в руках, что никакие несчастья — ни смерть мужа, ни «безумие» сына, ни его ссылка, ни другие катастрофы — не должны и не могут вывести ее из равновесия. Офелия, не выдержав свалившихся на ее голову несчастий, погружается в безумие.

Как и многие иные драматурги, Шекспир часто строит свои сюжеты на «параллелях» и контрастах, о чем первым, видимо, сказал В. Гюго в своей книге об английском драматурге.

Во всех пьесах Шекспира (за исключением «Макбета» и «Ромео и Джульетты») Гюго обнаружил одну особенность, «ускользающую» от внимания истолкователей: «второе, параллельное действие, проходящее через всю драму»²⁴¹. Так, Гамлет сам создает второго Гамлета — Лаэрта. А в «Короле Лире» взаимоотношения отца с дочерьми «повторяются» в истории другого отца — Глостера: один сын его предает, другой остается ему верен. Подобного рода «прием» Гюго усматривает и в церковном убранстве XVI века, где обычно соседствуют два разных барельефа на одну и ту же тему.

У Шекспира, полагает Гюго, одна действенная линия «поясняет» другую. Правда, утверждая, что «такое двойное действие» характерно лишь для Шекспира и «вдумчивого искусства» лишь его века, Гюго ошибается. И в другие эпохи «вдумчивое искусство» высоко ценит «взаимоотражающиеся» (назовем их так) образы, положения, сцены. Да и сам Гюго, говоря о свойствах гения (не только Шекспира), считает одним из важнейших его умений — создание «двойных отражений», «великую способность видеть две стороны вещей», на чем основано столь дорогое Гюго «искусство антитезы».

Гюго, разумеется, напрасно сводит дело лишь к «антитезам». Двойное и даже тройное взаимоотражение сходных ситуаций не всегда ведет к созданию «антитезы». Тут ситуации, углубляя одна другую, могут соотноситься по принципу «дополнительности», как он именуется в теоретической физике. Ведь в пьесе Шекспира «третий Гамлет» — Фортинбрас — не желает, в отличие от скорого на решения Лаэрта, мстить за убитого отца. В «Гамлете» обнаружено еще одно «отражение» темы мщения. «Свирепый Пирр» из монолога Первого актера тоже предстает как мститель. Последствия этой «свирепости» оказываются неоправданными: они лишь приносят глубокие страдания Гекубе²⁴².

В этой пьесе, кроме отмеченных Гюго, обнаруживаются и иного рода «отражения» сходных и вместе с тем контрастных стремлений, побуждений, поступков, состояний, судеб действующих лиц, что усложняет и углубляет проблематику всего произведения.

²⁴¹ Гюго В. Вильям Шекспир — Собр. соч. М., 1958, т. 14, с. 300.

²⁴² См.: Громов П. Герой и время. Л., 1961, с. 309.

О безумии Офелии как своеобразной параллели «обезумевающему» Гамлету в литературе о Шекспире говорилось много. Но безумие Офелии настойчиво напрашивается и на сопоставление со здравым смыслом Гертруды. У них разное отношение к проблемам совести, вины, раскаяния, ответственности, столь волнующих Шекспира в этой трагедии.

Королева не чувствует за собой никакой вины. Тут она не только под стать Клавдию, но в чем-то даже более «твердокаменное» существо. Клавдий ведь все-таки пытается отмотить свой грех, хотя это ему и не удастся. Гертруда преступлений в прямом смысле слова не совершала, однако ее поведение отзывается столь сильной болью у Гамлета не без причины. Гертруда принимает концепцию жизни Клавдия, готового плести и множить свои коварства. И вот это самое единомыслие, объединяющее ее с Клавдием, — одна из главных «составляющих» трагедии, переживаемой Гамлетом.

Не такова Офелия — доминирующей чертой ее облика становятся угрызения совести. Ей присуще чувство своей вины перед Гамлетом, чьи ухаживания она совсем неожиданно отвергла. В предсмертных песнях Офелии звучит ее потаенное желание стать женой принца.

В других произведениях Шекспира безумие чаще всего — следствие вины, остро переживаемой. В безумие впадает Лир. Леди Макбет, впад в это состояние, так из него и не выходит.

Офелия чиста, но и наивна. Она послушно выполняет требования Полония и Клавдия, направленные Гамлету во вред. В колкостях «безумного» Гамлета по ее адресу она не может не уловить какой-то реальной причины, какой-то своей реальной вины. Да и в убийстве ее отца не может винить лишь одного принца. В речах Офелии звучит и самоосуждение, и осуждение всего ее окружения, в котором она не могла не ощутить какого-то лицемерия, какой-то непостижимой для нее лжи.

На вопрос Гертруды: «что такое с Офелией?» — Горацио отвечает:

Отцом все время бредит, обвиняет
Весь свет во лжи, себя колотит в грудь,
Без основанья злится и лепечет
Бессмыслицу...

Видимо, все-таки она «себя колотит в грудь» не без основания. Да и в «бессмыслице», как ее называет Горацио, улавливается некий смысл. Слова: «но не могу не плакать, как подумаю, что его положили в сырую землю» — сближают ее тоску, ее горе с переживаниями Гамлета, не оставляющими его в течение всего действия.

У Клавдия вырываются по отношению к Офелии слова сожаления, но он все же остается самим собой, когда после ее ухода приказывает:

Скорее вслед. Смотреть за нею в оба.

Вернувшись, Офелия продолжает свои бредовые речи: «Вот розмарин, это для памяти: возьмите, дружок, и помните. А это анютины глазки: это

чтоб думать».

Безумная Офелия возвращает в трагедию темы из программного монолога Клавдия, отстаивавшего «беспамятство» как условие человеческого существования. Недалекий Лаэрт, слушая эти речи своей сестры, характеризует их точно:

Изречения безумья: память и мысль неотделимы.

Но ведь эта идея неотделимости памяти и мысли — одна из главных Гамлетовых. У поверхностного Лаэрта она могла родиться лишь в экстремальной ситуации: страдания сестры побуждают его улавливать глубочайший смысл, скрытый в ее бредовых речах.

Катастрофу свою Офелия переживает в отсутствие Гамлета. На время, когда тот оказывается за сценой (вторая половина четвертого акта), Шекспир возлагает на нее некие «функции» принца: в «поле напряжения» пьесы она как бы «замещает» Гамлета. Пока его нет, Эльсинор мог бы, наконец, если не зажить спокойной жизнью, то, по крайней мере, передохнуть. Но Шекспир строит действие так, чтобы Клавдий и Гертруда не получали никакой передышки. Офелия лишает их даже минуты безмятежного существования.

Безумие Офелии наполняет Эльсинор особой тревогой, и не зря Клавдий приказывает следить за ней в оба. Ее речи и песни, в которых Лаэрт угадывает некие скрытые смыслы, ее смерть — все это в итоге предстает как отрицание Эльсинора и Клавдиева преклонения перед здравым смыслом, позволяющим ему, ссылаясь на «естество», вести себя по своему произволу, не страшась никаких нравственных норм.

Если действующих лиц драматургии позволительно относить к разным «лагерям», то, вопреки мысли Аникста, к «лагерю» Гамлета примыкает не только Призрак, но и Офелия. Разумеется, примыкает сюда и «римлянин» Горацио, хотя, будучи другом Гамлета, он все же держится в стороне и не вступает в противоборство с Эльсинором.

5

В центре «Гамлета» поставлен монолог «Быть или не быть...». Его содержание само по себе весьма противоречиво. Вместе с тем многое в нем не согласуется с любыми попытками однозначного истолкования трагедии и ее главного героя.

Не случайно монолог вообще не «вмещался» в фильм Г. Козинцева, где И. Смоктуновский играл «деятельного», активного (в расхожем понимании этого слова) Гамлета. Вовсе изъять монолог из фильма режиссер все-таки не решился и нашел для него какое-то место. Однако сцена «Быть или не быть...» оказалась в картине самой тусклой.

Монолог этот предшествует и «Мышеловке», и сцене с флейтой, и сцене в спальне. Но часто его рассматривают обособленно и от них, и от диалогов с могильщиками и Озриком. При этом его толкуют по-разному: иные видят в нем всего лишь развитие темы монолога из первого акта о недопустимости

самоубийства; другие придают особое значение содержащемуся здесь выпадку против человеческой мысли, враждебной поступку, убивающей само желание действовать. Третьи считают главным в этом монологе преодоление всяческих сомнений и доводов против активного участия в жизни: Гамлет решает «быть», то есть жить и действовать.

Реально этот монолог резко отличается от произнесенного принцем в первом действии. Ранее Гамлет был недоволен миром как «одичалым садом» и женщиной, проливавшей лживые слезы. Самоубийство в том монологе осуждалось как «грех» перед богом.

Теперь же принц осуждает жизнь глубже и конкретнее. Речь идет о необходимости сносить

... униженья века,
Позор гоненья, выходки глупца,
Отринутую страсть, молчанье права,
Надменность власть имущих и судьбу
Больших заслуг перед судом ничтожеств...

Теперь взгляд Гамлета на мир уже крайне обострен. Перед нами не «меланхолик» из первого действия, а беспощадный критик общественного устройства, в котором властвуют надменные ничтожества.

На этот раз о самовольном уходе из жизни Гамлет говорит не как о «грехе». От самоубийства человека отвращает «боязнь страны, откуда ни один не возвращался». Этот страх склоняет нашу волю к примирению «со знакомым злом». Завершая монолог, Гамлет произносит знаменитые слова о том, что «всех нас в трусов превращает мысль», а «при свете тусклом бледного ума» мы отказываемся от «замыслов с размахом и почином». Это, да и другие высказывания принца дают критике основания считать, будто Гамлет винит мысль в том, что она не только удерживает человека от действия, но и примиряет его с наличным, но неприемлемым для него мироустройством.

Вспомним, однако, в какой ситуации произнесен монолог. Во-первых, он предшествует появлению подосланной Клавдием и Полонием Офелии. Теперь она ведь явно ищет принца — после того как ранее послушно отвергала общение с ним, согласно приказу отца. Гамлет ведет себя с ней крайне грубо и как бы между прочим спрашивает: «Где отец твой?» Офелии приходится солгать: «Дома, милорд».

Весь диалог с Офелией, до предела желчный, вовсе не свидетельствует о готовности принца мириться со знакомым злом. Напротив, и тут принц, сообразно логике всех его важнейших высказываний, отправляясь от конкретной ситуации, выходит на орбиту глобальных обобщений. Язвя Офелию, Гамлет тут же предается мыслям о человеческой природе вообще. Не щадит и самого себя, признавая, что в нем «больше гадостей, чем мыслей, чтобы эти гадости обдумать...» Безжалостный и к себе, Гамлет спрашивает: «Какого дьявола люди вроде меня толкутся меж небом и землею? Все мы кругом обманщики».

Глумливо обличая и Офелию, и самого себя, Гамлет опровергает слова из

монолога «Быть или не быть...» о мысли, которая превращает нас в трусов и сдерживает от действия. Ведь в диалоге с Офелией в высокой степени проявляется драматическая активность его мысли. Именно драматическая. Можно ли считать «Быть или не быть...», а затем диалог с Офелией, а затем *измышленную* Гамлетом «Мышеловку» проявлением бездействия?

У шекспировского принца, как и вообще у героев подлинной драматургии, мысль отличается особого рода активностью. Она — не результат самоуглубления, как это часто бывает в повествовательной либо лирической поэзии, и не позволяет герою уйти в себя надолго. Его монологи всегда — не «самокопание», а страстная реакция на ход действия, на активность других персонажей. В драматургии монолог, по существу, всегда является репликой (пусть достаточно развернутой), звеном в диалоге — даже тогда, когда он произносится наедине, принимая характер исповеди, раздумья, размышлений о материях, казалось бы, не имеющих непосредственного отношения к тому, что уже произошло, и к тому, чему должно совершиться либо в самое ближайшее время, либо на новом витке развивающегося действия. Все монологи Гамлета накрепко, органически, нерасторжимо связаны с водоворотом событий, в который он вовлечен.

Сентенции монолога «Быть или не быть...» существуют лишь в контексте всего драматического процесса и, прежде всего, цикла уже названных сцен. Вместе с тем высказывания эти связаны с той целью, которая становится для принца доминирующей.

Ведь ему — повторим это — нужны не только обличение преступника и расправа над ним, не только «мечь» Клавдию. Принц хочет добиться нравственной победы над неприемлемым для него мировосприятием короля, над насаждаемым им в Эльсиноре образом жизни. Эту победу Гамлет надеялся одержать в сцене с Гертрудой. Потерпев поражение в важнейшей для него идейной схватке, Гамлет сам начинает терять свои нравственные ориентиры, а главное, его мысль теряет присущую ей онтологическую глубину и оказывается в подчинении у эмоций. Это начинается уже в тот момент, когда он, не раздумывая, вонзает кинжал в занавес, за которым скрыт Полоний.

После сцены в спальне и перед отъездом в Англию Гамлет сталкивается с войском Фортинбраса, направляющегося воевать чуть ли не «за какой-то клочок сена». Эта встреча опять-таки дает принцу повод упрекать себя в медлительности. Свой монолог он завершает словами:

О мысль моя, *отныне* будь в крови.
Живи грозой иль вовсе не живи.

В подстрочном переводе М. Морозова эти строки звучат так: «О, *отныне* да будут мысли мои кровавыми или пусть они потеряют всякую цену!» Почему подчеркнуто мною «отныне»? Ведь его меч уже окровавлен. Полоний убит еще до встречи с норвежским войском. Более того: сцена в спальне завершается страшным для Гамлета и для нас заявлением про судьбу сопровождающих его в Англию Розенкранца и Гильденстерна:

Я под их подкоп,
Будь я неладен, врююсь ярдом глубже
И их взорву.

Именно поражение, которое Гамлет терпит в борении с Гертрудой, предстает главной причиной того, что он сам становится на путь зла, совершает первое убийство и тут же замышляет два новых.

Да, слова: «Так всех нас в трусов превращает мысль» — безусловно, «ключевые» в монологе «Быть или не быть...». И не зря цитируют их так часто. Сверхнасыщенные смыслом ключевые реплики имеют в драматургии важнейшее значение: вспомним реплику «Напрасный труд!», произносимую в первом действии пьесы «Прошлым летом в Чулимске» Шамановым, а во втором — Валентиной, подавленной тем, что Шаманов ее отверг. Так свой полный смысл ключевая реплика здесь обретает лишь в контексте всего действия.

Разумеется, и в «Гамлете» чрезвычайно важен контекст. Ситуации порождают дилемму, для принца трагическую. Она выражается в «противоборстве» двух ключевых реплик про мысль. В Эльсиноре она может показаться и даже обернуться «трусостью», когда удерживает от попытки преодолеть зло злом, от стремления немедля отвечать на убийство — убийством же. Но избежать промедления, вызванного сомнением в оправданности такого образа действий, в Эльсиноре можно, лишь «окровавив» свою мысль.

Гамлет вступает и на этот путь. Нападки на рефлектирующую мысль в «Быть или не быть...» оборачиваются тремя убийствами (а всего их на счету принца пять). Когда решающая ставка Гамлета — оживить, очеловечить, одухотворить Гертруду — оказывается битой, принцем завладевает ожесточение, от которого он, к счастью для себя, все же способен очиститься. И опять же это очищение возможно благодаря мысли, «вбирающей» в себя эмоцию, чувство, предчувствие и обогащаемой ими.

Диалог с могильщиками соотносится с пародийным диалогом между Гамлетом и Озриком. Череп Йорика еще более утверждает принца в значении, которое он изначально придает человеку как существу духовному, самостоятельно мыслящему, вникающему в проблемы и сугубо актуальные, и связанные с ними фундаментальные вопросы бытия.

В сцене с могильщиками то самое «естество», к которому апеллирует Клавдий, считая его «гарантом» жизни «в свое удовольствие», предстает в угрожающей для человека форме. Естественное и неизбежное превращение человека в «квинтэссенцию праха» возлагает на него ответственность за свой образ жизни, в которой должны господствовать память, мысль, эмоции, чувства, совесть, дух.

С могильщиками разговор идет на равных. С обеих сторон происходит трезвая оценка того, во что превращается «естественная» часть человека. Тем острее воспринимает Гамлет Озрика, счастливого тем, что он лишен малейшего намека на человеческое достоинство, то есть в нем начисто отсутствует

«божественное начало» (о котором в очень ясных словах говорит Кассио во второй сцене второго акта «Отелло»).

Озрика Гамлет характеризует безжалостно: «Таковы все они, нынешние кривляки. Они подхватили общий тон и преобладающую внешность, род бродильного начала, которое выносит их на поверхность среди невообразимого водоворота вкусов. А подуть на поверку, пузыряей как не бывало». Тут Гамлет выражает мысль, можно сказать, на все те времена, когда общество переполнено раболепными озриками.

Гамлет провидит будущее Эльсинора, забитого озриками. Тут одна из причин его готовности идти на дуэль, навстречу смерти. Дурные предчувствия, о которых он сказал Горацио, его не останавливают.

Мысль вообще не отвращает Гамлета от действия. Более того: драматически активная мысль-переживание, мысль-сомнение, мысль-отрицание или утверждение, мысль-страдание, органически связанная с ходом событий, углубляющая их значение, — такая мысль и есть действие.

Исполненная выстраданной мыслью Гамлета трагедия Шекспира предельно насыщена действием, если мы не станем упрощать введенный Аристотелем термин, основанный на опыте античной трагедии, где главным всегда было действие-переживание, действие-узнавание и действие-страдание. Ведь то, что впоследствии стали понимать под действием, в античной трагедии происходит за сценой.

Шекспир и этого рода действия выводит на сцену, но решающее значение в том же «Гамлете» остается за связанной с эмоцией и переживанием, развивающейся, динамической, ищущей, способной себе противоречить мыслью.

Не будем поэтому судить Гамлета и его неумную активно-реактивную энергию с позиции королевы Гертруды, сумевшей повернуть глаза зрачками в душу лишь на мгновение. Не будем судить его и с позиции Призрака, озабоченного тем, что активность принца глубже и сложнее, чем это было им предусмотрено. Признаем тот факт, что драматическая активность сложна как по своей структуре, так и по формам своего воплощения. Среди них важнейшее значение имеет драматическая, именно *драматическая активность страстной мысли*, стимулируемая взаимодействием персонажей и всем ходом событий, но, в свою очередь, во многом определяющая этот ход.

Все-таки трагедия

Алексей. Мне нравится этот человек!

*Вс. Вишневский.
«Оптимистическая трагедия».*

I

Для молодого Вишневского, вступавшего на поприще искусства, новаторство было неотделимо от решительного ниспровержения и отрицания

опыта, накопленного «старой» драматургией. Ведь он был свидетелем и участником новых жизненных конфликтов, небывалых в истории ситуаций, он обладал опытом активного участника революционных событий. Обращение к традициям искусства прошлого — так казалось Вишневскому — может лишь помешать художественному воплощению проблем и коллизий революционной эпохи.

Автор единственной пьесы — «Первая Конная» (1929) — Вишневский самоуверенно и даже агрессивно писал критику А. Гвоздеву: «Мы — бойцы здорово обстрелянные, грубые, привычные к трудностям и будем делать тарарам старой драматургии»²⁴³.

Он, безусловно, обладал органическим чувством жизненного драматизма, способностью остро воспринимать противоречия жизни и броско на них реагировать. Это — дар весьма ценный. Но как драматург он был «бойцом необстрелянным», и простой «тарарам старой драматургии» ему сделать не удалось.

Поэзия драматическая (как и поэзия вообще) помимо таланта требует непременно овладения «непреложными основами» этого вида искусства, как их называл А. Островский, подчеркивая значение «преемства» истин, «добытых исследованием и опытом». Речь идет не об овладении ходульными, ремесленными приемами, а о постижении того, что составляет самую суть драмы, ее душу, — того, на чем она зиждется и без чего существовать не может. Иначе, даже при самых добрых намерениях, невозможно создать подлинное произведение драматической формы.

При всем своеобразии «Первой Конной», Вишневский и тут не только нарушал каноны и традиции, но также следовал им — тем, что складывались в послереволюционном агитационном театре. Однако, дабы успешно решать новые, более сложные творческие задачи, предстояло — хочешь не хочешь, волей-неволей — пересмотреть свое отношение к опыту «старой драматургии», о которой Вишневский отзывался пренебрежительно-враждебно, ко всему тому искусству, которому он был намерен «делать тарарам».

Дело прежде всего касалось двух вопросов, решения которых не миновать ни одному драматургу: как быть с драматическим героем и как быть с драматическим сюжетом. В пору создания «Первой Конной» Вишневский имел свои, категорические и безапелляционные, ответы на оба вопроса.

Считая нужным изобразить «движение масс», героиню массы и ее судьбу в ходе революционной борьбы, он решительным образом отказывался от изображения отдельных личностей, первоплановых фигур. «Хватит! Вещь должна быть посвящена коллективу, а не отдельным философствующим и нудно переживающим резонерам», — вот на чем настаивал тогда драматург (статья «Как я писал “Первую Конную”»)²⁴⁴. О том же, с той же решительностью сказано в уже упоминавшемся письме А. Гвоздеву (январь 1930): «Старые каноны прочь!.. Прочь психологию героев,

²⁴³ Театр и драматургия. Л., 1959, с. 411.

²⁴⁴ Вишневский Вс. Статьи. Дневники. Письма. М., 1961, с. 39.

первоплановые, значительные, многоговорящие и многоиграющие фигуры. Пусть течет масса, а вне — отдельными социальными ориентирами — некие типы: солдат, крестьянин, рабочий, офицер... Я хотел даже не называть их»²⁴⁵. И если все же кое-кому в «Первой Конной» даны имена собственные — то это лишь «для ориентировки».

Но «старой» драматургии всегда требовался сюжет, основанный на сложных взаимоотношениях между героями, на узловых, переломных моментах в этих развивающихся и меняющихся взаимоотношениях. Автор «Первой Конной» этим пренебрег: он отказался и от «первоплановых» фигур с их психологией, и от развивающегося драматургического сюжета. По этому поводу он тоже сказал свое дерзкое «Хватит!».

В каждом из многочисленных эпизодов «Первой Конной» действовали все новые и новые лица. Эпизоды были связаны друг с другом не сюжетно, они не вырастали один из другого, а лишь «монтировались», иллюстрируя при этом авторскую идею. Особой своей заслугой Вишневский — не без основания — считал «документальность» и «фактографичность», полную жизненную достоверность эпизодов.

Ориентируясь на реальные факты, на «куски грубой жизни», Вишневский оказался во власти несостоятельной дилеммы: подлинная жизнь или художественный сюжет. Ему тогда казалось, будто это вещи несовместимые, и потому он, разумеется, отвергал сюжетность, отдавая предпочтение жизни. Во всех его пьесах, утверждал он, «сюжет — сама жизнь». Если в пьесе «На западе бой» введены элементы сюжета, то для того лишь, чтобы прийти к их «снятию и разрушению».

В статье «Как я писал “Первую Конную”» Вишневский спрашивает: «Смею ли я портить хоть чем-нибудь наносным... подлинный материал замечательной красоты, обнаженной силы?»²⁴⁶ Ответ на этот вопрос, конечно, ясен. Пусть «подлинный материал» говорит сам за себя. Будем во что бы то ни стало избегать вымышленных сюжетов, ведь они способны только испортить жизненный материал.

Надо ли все же связывать самостоятельные «куски жизни», создавая из них нечто цельное и единое? Как это делать? Следовать ли здесь опыту мировой драматургии, либо отвергать его с порога? Об этом Вишневскому нельзя было не задумываться.

В «Первой Конной» последовательность эпизодов как бы соответствовала реальному ходу истории, начиная с мировой войны и кончая войной гражданской, даже первыми годами мирного строительства. И связывались все эти эпизоды фигурой Ведущего — он комментировал, пояснял, дополнял своими репликами и монологами все то, что изображалось в сценических эпизодах. Ведущий охарактеризован Вишневским как «наша совесть, наша память, наше сознание, наше сердце». Все многочисленные события, огромный исторический период в жизни народа — все это тут «пропущено» через

²⁴⁵ Театр и драматургия. Л., 1959, с. 409.

²⁴⁶ Вишневский Вс. Указ. соч., с 291.

сознание и сердце Ведущего.

Так под «маской» Ведущего, незаметно для самого Вишневого, в его пьесу проник тот самый «вылезавший на первый план» рефлектирующий герой, с которым автор «Первой Конной» хотел бы расправиться окончательно и бесповоротно. Видимо, требования драматургии и здесь взяли свое — без такого героя драма вовсе обойтись не может.

Казалось бы, почему не писать новые пьесы в том же духе и в той же манере, отказываясь и от общепринятой сюжетности, и от изображения первопланых героев? Вишневский пробовал, но это ему плохо удавалось. Пришлось подумать о том, почему его новые пьесы уступали «Первой Конной». Неизбежно возникали и сомнения по поводу первой на шумевшей пьесы. Удалось ли и в ней раскрыть жизненный материал с подобающей ему художественной глубиной? Не ограничивала ли ориентация на «факты» и эпизоды возможностей проникновения в самую суть жизненных проблем и конфликтов?

О задачах, стоящих перед советской драматургией, Вишневский все в том же письме Гвоздеву заявлял: «Нам нужно понимание движений масс. Нам нужно понять, показать — как и почему сегодня галдят партизаны и хотят рубать Комиссара, а завтра умирают под темным небом за Советы. И для “как” одной фразы — “некому молиться”, безмолвия потом и последнего крика “а-а-а” достаточно. А “почему” — у Ведущего или в отдельной реплике».

Это место из письма Вишневого — комментарий к двум эпизодам из «Первой Конной». В одном («Кого на испуг берете?») действительно «галдят» красноармейцы и готовы чуть ли не «рубать» рабочего-комиссара. Но Комиссару, который, по словам Ведущего, «не знает колебаний и страха», без больших усилий удастся призвать к порядку своевольных бойцов. В следующем эпизоде — «Под темным небом» — попавшие в плен буденновцы на приказ белого офицера: «Молитесь!» — холодно отвечают: «Некому» — и гибнут закопанные живьем.

Но можно указанное место из письма Гвоздеву воспринимать и по-другому. Не звучит ли уже здесь тревога, уверен ли Вишневский в том, что ему действительно удалось показать «движение масс», если «почему», если истоки и причины поступков, самый смысл движения масс — все это объяснить надлежало «Ведущему». В свете законченной три года спустя «Оптимистической трагедии» здесь можно уловить ноту неуверенности в том, что глубоко раскрыта проблематика смонтированных эпизодов: «Кого на испуг берете?» и «Под темным небом».

Может ли одна фраза Ведущего объяснить сложные сдвиги в массе, готовой сегодня «рубать» Комиссара, а завтра умирать за Советскую власть? Эта важнейшая ситуация из «Первой Конной» продолжала волновать и мучить. Когда он вновь обратился к ее художественному осмыслению, ему потребовалась уже целая пьеса — «Оптимистическая трагедия». Написана она была уже по-иному. И хотя вместо одного Ведущего из «Первой Конной» тут их появилось двое — на них уже возлагались более скромные задачи. Тут Ведущие тоже комментируют действие, тоже объединяют сцену со зрительным

залом своими патетическими репликами и обращениями. Но, в отличие от Ведущего из «Первой Конной», они уже не берут на себя непосильную задачу — объяснять все происходящее на сцене.

В новой пьесе отпала необходимость в этом.

В «Оптимистической трагедии» зрителю предстояло вникать самому в происходящее, ибо драматург воплотил его в сложном сюжете. Не случайно в те моменты, когда отношения между персонажами приобретают здесь наиболее острый характер, когда их чувства, страсти, мысли достигают наивысшей силы выражения, Ведущие отступают далеко в тень. Теперь они предоставляют персонажам действовать в границах острого сюжета, а зрителю — переживать и думать.

В упомянутом письме Вишневский несколько раз берет в иронические кавычки слова «переживания» и «глубины». Ему претит изображение глубин «индивидуалистической» психологии — они кажутся ему незначительными на фоне «движения» масс. Применительно к массам он избегает слова «психология», заменяя его словом «движения», хотя речь, разумеется, идет о внутренних движениях, то есть о психологии массы, ее переживаниях, сдвигах в ее сознании.

В «Первой Конной» лишь фиксируются результаты этих сдвигов. Процессы, ведущие к этим результатам, не показаны. Одни состояния, стремления и цели сменяются другими, но внутренняя связь между разными, часто даже противоположными стремлениями и целями остается тут нераскрытой. Новые состояния как бы возникают за сценой, в промежутках между эпизодами. А когда это изображается на сцене — то броско, но упрощенно.

Не видя этих переходов, мы не знаем, не можем и даже не должны знать, действуют ли в эпизоде «Под темным небом» те же лица, что и в эпизоде «Кого на испуг берете?». Судя по письму к Гвоздеву — это те же самые люди. Но об этом зритель мог лишь догадываться, ибо самый процесс сдвигов, происходящих в людях, не был показан. Желая изобразить «движение масс», Вишневский думал добиться этого, не изображая сдвигов в отдельных людях, составляющих эту массу. Ненадолго сосредоточить свое внимание на какой-нибудь конкретной фигуре означало для Вишневского пойти на уступку индивидуализму и пренебречь жизнью столь дорогой ему массы.

Но при таком подходе оказалось невозможным ни постигнуть, ни показать главное: почему же те люди, что вчера отворачивались от Комиссара, сегодня умирают вместе с ним за общее дело. За пределами пьесы оставалось самое существенное — противоречивые сдвиги в сознании и массы, и составляющих ее конкретных людей. Масса тем самым оказывалась не столько возвеличенной, сколько обезличенной.

Работая над «Оптимистической трагедией», Вишневский пришел к мысли, что изобразить революционные сдвиги в сознании и поведении массы, показать крутые повороты в ее судьбе можно лишь при условии, если удастся разглядеть в ней человеческие лица, увидеть характеры, переживающие эти сдвиги с наибольшей силой. В «Оптимистической трагедии» такие фигуры появились.

Выступают они не в эпизодах, а на протяжении всей пьесы. Не менее важным оказалось другое: вся «масса» здесь предстала как постоянно действующее «лицо», за сложными ее переходами из одного состояния в другое нам дано следить в продолжение всей пьесы. Вишневский обратился к изображению драматических процессов, а не только их результатов.

В процессе работы над «Оптимистической трагедией» пришлось восстановить в правах такие понятия, как «психология» и «глубины». Но, — и тут особенно проявилось подлинное новаторство драматурга, — в новой пьесе психология неотделима от социальных катаклизмов, от разворота общественной жизни. Сила пьесы в том, что, «реабилитировав» человеческую психологию своих героев и связав ее с революцией, Вишневский показал не только процесс воздействия революции на психологию, но и значение как массовой, так и индивидуальной психологии для революции и ее судеб. И если ранее он рассматривал «глубины» как нечто сугубо «индивидуалистическое», уводящее от изображения массы в революции, то в новой вещи он сумел показать, как противоречия в массовой и индивидуальной психологии тормозят, сдерживают, стимулируют ход революционных событий, обретая в конце концов подлинно творческое содержание.

Когда в действующей массе обостряются противоборствующие тенденции, на первый план неизбежно выступают наиболее яркие, характерные их выразители, такие, как Вайнонен или Сиплый. В судьбе массы, способной поддаваться различным воздействиям, решающая роль достается «первопланнным фигурам» Вожака, Комиссара, Алексея. Оказалось невозможным понять во всей глубине процессы, происходившие в народе во время революции, обходясь без такого рода фигур со всей присущей им сложностью, против которой так ополчался автор «Первой Конной». Опубликовав «Оптимистическую трагедию», Вишневский всячески подчеркивает в специальной статье, что тут действуют «сложные» и даже «исключительные» фигуры.

Пришлось Вишневскому вернуть права и такому понятию «старой» драматургии, как сюжет. «Все тянет прочь от монтажа и т. п. — к целой, крупной вещи... это будет новая форма»²⁴⁷, — читаем мы в дневниковой записи 1932 года. Тянет к новой форме, однако «без монтажа». Тянет к «целой», то есть сюжетной, вещи. Вишневский, разумеется, отказывается от «монтажа» в упрощенной его форме.

Сюжетной «вещи» ведь тоже присущ того или иного типа «монтаж». Драматургия никогда не изображает событий в их непрерывной последовательности. Перерывы в изображении событий — одна из непреложных художественных ее условностей. Всегда — будь то «Царь Эдип», «Три сестры» или «Бег» — драматургия «монтирует» события то явно, то скрытно. «Швы» между эпизодами, как их называл Брехт, всегда наличествуют. Сцены, эпизоды, картины всегда «стыкуются». Но стыки могут быть незаметными, как у Чехова, а могут превращаться в те самые «шрамы»,

²⁴⁷ Вишневский Вс. Указ. соч., с. 297 – 298.

которые так нужны были автору «Матушки Кураж».

Обратившись к сюжету, Вишневский полностью от «монтажа» отказаться не мог. Но здесь появился «монтаж» более сложного типа. Сюжет «Оптимистической трагедии» строится на усложняющихся взаимоотношениях между действующими лицами, которые остро и своеобразно воплощают различные политические, идейные, нравственные тенденции эпохи в их динамике. При этом главной движущей силой сюжета все-таки, как этого ранее очень хотелось Вишневскому, становится масса — матросский отряд. Именно он, со своей жизнью и со своей судьбой, оказывается на первом плане развивающегося действия. Но теперь перед нами не обезличенная масса.

Матросский отряд здесь не только интенсивно переживает движение событий, тем самым уподобляясь героям «старой» драматургии. Своими действиями масса создает коллизии огромного исторического масштаба. Здесь не отделить судьбу массы от судеб находящихся с ней в непрерывном и живом взаимодействии Комиссара, Вожака, Алексея, Вайнонена, Сиплого. Это взаимодействие, которое на определенном этапе стимулируется двумя эпизодическими персонажами, определяет нарастание и разрешение всей коллизии.

Такое построение, когда развитие действия определяется и «движением» массы и поведением нескольких лиц, поданных крупным планом, стало художественным открытием автора «Оптимистической трагедии».

В «Первой Конной», где не было усложняющихся взаимоотношений между «сквозными» персонажами, не могло быть и речи о различных слоях, о различных содержательных пластах пьесы. Там был один слой, один план, прямо и непосредственно выраженный. В новой пьесе глубиной переживаний действующих лиц, сложностью сталкивающихся стремлений и целей определяется наличие нескольких содержательных слоев, проникающих друг в друга. Об этом свидетельствует и сценическая история пьесы — очень разные ее интерпретации А. Таировым, Г. Товстоноговым, а позднее — Л. Варпаховским в Малом театре и М. Захаровым в Московском театре имени Ленинского комсомола.

Идейное и художественное содержание этой многослойной пьесы привлекает к себе в течение многих лет внимание критики. Об идее «Первой Конной» особых споров быть не могло. Через Ведущего автор не только внушал, но и навязывал зрителю и свою точку зрения, и свои эмоции. Простора для работы сознания и эмоций зрителя не оставалось.

Совсем по-иному обстоит дело с «Оптимистической трагедией», ибо перед нами не иллюстративное, а драматическое действие, о содержании которого можно и нужно и думать, и спорить. Естественно, что с момента появления пьесы и по сей день она вызывает все новые и новые толкования.

2

Критика тридцатых годов не пожалела труда, раскрывая идейное содержание пьесы. В. Перцов увидел в «Оптимистической трагедии» ее

серьезную моральную проблематику, глубокий конфликт между стихийностью и сознательностью, победа которой ведет к торжеству социалистической дисциплины над анархическим своеволием. Полк в третьем действии преодолевает инстинктивный, биологический ужас перед смертью благодаря тому, говорил Перцов, что уже спаян дисциплиной пролетарской революции. Именно заключительные сцены третьего действия критик и считал поэтой идейной и драматической кульминацией пьесы. Свою первоначальную трактовку Перцов повторил и позднее, назвав В. Вишневого уже в 1967 году «поэтом новой, сознательной дисциплины»²⁴⁸.

Однако в те же 50-е идейное содержание «Оптимистической трагедии» толковалось и по-иному. Если Перцов считал, что изображенный Вишневым полк состоит из двух частей — «здоровой» и «негодной», и поэтому энергия Комиссара направлена на завоевание авторитета среди здоровой и отсеменение негодной, — то А. Анастасьев обратил внимание на противоречия внутри полка, на полярные, борющиеся в нем тенденции, которые пытается игнорировать Вожак. Центр трагедии, по мысли Анастасьева, в сцене суда над Вожаком, — «здесь решающая победа Комиссара, не только победа над анархистской заразой, но и начало веры матросов в большевистскую правду»²⁴⁹.

Конфликт пьесы не исчерпывается столкновением между хаосом и дисциплиной, анархией и порядком, стихией и организующей волей партии, утверждал К. Рудницкий. Хаос и дисциплина — конкретные условия развития конфликта, в центре которого, говорит критик, — «проблема революционного гуманизма, поднимающая пьесу на огромную высоту философских, трагедийных обобщений»²⁵⁰.

Главной и наиболее удавшейся критик Рудницкий считал сцену с пленными. Здесь полностью разоблачает себя человеконенавистничество Вожака, которое тот пытается выдать за выражение идей революции. По мысли критика, вопрос о человечности революции «выталкивается» тут на авансцену событий. Именно здесь видит критик кульминацию всего трагического действия. Сцена развивается так, что ничто уже не может спасти офицеров, но ничто уже не может спасти и Вожака: та самая человечность, с которой Вожак меньше всего хотел бы считаться, уводит от него полк к Комиссару.

В каждой из этих точек зрения на пьесу много справедливого. Любопытно, что в поисках идейного ядра произведения критики опираются на разные сцены, на разные эпизоды, не прибегая к целостному анализу ее сюжета и композиции, ее сложной поэтики.

В записях, письмах, выступлениях Вишневого, относящихся к периоду работы над пьесой и ее первых постановок, обращает на себя внимание одно любопытное и, кажется, еще никем не отмеченное обстоятельство. Речь идет о значении, которое Вишневский придает музыке и своему приобщению к ней в те дни и месяцы, когда пьеса обдумывалась, писалась, дорабатывалась. Это,

²⁴⁸ См.: Перцов В. Всеволод Вишневский. Александр Довженко. М., 1967, с. 7 – 12.

²⁴⁹ Анастасьев А. Всеволод Вишневский. М., 1962, с. 82.

²⁵⁰ Рудницкий К. Портреты драматургов. М., 1961, с. 107 – 108.

несомненно, отразилось и на замысле вещи и на процессе его воплощения, на построении пьесы и связи ее эпизодов.

В «Оптимистической трагедии» Вишневский стремился преодолеть давление «натуралистического материала непосредственных впечатлений». И тут драматурга, по его признанию, спасало «прикосновение к классике», особенно греческой, и прикосновение к музыке. «Колоссальную помощь мне оказали музыка и чтение некоторых материалов о музыке», — пишет Вишневский.

Когда пьеса уже репетировалась в Камерном театре, Вишневский замечает в своем дневнике (27 сентября 1933 года): «Вечером слушал Верди и Листа. Как-то хорошо думалось об “Оптимистической трагедии”. Вижу много ее недостатков. В спектакле, конечно, удастся ряд этих недостатков убрать... Финал — на борьбе музыкальных элементов». Несколько позднее возникает мысль о «лейтмотиве вещи». Как видим, Вишневский смотрит на свою пьесу, исходя из требований музыкальной композиции.

Когда драматург говорит о лейтмотиве всей пьесы или о борьбе музыкальных элементов в ее финале, это не метафоры и не использование красивой терминологии. Тут он обращается к понятиям, помогающим ему искать наиболее верное соподчинение мотивов и тем произведения. Опыт музыкального искусства помогал драматургу расставлять психологические, смысловые, сюжетные акценты наиболее убедительным образом — так, чтобы это способствовало выявлению идеи вещи, не упрощая ее.

Характерен следующий факт. Успех постановки в Камерном театре был огромен. Разумеется, свое одобрение спектаклю выражали многие лица. В дневнике Вишневского зафиксирована лишь часть отзывов. И среди них такой: «Видно, как отжат текст, скуп... Музыкально все». Когда Вишневский делает в дневнике (апрель 1933 года) запись о том, что «тонкое, настоящее искусство не поддается грубой расшифровке»²⁵¹, эти слова несомненно тоже входят в круг мыслей драматурга, связанных с мыслью о музыкальной драматургии. В «Оптимистической» это сказывается в развитии сюжета, в построении пьесы, ибо перед нами произведение с переплетающимися мотивами, второстепенными и ведущими, которые расширяют, обогащают, углубляют тему.

В произведении со сложным, неоднозначным конфликтом именно в узловых, поворотных моментах сюжета на первый план выдвигаются его главные мотивы и темы. Многие из того, что поначалу кажется наиболее существенным, в этих сценах может отступить на второй план, зато мотивы, казалось бы, второстепенные и до поры до времени еще не звучавшие с большой силой, именно тут приобретают свою подлинную весомость и подобающее им звучание.

В «Оптимистической трагедии» такими узловыми, поворотными несомненно являются те сцены второго акта, когда Вожак и Комиссар готовятся к решающей схватке на глазах полка. Именно тогда возникает

²⁵¹ Вишневский Вс. Указ. соч., с. 39, 280.

перипетия, тот неожиданный поворот в развитии действия, который, по мысли Аристотеля, ведет к узнаванию, страданию и очищению.

Чтобы понять смысл происходящего здесь решающего сдвига в состоянии полка, надо вспомнить, каковыми были ранее взаимоотношения матросов с Вожаком. Не будем упрощать их, разделяя полк на две части, «здоровую», ничем с Вожаком внутренне не связанную, и «негодную», которую предстояло «отсечь». Дело в том, что не только «первопленные» лица — Комиссар, Вожак, Алексей, Командир, Вайнонен — каждый по-своему переживают в пьесе трагическую коллизию. Ее переживает вся матросская масса — здесь она тоже стала «первопленным» героем в глубочайшем смысле слова.

До определенного момента все матросы, за исключением одиночек, идут за Вожаком вовсе не потому, что они всего лишь жертвы его хитрости, демагогии и грубой силы. На это обстоятельство в свое время обратил внимание П. Громов в статье о двух постановках «Оптимистической трагедии»²⁵².

Работая над пьесой, драматург стремился понять и показать, что же объединяет отряд с Вожаком и по каким причинам эта связь обрывается.

Пусть Вожак предстает на сцене угрожающе-страшной, тяжелой глыбой со злобными глазами (Ю. Толубеев в спектакле Театра имени Пушкина — Ленинград, 1955, реж. Г. А. Товстоногов); пусть он будет вести себя улыбочиво и вкрадчиво, искусно скрывая свое коварство (Е. Леонов в спектакле Московского театра имени Ленинского комсомола, 1983, постановка М. Захарова); пусть в нем проступают ум и огромный жизненный опыт (М. Царев в спектакле Малого театра, 1967). Во всех случаях матросская масса подчиняется ему не единого страха ради, а тем более — не из холуйства. Процесс формирования нового человека не может быть показан во всем его размахе, если не будет выявлено то, что «подлежит преодолению», — писал Вишневский позднее. «Преодоление» должно стать, говорил он, «элементом драматургической композиции».

Кульминационным в «Оптимистической трагедии» становятся сцены не «отсечения», а «преодоления» того, что дает Вожаку власть над матросами. Только так может разрешиться трагическая коллизия, в которой оказался матросский отряд. В Вожаке, в его позиции, в стиле его поведения матросы до поры до времени видят воплощение свойственной им всем (включая и наиболее сознательных из них — Вайнонена и Алексея) ненависти к старому строю. Тут озлобленность очень широкого диапазона. Она оправданная и охватывает весь опостылевший образ жизни, державшийся десятилетиями и столетиями на угнетении и несправедливости, на предельном подавлении достоинства человека массы и всего народа в целом. Это глубоко раскрыто Ал. Блоком в его «Двенадцати».

И когда в Алексее вызывает взрывы бешенства «белое горло» Командира, когда коммунист Вайнонен, думая о готовящейся Вожаком расправе над Командиром, произносит про себя: «... дворянская кровь», склоняясь в этом вопросе к позиции Вожака, то тут меньше всего следует усматривать результат коварных происков этого человека. Нет, Вожак сам держит отряд в своих руках

²⁵² Громов П. Герой и время. Л., 1961, с. 338.

благодаря тому, что паразитирует на каких-то реальных, имеющих свое историческое, нравственное, психологическое обоснование тенденциях и стремлениях, присущих анархистствующим матросам в гораздо большей мере, чем коммунисту Вайнонену, но присущих и Вайнонену и Алексею тоже.

«Оптимистическая трагедия», как известно, открывается ремаркой, рисующей атмосферу начинающегося действия. И когда мы в этой ремарке читаем слова: «Шум человеческих деяний, тоскливый вопль “зачем?”, неистовые искания ответов и нахождения», то, конечно, мы соотносим эти слова с образом Алексея. Его «психология» — напористость и неумность, его цинизм и его воодушевление стимулированы ходом истории, ее противоречиями. Он опять видит вокруг себя ложь и обман. Тоскливый вопль «зачем?» (из первой ремарки к пьесе) наиболее надсадно звучит в его устах.

Мы уже неоднократно убеждались в том, что конфликтное противоборство может представлять в драматургии не как прямая, обнаженная, непосредственная схватка полярных сил. Нюта в «Назначении» не отдает себе отчета в том, что именно она ведет с Куропеевым борьбу за будущее Лямина. Дездемоне даже и в голову не приходит, что она — главный враг Яго, которого он стремится уничтожить, ибо самим своим существованием она доказывает возможность «божественного», гармонического начала в человеке.

В «Оптимистической трагедии» Алексей — фигура активнейшая. Именно он более других захвачен «неистовыми исканиями ответов», о которых идет речь в уже упомянутой ремарке. По ходу действия свои ответы ему предлагают и Вожак, и Комиссар. А он, изверившийся, заявляет: «И ты — лжешь, и ты — лжешь!»

Мотив «зачем?» соотносится в пьесе со всей матросской массой, включающей в себя и Вайнонена, и безымянного Старого матроса, и остальных, тоже безымянных, не знающих ответов на главные вопросы переломившейся жизни. Но сформулировать их более или менее ясно удастся лишь Алексею.

Он спрашивает у Вайнонена: «Что теперь хорошо?», а потом снова: «Нет, ты мне скажи, что теперь значит хорошо?» Эта его настойчивость — свидетельство сдвигов в сознании миллионных масс, их страстной потребности обрести замену старым нормам и устоям. Объясняя актерам смысл этих слов Алексея, А. Таиров сказал: «Для него — и не только для него, а для всего отряда — прежняя мораль потеряна, а новая не найдена»²⁵³. Ситуация такова: либо новая мораль будет обретена, либо восторжествуют разрушительные инстинкты, роковые для созидательных целей революции.

Алексей не знает, кто же будет строить новое общество, кто будет искать утраченную мораль и создавать новые человеческие отношения. Если поверить Вожаку («Все лживые скоты. Все отравлены. Под корень всех рубить надо — в каждом старая жизнь сидит», — говорит он Сиплону), то надеяться не на кого. Когда Алексей сам пытается подойти к проблеме с «философских» абстрактных, вневременных позиций, он скептически заявляет Вайнонену и Рябому: «Ник-куда человек не доедет, а только ехать будет. Ни мы, никто не

²⁵³ Таиров А. Я. О театре. М., 1970, с. 336.

доедет... Никто еще никогда никуда не доезжал к конечному. И сделал это открытие я, военный моряк Алексей».

Разумеется, столь масштабные, всемирно-исторические обобщения Алексея вызваны мерой его понимания глобального хода событий (и в этом он оказывается глубже всех других персонажей пьесы) и теми весьма конкретными ситуациями, в которые втянуты и он и все его непосредственное окружение. Для этих ситуаций характерно крайнее обесценение человека: мы видим, как запросто убивают старушку, как столь же запросто убивают потом Высокого матроса. Низменные инстинкты не знают никаких ограничений: Полуголый матрос запросто бросается насиловать Комиссара. Революционной целесообразностью Вожака и Сиплый мотивируют акты крайней жестокости, ничем не оправданной.

К этим ситуациям, ко всему, что творится на корабле, Алексей и вся матросская масса причастны не внешне, а внутренне. Еще до появления Полуголого матроса Алексей уже успел заявить только ступившей на корабль Комиссару: «Давайте, товарищ, женимся... Продолжим наш род и побезумствуем малую толику».

Но даже в самых злых словах Алексея есть нечто резко отличающее его от Полуголого матроса. Тот ведь вообще предпочитает не разговаривать — из люка он прямо кидается на женщину. Алексею же нужен именно разговор, язвительность которого направлена против вся и всех: против Комиссара, против Вожака, против самого себя и против своих товарищей, против всей ситуации, в которой они запутались и не видят из нее никакого выхода.

Еще более язвительно, чем первые свои реплики, обращенные к Комиссару, Алексей произносит как бы от имени Комиссара прописную истину: «Не пейте сырой воды».

Да, мучимый серьезнейшими вопросами, преследуемый ими и оттого буквально не находящий себе места, он не может удовлетвориться прописями. Ему, его неистовым исканиям нужны ответы по большому счету.

Важнейший для него вопрос, обращенный к Комиссару: «Исправится ли человек? Переломит ли он себя?» Это вопрос о том, кто же реально способен создавать новое общество взамен изжившего себя и опостылевшего старого. Ответ становится лейттемой, которая так заботила драматурга, — ведущей темой центральных сцен его пьесы. До этих сцен другие мотивы были ведущими — в особенности проблема анархии и порядка, своеволия и дисциплины. Но наступает момент, когда все подчиняется главной, уже заявленной ранее Алексеем теме: во имя чего порядок, ради чего дисциплина?

Углубление проблематики всей вещи драматург связывает с крайне неожиданным — и для Вожака, и для Комиссара, и для полка, и для зрителя — развитием событий.

Перед решающей схваткой с Вожаком Комиссар «мобилизует» всех своих немногочисленных единомышленников. Составляя план действий, она просит Старого матроса: «будешь говорить перед полком», готовит Вайнонена — он «следующий будет говорить». А начинать этот бой с Вожаком на глазах полка она будет сама. Себе отводит самую трудную роль. Но все происходит совсем

не так, как она предполагала.

Со своей стороны, вполне подготовлен к идейной схватке и Вожак. Но все происходит и не так, как он того хочет, спокойно и нагло ожидая появления Комиссара с приказом о расстреле Командира. В действие вторгается перипетия, резко меняющая весь его ход в неожиданном направлении.

Работая над «Оптимистической», Вишневский не без удовлетворения записывал в дневнике: «Во мне растет знание — я вижу, умею, учусь видеть приемы, материал». Умение видеть «приемы» драматургии рождалось у него благодаря упорному изучению классики. Ведь «приемы» эти являются не чем иным, как наиболее эффективными средствами художественного освоения мира и раскрытия его противоречий, выработанными и накопленными драматургией в процессе многовекового развития. Теперь Вишневский хотел написать вещь, в которой «будет много старой культуры», но повернутой «рывком и по-своему».

К числу наиболее примечательных приемов драматургической классики относится усложнение развивающейся коллизии либо новым обстоятельством, чрезвычайным событием, либо такой активностью действующего лица, которая приводит к неожиданным, ошеломляющим результатам. Такая перипетия ведет к резкому перелому в развитии действия, во взаимоотношениях и судьбах его участников.

В трагедии Вишневского ею стала сцена с офицерами, идущими в новую Россию с открытым сердцем. Именно они начинают битву, столь обдуманно подготовленную Комиссаром, именно они ускоряют наступление катастрофы, становясь ее первыми жертвами.

Обратим внимание на одно весьма любопытное и важное обстоятельство. До этих сцен разные по своему содержанию схватки между Комиссаром, Вожаком, Алексеем, Командиром, Вайноненом — все они проходят не на глазах матросской массы. Это были своего рода «дуэльные» диалоги. Теперь же схватка между Вожаком и Комиссаром — после того, как они уже испытывали, уже убеждали и переубеждали друг друга, уже ставили друг другу условия, — должна состояться перед всем отрядом. Да, ни разу они прямо не апеллировали к нему, не выносили своих разногласий на его суд. Вожак не считал это нужным, а Комиссар еще не считала это возможным: не было у нее уверенности в том, что полк уже созрел для такого суда.

Но вот наступает момент, когда от поведения полка зависит будущее Комиссара, Вожака, а главное, — самого полка. Ситуация уже обострена до крайности. Но она еще более усложняется вступающими в нее «со стороны» двумя бывшими офицерами. Они идут из немецкого плена домой, но попали в руки матросов. Представ перед Вожаком и Сиплым, именно эти офицеры (сами, разумеется, того не предполагая) начинают битву за будущее матросского отряда, хотя в битве за свое спасение они терпят поражение.

На вопрос Вожака: «Кто вы?» — старший из них отвечает: «Человек». Сиплый его опровергает: «Скажите — смертный!» Как и для Вожака, для Сиплого человеческая жизнь вообще, а тем более — бывших офицеров не обладает никакой ценностью. Для них обоих важна только человеческая

способность умирать и убивать. В окружающих людях они соответственно этому настойчиво культивируют потенции разрушительные.

Матросская масса относится к офицерам откровенно неприязненно. Нет как будто никаких различий в отношении к ним со стороны Вожака и матросов. Вожак знает об этой ненависти матросов к «офицерью». Он играет на этих чувствах, не учитывая, однако, того, что масса способна меняться, ибо несет в себе разнообразные взаимосвязанные, но вместе с тем и противоречащие друг другу устремления. Вожак во что бы то ни стало хочет заглушить, подавить, уничтожить одни потенции — те, которые могли бы обернуться против него и Сиплого, — непрерывно возбуждая темные, а не здоровые эмоции, обращаясь не к разуму массы, а к ее предрассудкам. Он игнорирует ее тягу к человеческим взаимоотношениям, к выработанным в ходе истории нравственным нормам.

Стремясь преподать матросам своеобразный урок политической грамотности и подвести под свою жестокость идейную базу, Вожак и Сиплый вступают с офицерами в дискуссию о задачах революции, ее судьбах, грозящих ей опасностях и путях их предотвращения. Но именно во время этой дискуссии происходит решающий, а для Вожака роковой, сдвиг в сознании массы.

На не оставляющую им никаких надежд реплику Сиплого Первый офицер произносит пронзительные, выстраданные слова: «Я думал, что наша русская революция будет светлой, человеколюбивой... Здесь, в нашей России, куда мы наконец вернулись, сверкнул первый проблеск человечности... Да? Человечности».

Вожак его грубо обрывает: «А я забыл это слово... И ты забудь!»

Но вопреки представлениям Вожака матросы-то не могли вовсе забыть это слово. В затаенных глубинах их сознания зреет мысль о зиждательных, а не только разрушительных целях революции.

Когда раздается голос Второго офицера, оглохшего на войне, голос, повторяющий: «Он позволил домой?», отношение матросов к «офицерью» резко меняется. Только что угрожающе надвигавшиеся на офицеров, ибо они различали в них не людей, а врагов, матросы теперь меняют свое отношение к окопникам, желающим понять сущность советской власти. Все происходит неожиданно и вместе с тем закономерно. Подспудный процесс в сознании матросов завершается так, что матросы наконец-то отделяют себя от Вожака. «За что же их?» — спрашивает Старый матрос, тот самый, что обещал Комиссару говорить первым. «Не трогать их», — звучит чей-то, чей неизвестно, голос из толпы. И, наконец, своеобразно выражая изменившееся состояние массы, Алексей заявляет, указывая на Первого офицера: «Мне нравится этот человек!»

Очень важная, ключевая реплика. Не только мне, нам всем нравится этот человек и вконец разонравился ты, бывший наш Вожак, — мы открыто выступаем против тебя и смеем тебе сказать об этом прямо в лицо. Таков второй план реплики, но Вожак им пренебрегает. По его указанию пленных уводят на расстрел.

Перипетийная сцена способствует обнажению коренного отличия матросов от Вожака. Он и теперь щеголяет революционной фразой, играя на

скопившейся в матросах ненависти к уходящему строю жизни. Но Вожак живет только ненавистью, только слепой мстительностью и распространяет ее на всех, кого ему хочется считать врагом революции. В своем ожесточении он начисто перестал отличать добро от зла. Он расшатывает в людях нравственные основы, предавая тем самым революционные идеи и идеалы. В сцене суда над Вожаком Алексей обращается к нему со словами: «Ты изменник и предатель».

В чем смысл этой реплики? В том именно, что, стимулируя в людях разнузданную безнравственность и ничем не оправданную жестокость, Вожак тем самым предает, извращает цели революции.

Все это уже и ранее ощущалось матросами, задевало их, вызывало их смутные протесты, быстро и умело глушившиеся Вожаком. Теперь же перед фактом кричащей несправедливости, о которой Первый офицер безбоязненно говорит Вожаку и матросам, они наконец осознают, насколько действия Вожака противоречат их глубинной тяге к созиданию нового мира. Теперь смутное недовольство Вожаком прорывается в готовности к решительным акциям.

Перед нами сцена трудного выбора матросами нового пути. Он происходит в экстремальной ситуации. Перипетия ведет к решающему сдвигу в сознании матросской массы — главного действующего лица трагедии.

Создавая эту сцену, Вишневский несомненно «наступал на горло собственной песне». Дело в том, что по своей натуре, по своему жизненному амплу, которому он никогда не изменял, Вишневский был комиссаром. Во всех случаях жизни он стремился комиссарствовать и часто играл эту роль с большим успехом.

Естественно, что и в «Оптимистической» главной движущей силой должна была стать Комиссар. Но, видимо, на этот раз свойственное Вишневскому чутье драматурга победило ему же присущую веру во всемогущество комиссарства. В спорах о том, что значительнее: творец или его творение, — сцена с пленными хороший аргумент. Тут творение (пусть не вся пьеса, а центральные ее эпизоды) явно выше своего творца...

Но вернемся к ходу событий на заполненной матросами площади, с которой все-таки увели пленных «налево». В тот самый момент, когда обрывается связь Вожака с матросами, появляется Комиссар. Вожак не ощущает перемены в состоянии матросов. Он уверен в том, что остается хозяином положения, требует от Комиссара приказа о расстреле Командира. Ему нужен еще расстрел, ему все время нужны будут расстрелы... Но Алексей перебивает Вожака своим вопросом: «Видала?» Комиссару сообщают о готовящейся расправе, и тут Алексей произносит слова переломные, поворотные, глубоко выражающие то самое движение масс, что Вишневскому так хотелось и понять, и изобразить.

«Комиссар называется!» — кричит Алексей. Многое содержит в себе эта возмущенная реплика Алексея. В самом возмущении тут уже и скрыто, и по-своему выражено нечто очень важное. Давно ли этому Комиссару угрожал Полуголый матрос? Давно ли вся матросская масса с трудом мирилась с ее присутствием?

А теперь именно у нее ищут поддержки, теперь к ней обращено требование проявить всю свою комиссарскую власть. Значит, правду Комиссара пытаются противопоставить злобной силе Вожака, от которого именно в эти минуты полк наконец отвернулся, чтобы тут же исторгнуть его из своей среды, из своей души.

Вспомним, что Вишневскому очень хотелось изобразить драматический процесс преодоления массой своего анархизма, своих укоренившихся предрассудков. А в драматургии «преодоление» — не одно лишь очищение от «скверны». Здесь очищение неотделимо от обретения, от того, что Аристотель называл «узнаванием».

В свое время Л. Фейербах, полемизируя с идеалистическими представлениями, говорил о движении к свободе через преодоление необходимости, навязываемой человеку его прошлым. Кант, которого Фейербах оспаривал, видел проявление свободы в способности действовать, вовсе не считаясь с прошлым, начинать «новый ряд поступков», независимый от предшествующих. Фейербах подходил к делу по-иному. Он видит в прошлом необходимость, от которой зависит будущее. Властвуя над нами, она, необходимость, может стать и подвластной нам; мы способны преодолеть ее нашей «самодеятельностью». В таком случае, полагал Фейербах, свобода «состоит не в возможности начать, а в способности кончить»²⁵⁴.

Перипетийная сцена в «Оптимистической трагедии» показывает нам путь «коллективного героя» к преодолению прошлого во имя «нового ряда поступков», направленных к новой цели. Отряд, порывая с прошлым и прорываясь к будущему, начинает управлять собой, а потому — и ходом событий. Матросы требуют от Комиссара претворения своей воли. И когда в ответ на упрек-призыв Алексея Комиссар наконец кричит: «Остановить!» — она повинуется импульсам, идущим от полка, слышит его голос.

Иногда о сцене, идущей вслед за расстрелом офицеров, говорят как о поединке, который ведут здесь Комиссар и Вожак. Это не соответствует действительности. Если уж говорить о поединке, то состоялся он ранее — между Вожаком и Первым офицером. С появлением Комиссара сцена вовсе перестает быть поединком, ибо тут уже энергия Алексея, Комиссара, Вайнонена и, наконец, всего полка обращается против Вожака, так и не уловившего сдвиг в ситуации, которые он сам же во многом и стимулировал.

Не один на один сражается тут Комиссар с Вожаком. Теперь, предъявляя ему «именем пролетарской революции» обвинение во всех совершенных им преступлениях, Комиссар действует, получая импульсы от полка, который не просто сбрасывает с себя власть Вожака, но и преодолевает в себе самом упрощенные представления о смысле революции.

Вишневский упорно утверждал, что в его «Оптимистической трагедии» масса «не перестраивается». Здесь, говорил драматург, «люди своеобразно — каждый по-своему — доходят до правды». Почему Вишневский так категорически отделял себя от многих авторов, изображавших «примитивную

²⁵⁴ Фейербах Л. Избр. философские произв. М., 1955, т. 1, с. 455.

перестройку масс»? Вероятно, потому, что там «перестройка» изображалась по схеме: одни, перестраивающие, воздействуют на других, перестраивающихся. Одни убеждают и вразумляют, другие вразумляются. У Вишневского в этой пьесе все происходит по-иному.

Решающий сдвиг в полку начинается в отсутствие Комиссара, и стимулируют его силы, вторгшиеся в действие «со стороны». Картина в целом обретает большую жизненность, выражая реальную диалектику межлических отношений. Рванувший прочь от Вожака полк опережает намерения и надежды Комиссара. Происходит столь важный для драмы процесс взаимодействия втянутых в коллизию сил. Для Комиссара все, что свершилось в ее отсутствие, — драматическая неожиданность. Именно в эти минуты полк нашел в себе силы отторгнуть от себя Вожака. Нарисовав эту, лучшую во всей его драматургии сцену (он ею очень дорожил), Вишневский преодолел одну из наших идеологических догм, согласно которой все без исключения поворотные ситуации — жизненные и художественные — происходят у нас благодаря руководящей роли некоего партийного руководителя. А тут Комиссар появилась после крутого перелома, благодаря которому отряд превратился в полк в ее отсутствие. «Добились» этого бывшие царские офицеры.

Ей теперь предстоит освоиться в новой ситуации и, как это обычно происходит в драматургии, в условиях дефицита времени. Ранее все силы Комиссара уходили на то, чтобы преодолеть направленное против нее недоверие. Теперь ей надо сообразоваться с нахлынувшим на нее потоком доверия и требовательности. В кульминационно-катастрофических сценах тема анархии и дисциплины преобразуется в главную тему пьесы. Порывая с Вожаком, матросы тем самым отвечают на самый тревожный вопрос Алексея: способны ли люди, в которых «сидит старое», осуществлять позитивные революционные задачи?

Ответ содержится в действиях матросов, поверивших в себя, в свои созидательные возможности. Преодолеваются представления о революции как о разрушительной силе. Начинает звучать тема созидания, творчества новых человеческих отношений.

«Бога нет, людей нет», — говорит Вожак. Указывая на своих матросов, он спрашивал: «Разве это люди?» Ход событий — и это выражается в кульминационных сценах трагедии — опровергает представления Вожака. В матросах пробуждается чувство человеческого достоинства.

Уловив все, что стряслось с людьми в ее отсутствие и происходит в настоящий момент, Комиссар идет на обострение ситуации. Она стремится закрепить в людях это пробудившееся в них сознание своих возможностей и заявляет Вожаку: «Ваше превосходство так ценят, что не решаются спорить с вами». Реплика эта несет в себе сложное содержание. Впрямую она обращена как будто лишь к Вожаку и призвана разоблачить показной характер его демократизма.

Вместе с тем она обращена и к матросам, но не только к их самолюбию, а к разуму, к их человеческому достоинству, к их чувству справедливости и

революционной целесообразности, ко всем тем реальным человеческим свойствам и возможностям, которые матросы теперь в себе ощутили. И не только ощутили, но уже проявили, возмущившись приказом Вожака о расстреле офицеров.

Так сплетаются воедино разные мотивы, так отвечает полк на труднейший вопрос о том, как же быть, если в людях сидит лишь «старое». Оказывается, «сидит» не только оно. В них — порыв к иной жизни, в них же и силы, необходимые для борьбы за эту жизнь.

Ответ на главный вопрос дается в пьесе не декларативный, не устами Ведущих или кого-либо другого из действующих лиц. Здесь отвечает масса своим поведением, в котором обнаруживает себя ее нравственное восхождение, ее психологический, идейный, политический, духовный рост.

Главные темы пьесы Вишневский сумел сплести, объединить и выразить в мастерски построенных кульминационных сценах, когда перипетия перерастает в катастрофу, жертвами которой становятся сначала пленные офицеры, а затем — Вожак. Вместе с тем тут катастрофа, как это чаще всего бывает в драматургии, ведет главных героев к очищению, узнаванию, прозрению. В свете этих сцен выявляется сполна смысл того, что происходило до них — в завязке и следует за ними — в развязке.

3

В первых двух актах Комиссар добивается от матросов веры в созидательные возможности и обязанности человека, освобожденного революцией. Она призывает их жить по-человечески. В третьем акте ей самой предстоит умирать по-человечески. В «Оптимистической трагедии» очень много смертей. Гибнет Полуголый матрос, погибают — безвинно и бессмысленно — Высокий матрос и старушка, расстреляны офицеры. Так обесценивается человеческая жизнь, когда она становится жертвой игры низменных инстинктов, с наибольшей силой воплощенной в Вожаке, о котором еще в 1932 году очень хорошо сказал А. Таиров как о человеке, «ни во что не ставящем чужую жизнь и очень дорожающем собственной»²⁵⁵.

Комиссар — здесь антипод Вожака и в том смысле, что она высоко ставит и ценит человеческую жизнь, чужую и свою. Но и в том смысле, что, когда того требуют обстоятельства, она способна отдать свою жизнь, пожертвовать ею.

Много было в нашей критике споров о том, насколько закономерна и оправдана драматургической необходимостью гибель Комиссара. С этим же связывали вопрос о жанре пьесы Вишневского: является ли она трагедией, как казалось автору, или героической драмой?

В трагедии, утверждает (вслед за Аристотелем и Гегелем) В. Волькенштейн, автор книги «Драматургия», герой гибнет вследствие трагической вины, тяжелой ошибки, в которой он и виновен и невиновен одновременно. Гибель такого героя тут мотивируется заблуждением: оно

²⁵⁵ Таиров А. Я. Указ. соч., с. 345.

объяснимо либо обстоятельствами, либо неправильной их оценкой со стороны героя. Как соотносить эту мысль с судьбой Комиссара из пьесы Вишневского? Комиссар ведь никакой тяжкой ошибки не совершает и погибает, идя на сознательный подвиг, жертвуя собой. Поэтому для Волькенштейна пьеса Вишневского не трагедия, а героическая драма.

По-своему ту же точку зрения развивает А. Анастасьев. Драматург не выявил с достаточной силой подлинно трагических ошибок Комиссара. Критик находит, что Вишневский, таким образом, «остановился на полдороге к трагедии», воплотив в Комиссаре только волю, только подвиг — и в жизни, и в смерти. Поэтому будем называть произведение Вишневского героической драмой, и «она от этого не потеряет своей силы»²⁵⁶.

Но имеет ли смысл искать в поведении Комиссара такую вину? Подлинно трагическим героем пьесы, совершающим ошибки и изживающим их, тут является матросский отряд, становящийся полком. Вспомним, что Таиров, в чьем спектакле А. Коонен создала незабываемый образ Комиссара, предчувствующей свою гибель и готовой к самопожертвованию, все же считал именно массу силой, «разрешающей» конфликты пьесы.

Это «разрешение» началось в перипетийно-кульминационных сценах. Оно продолжается и в развязке, где происходит расплата за «трагическую вину» — матросов, а не Комиссара. Вина матросов имеет объективно-исторические оправдания, но по законам трагедии они должны понести за нее ответственность. Теряя Комиссара, полк расплачивается за свои анархистские заблуждения, за смерти Полуголого и Высокого матросов, старушки и пленных, за веру в Вожака.

Смерть Комиссара становится в пьесе вторым актом очищения, катарсиса, через который проходит полк, в котором уже нет Вожака, но остался Вожачок, заявляющий, когда положение становится очень тяжелым, что при Вожаке все было по-другому.

Конечно, в последнем акте, после того как из коллизии выбыл Вожак, игравший в ней столь важную роль, а в полку произошел радикальный перелом, драматургу было очень трудно сохранить драматическое напряжение на уровне первых двух. Место Вожака в последнем действии занял Сиплый — непосредственный виновник катастрофы, постигшей полк. Но, хотя этому вконец опустошенному человеку удастся совершить свои предательства, его крик «Да здравствует анархия!» повисает в воздухе. Истерия Одессита тоже не порождает в полку ни морального, ни организационного замешательства. Перед лицом смерти матросы обнаруживают твердость, выдержку, высокое сознание долга.

Однако все испытания, выпадающие на долю полка, еще не придают третьему действию той большой трагедийности, которой ищет драматург. Он стремится усилить драматизм коллизии смертью Комиссара, погибающей в момент, когда ей удалось стать органической, неотъемлемой ценностью полка. Ее смерть и предстает как акт искупления не ее, Комиссара, а его, полка,

²⁵⁶ Анастасьев А. Всеволод Вишневский. М., 1962, с. 92.

трагических ошибок и заблуждений.

Как исцелить недужное сознание?

Хлудов («сон» второй): Я болен, я болен. Только не знаю чем.

Хлудов («сон» восьмой и последний): Но наступило просветление. Да, просветление... Я вылечился сегодня. Я совершенно здоров.

М. Булгаков. «Бег».

Когда в 1928 году при обсуждении «Бега» в стенах МХАТ М. Горький назвал его «великолепной вещью», он не ошибался. Но его предсказание этой пьесе Булгакова «анафемского успеха» так и не сбылось. Охарактеризовав ее «превосходной комедией», Горький слукавил, желая притупить бдительность реперткомовцев, увидевших в ней апологию эмиграции. Они сочли, что руководители белого движения предстают здесь «чрезвычайно импозантными и благородными». Горький в ответ заявил: «... не вижу никакого раскрашивания белых генералов... Это — пьеса с глубоким, умело скрытым сатирическим содержанием». Разумеется, аргументы Горького, Вл. Немировича-Данченко, И. Судакова, других деятелей МХАТ, отстаивавших пьесу, не подействовали.

Она была запрещена и впервые поставлена Волгоградским драматическим театром лишь в 1957 году.

Пьеса и по сей день не осмыслена по-настоящему нашей сценой, заявил А. Смелянский в 1986 году²⁵⁷. Надо признать — не только сценой, но и критикой.

«Бег» в разных отношениях как бы «продолжает» «Дни Турбиных». Смелянский видит и то, что сближает эти пьесы и глубочайшим образом их разделяет: «Центр тяжести “Дней Турбиных” — состояние турбинского дома. Центр тяжести “Бега” — состояние мира». В принципе, в общей форме это верно.

Естественно, что сопоставление этих пьес неизбежно ведет к размышлениям о жанровой природе каждой из них. Говоря о «Днях Турбиных», Смелянский часто обращается к понятиям «трагедия», «трагический герой». На страницах, посвященных «Бегу», такие слова почти отсутствуют. И это — неспроста.

Чтобы понять «Бег» и Хлудова, надо подумать над тем, являются ли «Дни Турбиных» трагедией, а Алексей Турбин — героем трагическим? В процессе работы драматурга и Художественного театра над первоначальным вариантом этой пьесы место доктора занял полковник Алексей Турбин, человек, вынужденный решать и выбирать, возлагать на себя ответственность, отвечать за свой выбор жизнью, — словом, человек драматического склада в прямом

²⁵⁷ См.: Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986, с. 170 (в дальнейшем ссылки на эту книгу даются в тексте в скобках с указанием страницы).

смысле этого понятия.

Обозначив три жанровых потока «Дней Турбиных»: «трагический, лирический и комедийный», Смелянский Алексея Турбина вмещает в поток «трагический». В третьем действии (эпизод в гимназии) «спектакль обретал трагическую кульминацию» — благодаря, разумеется, поведению Алексея. Вторжение в эту «напряженнейше трагедийную» ситуацию сторожа Максима, оберегающего гимназическое имущество, вносит булгаковскую «язвительную усмешку» в «однотонную трагедию полковника Турбина» (с. 122 – 124). Итак, Алексей переживает трагедию, хотя и «однотонную». Можно ли, однако, говорить здесь о подлинной трагедии?

В обыденной речи мы часто прибегаем к слову «трагедия», когда речь идет о безвыходном положении, чреватом несчастьем и даже гибелью человека, о терзаниях совести, завершающихся смертью. Но при этом размывается граница между обыденно-житейскими и эстетическими значениями понятий «трагедия» и «трагическое».

Герою трагическому — это часто забывают — присущи особенные качества: прежде всего — необычайные притязания, сталкивающиеся в резком, бескомпромиссном противоречии с неприемлемыми для него нормами и устоями. Его сверхзапросы, сверхпосягательства часто чреватые и сверхразочарованиями. Добиваясь своего, он способен совершать ошибки, порождающие коренные, катастрофические перевороты в его мировосприятии.

Как же нам, в свете сказанного, относиться к героям «Дней Турбиных» и «Бега»?

Можно говорить о трагедии, переживаемой Турбиным, поскольку поражение белого движения на Украине вызывает в нем глубокие страдания, и в безвыходном для себя положении он решает принять смерть.

Но видел ли в нем Булгаков фигуру трагическую в подлинном, высоком смысле слова? Разумеется, нет, не видел. Турбин искренне уверен в том, что защищает русское национальное начало, накопленную веками культуру. Вместе с тем автор оберегает своего героя от драматических шагов, не позволяет ему ввязываться в борьбу с большевиками. Поэтому, справедливо писал С. Владимиров, «трагическое разрешение его судьбы не опиралось на его вину»²⁵⁸. Понимая, что «белому движению на Украине конец», испытывая боль и отчаяние, он спасает своих юнкеров от бессмысленной гибели, не позволяя им втянуться в бесперспективную битву. Совершенное Алексеем офицерское самоубийство вовремя избавляет его от вступления на путь, полный противоречий и толкающий к роковым ошибкам. Но правы ли критики, которые, основываясь на сцене в гимназии, видят в нем цельный, волевой, сильный трагический образ?

Фигура глубоко значительная, Алексей Турбин предстает человеком, верующим в систему ценностей, нажитую дворянством, интеллигенцией, историей России. Разуверился ли он в этих ценностях?

Правда, Алексей видит и понимает «позорные» вещи, как он их называет,

²⁵⁸ Владимиров С. Живые традиции русской классики. — В сб.: Записки о театре. Л., 1974, с. 40.

для русского воинства. Он болезненно переживает разложение в верхах белого движения. И все же никакого переворота в мыслях, в сознании, в поведении Алексея не происходит.

В драме «Дни Турбиных» сторонники белого движения остаются людьми в высшей степени интеллигентными, но трагические противоречия их не раздирают. Возникающим перед ними вопросам они находят простые решения. Алексей — свое. Мышлаевский, готовый перейти на сторону Красной Армии, — свое. Предателя родины Тальберга они с презрением из своей среды исторгают.

Не то — «Бег». Это не драма, а трагедия, сопряженная с фарсом. Прежде всего — трагедия. Здесь Хлудов совершает преступления, вызывающие наше содрогание. Другие лица — Корзухин, Главнокомандующий, архиепископ Африкан — попросту омерзительны (не только для нас, но и для Хлудова). Третьи — генерал Чарнота и его походная жена Люська — все больше втягиваются в ситуации трагифарсовые и в итоге обрекают себя на полное нравственное падение. Четвертые — Серафима и Голубков — по-своему причастны к Хлудову. В судьбе этих трех персонажей по-своему отражаются те трагические противоречия, что были присущи белому движению. А они были присущи.

Да, определенные слои его участников и сторонников переживали подлинную трагедию не в расхожем, а в высоком смысле слова. Хлудова нам не понять, если не признать этот факт и не увидеть в «Беге» как того трагического, так и «фарсового» начала, что несло в себе русское белое движение. Нам не понять жанровую природу пьесы Булгакова, если мы не найдем в себе решимости связать этот жанр с породившим его поворотом в истории России.

Расточительно применяя к «Дням Турбиным» понятия «трагедия», «трагическая ситуация», Смелянский, говоря о «Беге», проявляет непонятную сдержанность, пытаясь нас уверить, будто колорит этой пьесы «порожден особым характером булгаковского гротеска». Тут «гротесковый реализм» восходит будто бы «к тому типу гротеска, который знали немецкие романтики» (с. 176). Так нас склоняют к мысли, что Хлудов — фигура не трагическая, а гротесковая.

В этом ощущается какая-то натяжка. Трудно понять, как реальности гражданской войны в России могли найти отражение в гротеске, идущем от немецких романтиков, порожденном вовсе иной эпохой с ее специфическими общественными и интеллектуальными противоречиями, столь далекими от волновавших автора «Бега». Да, разумеется, в рассказах И. Бабеля гротесково отражены отдельные «фрагменты» сложнейшей картины нашей гражданской войны. Но и этот трагический гротеск к немецким романтикам имеет весьма отдаленное отношение.

Булгаков же в «Беге» создал обобщенную картину, он написал пьесу, в форме, стиле, поэтике которой художественно отразились глубокие катаклизмы русской жизни. Мы не объясним новаторский, в русской драматургии уникальный жанр «Бега», если не свяжем проблемы, коллизии, поэтику этой пьесы с ходом нашей революции, противоречия которой нашли в ней

художественное, философско-эстетическое отражение.

Своеобразное построение «Бега» можно скорее, чем с немецким гротеском, связывать с мейерхольдовскими, а затем и брехтовскими художественными поисками. Уже в «Днях Турбиных» имеют место сцены комедийные, даже балаганные, но над ними доминируют эпизоды сугубо драматические с элементами лиризма. «Бег» — пьеса совсем иной тональности. Трагедия достигает здесь вершин остроты, сопрягаясь с комедией, балаганом и фарсом так, что порой их невозможно отделить друг от друга. Но побеждает все же стихия трагического.

Интересная попытка понять происхождение жанра «Бега» принадлежит киноведу М. Блейману. Комедийное и фарсовое, полагает он, естественно возникает здесь как развитие «логики бессмыслицы»²⁵⁹. Критик исходит из мысли о фарсе как пределе алогического.

По его представлениям, отчаянное сопротивление белых дано в «Беге» так, что оно все более теряет смысл, лишается элементарной логики. Абсурдный алогизм ситуаций все нарастает. Отсюда и возникает фарс, вторгающийся в трагедию и перекрывающий ее.

Действия Главнокомандующего да и всех его подчиненных (включая публикацию в корзухинской газете статьи, уподобляющей Главнокомандующего Александру Македонскому) настолько алогичны, что доводят абсурд до высшей точки. Перерастание трагедии в фарс, по мнению Блеймана, диктуется законами жанра, его, так сказать, саморазвитием: чем больше алогизма, тем ближе к фарсу.

Всякая борьба с закономерностью, пусть в нее вложены ярость и пыл, жестокость и даже известная убежденность, «всегда в конечном счете оборачивается смешной стороной». Вот отсюда в «Беге» возникает — по Блейману — «перерастание трагической ситуации в комическую».

Этот подход умозрителен. Пытаясь объяснить жанр «Бега» законами чистой логики, он не усматривал в белом движении никаких внутренних противоречий: сплошной алогизм, доходящий до абсурда, формирует жанр «Бега».

Между тем Булгаков стремился постичь именно противоречия и сложности «белой» идеи.

К сожалению, замысел Булгакова, нашедший столь художественно-новаторское выражение, не был понят и критиком К. Рудницким. Он увидел в Хлудове всего лишь «исступление белой гвардии, ее отчаяние, ее смертника и ее смерть». Такова она, идея белой гвардии, что превращает самого доблестного ее защитника в кровавого палача, в «шакала» и вешателя, пишет Рудницкий, сужая проблематику пьесы еще и заявлением, будто «Булгаков писал Хлудова почти с натуры».

Две книжки генерала А. Я. Слащева, изданные одна в Константинополе (1921) и другая в Москве (1923), были для Булгакова «истинным кладом». Из них Булгаков *«извлек всю концепцию “Бега” — странной пьесы, которая*

²⁵⁹ Блейман М. О кино — свидетельские показания. М., 1973, с. 561.

начинается как трагедия и кончается откровенным фарсом»²⁶⁰.

В этих заявлениях Рудницкого все крайне сомнительно, несмотря на их категорический тон.

Неужели «Бег» — пьеса, «писанная с натуры», а ее концепция принадлежит А. Слащеву? В свое время реперткомовцы, запретившие пьесу, тоже видели в ней «натуру», но идеализированную. Так, уже в 1958 году Н. Равич, пытаясь задним числом оправдать запрещение пьесы, писал: «Талантливый драматург изобразил поражение Врангеля и эвакуацию белых за границу как трагедию определенной части интеллигенции. Между тем врангелевцы, и белое офицерство вообще, менее всего представляли русскую интеллигенцию...» Связывая философскую пьесу Булгакова с изображением «врангелевцев», Равич затем толкует все белое движение как защиту интересов господствующих классов²⁶¹.

Булгаков в своей философской пьесе очень далеко отошел от прототипа, если таковым и был Слащев. Рудницкий слишком тесно связывает образ Хлудова с этим белым генералом. Булгаков действительно развивает действие первой половины пьесы в Северной Таврии и в Крыму. Но менее всего он был способен создать произведение, списанное с «натуры».

Его пьеса — глубокое художественное обобщение определенных исторических закономерностей. Да, Булгаков не только читал книжицы Слащева, но и использовал их в своей работе. Все же не стали для него эти книжицы «истинным кладом», и не из них «извлечена» та художественная трактовка философии истории, к которой пришел автор «Бега».

Если реперткомовцы 20 – 30-х годов видели в «Беге» апологию врангелевщины, да и вообще белого движения, то в пятидесятые годы критика оспаривала эти суждения по принципу «наоборот»: Булгаков занимается не апологией. Он заклеил Хлудова вкупе с Корзухиным и Люськой. Заклеил беспощадно.

Отсюда и ошибочное утверждение Рудницкого, будто пьеса начинается трагедией, а завершается откровенным фарсом. Неужели критик не увидел фарсовых «превращений» в первом, монастырском «сне», где беременная Барабанчикова оборачивается генералом Чарнотой, а химик Махров — архиепископом Африка-ном? Возникает подозрение, что для критика «Бег» кончается седьмым «сном», карточной игрой в Париже, «сном» действительно сверхфарсовым. Но у Булгакова есть еще восьмой — сугубо трагический.

Заявление о все большем перерастании «Бега» из трагедии в фарс сослужило дурную службу Булгакову. Оно подействовало на нашу критику мистически-завораживающе. Все пишущие о «Беге» воспринимают утверждение Рудницкого как нечто непререкаемое и находят в пьесе то именно, что привиделось ему, а не текст Булгакова.

Нет, нет, в «Беге» трагедия вовсе не кончается фарсом. Оба эти начала сплетаются здесь с первого же «сна» и ведут к завершению коллизии именно

²⁶⁰ Рудницкий К. Михаил Булгаков. — Вопросы театра, 1966, с. 132 (курсив мой. — Б. К.).

²⁶¹ Равич Н. Памятные встречи. — Звезда, 1958, № 7, с. 154 – 155.

трагическому — не в расхожем, а в философско-эстетическом смысле этого понятия.

Дабы постичь эту коллизию в ее истоках, необходимо вдуматься в то, насколько своеобразно проявили себя в ходе русской революции две фазы исторического процесса, связанные с крушением старого порядка жизни и его сменой новым. О закономерностях такого процесса писали К. Маркс и Ф. Энгельс, говоря о двух фазисах, что переживают уходящие с исторической арены общественные силы. Осмысляя ход исторических событий во Франции и других европейских странах, Маркс и Энгельс находили трагическое и комическое в сменявших друг друга реальных общественных ситуациях. По их мысли, гибель уходящих классов давала материал «для грандиозных произведений трагического искусства».

На стороне старого, уходящего режима, покуда он верит в свою правомерность, стоит «не личное, а всемирно-историческое заблуждение». Поэтому его гибель для лиц, продолжающих в него верить, предстает как трагедия. Но последний фазис ухода в могилу устаревшей всемирно-исторической формы жизни «есть ее комедия». Покуда можно верить в правоту уходящего порядка жизни, это ставит тех, кто верует, в трагическое положение. Но когда вера подорвана, защитники уходящего строя, делая вид, что продолжают верить, но на деле падая политически и нравственно все ниже и ниже, становятся участниками жалкого фарса. Маркс и Энгельс к этим мыслям возвращаются неоднократно²⁶².

Блейман, Рудницкий и иные критики ошибаются, думая, что в «Беге» трагическая коллизия переходит в комическую. Такое толкование драматического процесса в «Беге» не соответствует композиции пьесы, оно исходит из мысли, что белое движение во всех своих проявлениях было лишено какого бы то ни было смысла. Так ли это? Определенные слои не только правящего класса, но и русской интеллигенции искренне воспринимали крушение русской империи как катастрофу, чреватую гибельными последствиями для будущего страны и ее культуры. Они были жертвами отнюдь не своекорыстно-классовых интересов, а того, что классики марксизма называют оправданным всемирно-историческим заблуждением.

Действительно, цели, которые ставят перед собой персонажи «Бега», все более обнажаются как абсурдные. Но дело ведь в том, что Хлудов переживает то самое трагическое заблуждение, о котором говорят Маркс и Энгельс. Причем, забегаая вперед, скажем — переживает так, что хотя и мучительно, но освобождается от всего своего безумия, этим заблуждением порожденного, и по-новому постигает в итоге реальную логику истории.

Поэтому «Бег» и не завершается как фарс. Неужели решение Серафимы и Голубкова вернуться в Россию — фарс? А решение Хлудова пустить себе пулю в лоб либо отправиться за этой пулей в Россию?

Хлудовская трагедия связана с его верой в защищаемую им идею и с катастрофической утратой этой веры. Одержимо ее отстаивая, он превращается

²⁶² См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 418; т. 27, с. 341.

при этом в «зверюгу». Но его болезнь, его «шакальство» неотделимы от той ситуации, в которую он попадает волей русской истории.

Его недужное сознание, его ненависть к своему окружению — ко всем этим циникам, предателям, к самому себе — все это вызвано тем, что в ходе русской революции не было тех двух фазисов, о которых говорили Маркс и Энгельс, аттестуя периоды человеческой истории, связанные со сменой старого миропорядка новым. Здесь, в России, все происходило так стремительно, что «трагедия» и «фарс» не следовали друг за другом, а сплелись в единый кровотокающий узел.

Алексей Турбин не стал свидетелем срастания трагедии с фарсом. В отличие от него Хлудов оказался в самом центре трагифарсовой ситуации. Сложная жанровая природа «Бега» порождена тем, что тут отражена не ситуация «Дней Турбиных», а вовсе иная — со сложнейшими исторически-конкретными противоречиями, пропущенными сквозь горнило булгаковского мировосприятия и его художественной фантазии. Из этой же почвы вырастает и Хлудов — во всей незаурядности своей личности, во всей ее исключительности, как и подобает герою трагическому.

По мысли О. Есиповой, для метода Булгакова характерно, что его отношение к своим героям всегда определяется уровнем их сознания. Сталкивающиеся в действенной сфере «Бега» герои существуют каждый в своем духовном мире. Хлудов с самого начала действия «вознесен над всеми волной то ли безумия, то ли прозрения». Он живет в измерении, чуждом всем другим действующим лицам, и «весь сконцентрирован в оголенном, с невероятной активностью работающем сознании»²⁶³.

Это сверхактивно действующее сознание ведет его к пониманию того, что, отстаивая идею белого движения, он обречен на полное нравственное опустошение и падение. Его «больное» — в полном смысле слова «разорванное» — сознание вызывает в нем отчаяние: он видит, как его — действующее лицо трагедии — превращают в недостойного прощения преступника и, одновременно, участника чудовищного фарса.

Уже во втором «сне», самом страшном, Хлудов вступает в язвительные пререкания с архиепископом Африканом и Главнокомандующим. Африкан обращается к Георгию Победоносцу, испрашивая победу «именитому» русскому воинству. Хлудов на это реагирует саркастически: «Напрасно беспокоите господа бога. Он уже явно и давно от нас отступился». Главнокомандующий, в свою очередь, ждет от господа «силы и разума пережить русское лихолетье». И эти красивые слова Хлудов прерывает заявлением: «Крым сдан».

В четвертом «сне» сарказмы Хлудова по адресу Африкана и Главнокомандующего становятся все злее и беспощаднее. Этому столкновению Африкана и Главнокомандующего, всеу цитирующих «великую книгу», с Хлудовым, который противопоставляет им трагическую реальность, Смелянский придает серьезнейшее значение, но толкует его односторонне.

²⁶³ Есипова О. Пушкин в пьесе М. Булгакова. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1985, с. 187.

Да, уже в первом «сне», в монастырской сцене, Булгаков снижает, дискредитирует словеса архиепископа, который видит в появлении красных исполнение библейских пророчеств. Ведь тут же велеречивые слова пастыря сменяются его же шкурным вопросом: «Двуколки с вами-то есть?»

В четвертом «сне», по мысли Смелянского, «авторский взгляд на легендарный источник сталкивается с попыткой (Африкана, а затем — Главнокомандующего) использовать его для утверждения догматически цитатной точки зрения на происходящее» (с. 183).

Почему «авторский взгляд»? Здесь мы имеем дело не с «авторским взглядом», а с яростью Хлудова. И важнее всего то, что вызвана она не только Африканом и Главнокомандующим. Эта ярость обращена к еще одному объекту — к самому себе. Уже тут возникает тема самоосуждения, самоосуждения беспощадного.

В ответ на полные ненависти слова Хлудова Главнокомандующий взрывается: «Вот уже целый год вы омерзительным паясничаньем прикрываете ненависть ко мне». Главнокомандующий объясняет эту ненависть завистью. «Ненавижу», — признает и Хлудов. Но дело вовсе не в зависти. Чему тут завидовать? Хлудов безжалостно обвиняет Главнокомандующего в том, что тот вовлек его в явно безнадежное дело, чреватое полным поражением. Главнокомандующий в ответ унижает Хлудова восклицанием: «Клоун!»

Главнокомандующий не ошибся, он попал в точку. Булгаков в первой половине пьесы действительно изображает Хлудова не только «шакалом», но и своего рода клоуном — трагическим, обуреваемым муками мученическими. Ведь не такой человеческой породы Хлудов, чтобы винить во всем только Главнокомандующего. Он же принадлежит к цвету военной интеллигенции. В сердцах он может называть командующего виновником катастрофы. Но ведь вовлекся-то он в это дело — и по своей воле.

Еще никто из писавших о «Беге» не прошел мимо ремарки, предваряющей появление Хлудова во втором «сне». Да и как забыть это жуткое описание бывшего буфета первого класса на большой железнодорожной станции в Крыму! Как забыть съездившегося там, за конторкой, на высоком табурете (табуреты, кстати, один из немногочисленных аксессуаров «Бега») Романа Валерьяновича Хлудова. «Человек этот лицом бел как кость, волосы у него черные, причесаны на вечный офицерский пробор... Он морщится, дергается, любит менять интонации. Задает себе вопросы и сам же на них отвечает. Он возбуждает страх»²⁶⁴.

Вот этого-то возбуждающего страх генерала, чей «громадный стратегический талант», как и его популярность в войсках, вне сомнений, — Главнокомандующий осмеливается обозвать клоуном! Восклицание, однако, спровоцировано самим Хлудовым, его «омерзительным паясничаньем» — адресованным и самому себе.

«Вы понимаете, как может ненавидеть человек, знающий, что ничего не выйдет, и который должен делать?» — так сам Хлудов говорит о причине своей

²⁶⁴ Курсив мой. — Б. К.

ненависти к Главнокомандующему, когда тот трусливо, именно по-клоунски покидает дворец с тем, чтобы вовсе исчезнуть из Севастополя.

«Мы еще увидимся!» — бросает он Хлудову, как бы надеясь не оставить без ответа полученные оскорбления. Но увидеться им не дано, да в этом и нет драматической необходимости. У них, по логике пьесы, нет нужды встречать друг друга, ибо, как поясняет Хлудов вскоре появившемуся во дворце Голубкову, командующий «погрузился в небытие навсегда». Погрузился ли, однако, в небытие сам Хлудов? Вот в чем вопрос.

Правда, он успел сказать своему противнику: «Мы оба уходим в небытие». Правда и то, что уже в первой, волгоградской постановке «Бега» в эти слова Хлудова поверили настолько, что его изображали как человека уже давно «мертвого». Правда и то, что, с легкой руки автора первой книги об авторе «Бега» (Лидия Яновская. Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983), в Хлудове видят все нарастающее опустошение, окончательно завершающееся в целых четырех константинопольских «снах».

Правда и то, что Смелянский, тонко анализируя вторую половину пьесы (в особенности атмосферу «тараканьих бегов»), выявляя здесь одну из ее образных тем («тараканы — ведро с водой»), все же приходит к выводу о том, что у Булгакова «человеческая трагедия оборачивается грустным фарсом, а потом омывается светлой лирикой». Эта трактовка финала как фарсового связана у критика с весьма спорным определением кульминации, которую он видит в пятом «сне», в сцене «тараканьих бегов».

Как будет показано, кульминация в «Беге» наступает ранее, в четвертом «сне». Дабы понять это, дабы постичь смысл того, как здесь ломается действие, необходимо внимательно всмотреться в лицо человека, которого Главнокомандующий не зря назвал клоуном.

Создавая эту хлудовскую маску, Булгаков предвосхитил один из будущих «приемов» Б. Брехта. В пьесе «Карьера Артуро Уи» белое лицо персонажа (по-цирковому покрытое белилами) становится знаком обреченности, ожидающей его близкой гибели. Тут Булгаков «опередил» вообще близкую ему своей экспрессионистской выразительностью поэтику Брехта.

Белая маска Хлудова вызывает и еще одну ассоциацию — уже не с Брехтом, а с площадным театром, с цирком, балаганом (которому, впрочем, и Брехт не был чужд). Как известно, тема «балагана» возникает несколько раз уже в «Днях Турбиных». Но лишь в «Беге» она зазвучала в полной мере трагически. Здесь Хлудов до поры до времени — своего рода «белый клоун», властно, раздраженно терзающий других, но прежде всего себя — за зверства не только свои, но и всего белого движения.

Маска Хлудова и его отчаянный спор с «клоунами» Африканом и Главнокомандующим ассоциируются с фильмом Ф. Феллини «Клоуны» (1970). Там раздражительные клоуны вступают в потасовку, «а их лица в это время — белые похоронные маски. Этот контраст производит жуткое впечатление», — читаем мы в сценарии. У Булгакова «похоронная маска» на лице лишь Хлудова. Его антагонисты притворяются живыми людьми, с живыми лицами. Но зрителю дано почувствовать, что похоронная маска скрывает страдающую

душу, в отличие от тех мнимо живых лиц, что скрывают души уже вполне мертвые.

Сохраняется ли на лице Хлудова эта маска клоуна-смертника во второй половине пьесы? Продолжает ли Хлудов и в третьем и четвертом действиях (целых четыре «сна») воплощать «исступление белой гвардии» и «ее бешенство», как писал о нем К. Рудницкий? Нет, во второй, константинопольской половине пьесы перед нами другой Хлудов. Здесь ведь ему не присущи ни «бешенство», ни «исступление». Он — вовсе иной человек.

Этот начавшийся в Хлудове перелом не спасает его от расплаты за содеянное, но спасает его от опустошения, которое ему столь решительно приписывают критики. Способны ли ожить его лицо и душа настолько, чтобы смог понести справедливую расплату не «шакал», внутренне давно омертвевший, а трагический герой, осознавший свою огромную мировоззренческую ошибку? Об этом — вторая половина пьесы, изображающая перелом в Хлудове, начавшийся в кульминационной сцене — в четвертом «сне».

Утверждение, что кульминация «Бега» — в пятом «сне», в сцене «тараканьих бегов», Смелянский аргументирует по-разному. Вот одно из обоснований: «Эта любимейшая (вместе с эпизодом карточной игры Чарноты и Корзухина) сцена чаще всего выделялась автором для чтения в кругу друзей, что тоже в какой-то степени передает особое значение надсюжетного кульминационного “сна” “Бега”» (с. 186).

К этому аргументу, надо думать, сам критик не относится серьезно: ведь речь идет о сценах, наиболее доступных для чтения в дружеском кругу; относительно самостоятельные, они легко воспринимались и слушателями, не знавшими всей пьесы в целом. И если исходить из этого обстоятельства, то почему бы сцену карточной игры не счесть кульминационной?

Разумеется, у Смелянского припасены и более серьезные аргументы. Пятый «сон» пародирует бег «к Хлудову под крыло», фарсово снижает этот бег и завершает историческую часть сюжета. Кровавая «азартная игра» закончилась. «Предприятие Чарноты ликвидировано — за 2 лиры 50 пиастров», — пишет Смелянский.

Волей-неволей, если поверить критику, придешь к мысли, что ежели кульминация «фарсовая», то и вся пьеса не трагедия, сплетенная с фарсом, а прежде всего — фарс.

Но неизбежен вопрос: чья же «азартная игра» здесь, в пятом «сне», кончается? Даже если речь идет о Чарноте, то он свою азартную игру — и с превеликим успехом — еще продолжит в седьмом «сне», обыграв азартного же Корзухина.

Ну, а как нам быть с Серафимой, Голубковым, с самим Хлудовым, которых вовсе нет в сцене «тараканьих бегов»?

Подобных кульминаций в мировой драматургии не сыщешь. Ведь не может быть кульминационной сцена в отсутствие Гамлета или Катерины Кабановой, Ивана Войничко, Любви Андреевны Раневской.

Самую тему «азартной игры», персонифицированную в пьесе Чарнотой,

критик напрасно считает едва ли не главной в «Беге», подключая к ней Хлудова, не имеющего к такой игре решительно никакого отношения.

Да, Ю. Лотман напечатал статью: «Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века». Речь в ней идет о сюжете карточной игры как таящем в себе интерпретацию определенных жизненных конфликтов. Согласно этой интерпретации жизнью правит Случай, а «азартный игрок» верит в него и надеется с помощью Случая переиграть судьбу. Обращаясь к этой статье, Смелянский обосновывает правомерность появления темы «русской азартной игры» в «Беге». Здесь «Чарнота ее ведет и олицетворяет». Допустим, что относительно Чарноты это так.

Но вот мысль, будто тема азартной игры пронизывает всю пьесу, что к ней причастен сам Хлудов, — не имеющая оправдания натяжка. Да, А. Аверченко, рассказывая об эмигрантской жизни, действительно написал: «Бог азарта — великий бог». Да, Пушкин действительно сказал своему приятелю: «Страсть к игре есть самая великая страсть». Но при чем здесь Хлудов?

Разве «черные мешки» и хлудовская ненависть к Главнокомандующему — проявление страсти к игре? Смелянский, видимо, готов так думать, когда пишет черным по белому: «Азарт может быть идейным (вариант Хлудова). Может быть “безыдейным”, как следствие натуры, стремящейся развернуться и разгуляться». Далее критик нам сообщает, что в булгаковской пьесе есть люди, не играющие ни в карты, ни на «тараканьих бегах». Таковы Голубков и Серафима. Но *«за счет их “незаинтересованных голов” играют Хлудов и Чарнота»* (с. 190).

Хлудов играет? Все его зверства и все его красноречие в первой половине пьесы, вся его сосредоточенность на своих мыслях во второй половине пьесы — не более чем интеллектуальная «игра»? Непостижимо!

Сначала поэтика «Бега» возводится к немецкому романтизму, затем к «толще» русской культуры первой трети того же XIX века, и все это для того, чтобы объявить кульминацией пьесы сцену «тараканьих бегов», а Хлудова уподобить Чарноте. Но для Булгакова эти фигуры сугубо контрастны. Чарноту «азарт», страсть к игре в итоге приводит к полному моральному падению, превращает в существо жалкое и безответственное. Надо прямо признать: тему «азартной игры» Булгаков в «Беге» предельно снижает. Ведь азартные игроки в этой пьесе — не только утративший человеческое достоинство Чарнота, но презираемый драматургом Корзухин.

Не будем ставить в один ряд Хлудова, Чарноту и Корзухина. Никакой азартной игры Хлудов не ведет. Погруженный в мысли о ходе истории, он менее всего представляет ее себе игрой.

Когда тень Крапилина вторично является ему в четвертом «сне», Хлудов оправдывается: «Пойми, ты просто попал под колесо истории и оно тебя стерло и кости твои сломало». Но Крапилин, видимо, с этим не согласен. Это означает, что и сам Хлудов сомневается в правоте сей цинической философии. Ведь так — действием этого пресловутого колеса — он может найти оправдание и своим собственным зверствам, своему нравственному падению и разложению окружающей его среды. Свою жестокость Хлудов чуть ли не готов толковать

как жестокость самого исторического процесса. Готов, покуда он находится в состоянии умопомрачения.

М. Чудакова в журнальном тексте своего «Жизнеописания Булгакова» приводит одну его запись, состоящую всего из двух слов: «Человек разрушен». Они существуют, как сообщила мне Чудакова, вне какого-либо контекста. В книжном издании «Жизнеописания» слова эти входят в письмо Булгакова Е. Замятину, написанное человеком, находящимся в весьма мрачном настроении²⁶⁵.

Слова о разрушении человека передают состояние Хлудова, переживающего в первой половине пьесы катастрофу, порожденную не только собственным, но и всеобщим нравственным падением. Мир разрушен — если разрушен человек.

У Хлудова есть основание так думать. Во втором «сне» он услышал о себе слова правды из уст Серафимы, но не внял им. Тут же он повесил вестового Крапилина, назвавшего его, вслед за Серафимой, «шакалом» и «мировым зверем». Крапилин тоже ссылается, как и Африкан, на то, что «в книгах написано». Вестовой предрекает Хлудову «смерть в канаве». Тот не поверил Серафиме и Крапилину, ибо тогда не верил ни во что и ни в кого.

В его недужном сознании собственное нравственное падение и разложение людей его круга приобретают глобальные, вселенские масштабы. На его глазах Корзухин предает жену, Африкан и Главкомандующий — родину. Поэтому он говорит о наступающих «сумерках» и вспоминает «тараканов, бегущих в ведро».

Но именно в четвертом «сне» действие переламывается. Это — кульминационный эпизод, определяющий ход всех дальнейших событий, судьбу Хлудова и судьбы только во второй половине пьесы действительно «скрывающихся под его крылом» Серафимы и Голубкова, хотя побежали они под это «крыло» уже в первом «сне».

Хлудов ведь мог остаться в Севастополе и незамедлительно получить здесь пулю в лоб. Сделать именно это посоветовал ему спасающийся бегством Главкомандующий.

«Итак, остаться? — спрашивает он себя в четвертом “сне”. — Нет, это не разрешает мой вопрос». Так он разговаривает сам с собой во дворце после бегства Главкомандующего. Что же это за вопрос? Да и способен ли сам Хлудов отчетливо его сформулировать? К этому вопросу, видимо, причастна тень Крапилина, явившаяся Хлудову в этот момент, а затем возникающая снова, чтобы повелеть не оставаться, то есть не уходить из жизни в том состоянии безверия, абсолютного падения, в котором он находится.

Крапилину не нужна смерть такого Хлудова, одержимого мыслью о наступившей вселенской, всеразрушающей катастрофе, в ходе которой перемальваются люди, а накопленные человечеством жизненные и нравственные ценности обречены на уничтожение. Не нужна Крапилину, самому Хлудову (и стоящему за ними Булгакову) смерть Хлудова, уверенного,

²⁶⁵ Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988, с. 293.

что все накопленные Россией и человечеством духовные ценности будут разрушены «до основанья».

Сдвиг в его сознании, начавшийся двумя появлениями Крапилина в четвертом «сне», тут же закрепляет возникший во дворце Голубков со своим возгласом: «Как же я не сберег мою Серафиму?»

Хлудов услышал человеческий голос, даже вопль человека, сохранившего верность другому человеку. Но он все еще способен оценить ситуацию лишь цинически:

«— Так кто она вам, любовница?

— Нет-нет! Она случайно встреченный человек, но я ее люблю».

Хлудова такое заявление, да и вообще все поведение Голубкова, который не умеет вести себя «как мужчина», то есть не способен застрелить другого человека, и сохранил в себе способность любить, отчаиваться, казнить себя за то, в чем он неповинен, — повергает в новое состояние. «Душа моя раздваивается», — произносит Хлудов, полагая, что оба они — Крапилин и Голубков — «тянут его во мглу». Во мглу ли? Все оборачивается по-иному.

Как известно, Вл. Немирович-Данченко, одобряя булгаковскую «драматургическую технику», считал совершенно исключительным его «талант вести интригу, держать зал в напряжении в течение всего спектакля, рисовать образы в движении и вести публику к определенной заостренной идее». Это сказано в 1934 году, когда «Бег» был принят к постановке МХАТ, вызвал горячее одобрение Немировича-Данченко, считавшего Хлудова самым важным образом в пьесе.

Итак, образы Булгаков рисует «в движении» и через напряженное действие ведет нас «к определенной заостренной идее». Имеют ли эти тонкие замечания Немировича-Данченко отношение к тому Хлудову, что действует во второй половине пьесы? Каково тут движение образа, если оно вообще имеет место?

Судя по многим критическим высказываниям, движения здесь нет и быть не может. В первой постановке «Бега» артист Клюквин, по отзывам прессы, «развенчивает Хлудова до конца», поскольку он «морально был уже давно мертвым». Ему оставалось лишь умереть физически.

В пьесе Булгакова иная драматическая диалектика: герой возрождается морально, дабы до конца осознать смысл своей трагической вины и понести за нее расплату.

«Бег» действительно отличается как внешней, так и внутренней динамикой. И не только в первых трех «снах»: именно в четвертом возникают мотивы, обретающие силу не столько в пятом, в «тараканьих бегах» (метафорически рисуящем крах тех, для кого гибель белого движения не была трагедией), сколько в последних трех, где Хлудов оказывается среди людей, которые живут друг для друга.

К утраченной им вере в человека и человечность незамедлительно и требовательно призывает Хлудова Голубков уже в четвертом «сне», обращаясь к генералу на «ты», беря его под свою команду и увлекая в Константинополь, чтобы обрести там Серафиму, нужную теперь уже им обоим. Да, обоим. Вдумаемся: не спасать свою шкуру отправляется он в Константинополь, а

искать Серафиму ради Голубкова.

Вот оно, начало перелома в Хлудове. Тем и замечателен четвертый, кульминационный «сон», что тут Хлудов окончательно порывает с белой армией, с ее Главнокомандующим. Вместе с тем тут же Хлудов вступает в общение с людьми совсем иной человеческой природы, и это общение в Константинополе становится все более тесным.

Там, в чужом и чуждом им городе Серафима, как бы вовсе забыв то, что произошло с ней, когда «зверюга» Хлудов отправил ее в контрразведку, жалеет своего палача: «Бедный, бедный человек!» — произносит она. И затем, объясняя, почему она осталась с ним рядом, еще углубляет сказанное ранее: «Мне стало жаль вас, Роман Валерьянович, и из-за этого только я и осталась».

Серафима только жалеет? Нисколько не оправдывая его зверств, она теперь, возможно, даже постигает всю трагическую ситуацию Хлудова. Когда он совершает тихий, но великий подвиг, спасая Голубкова и Серафиму, спасая любовь, меняются и его представления о мире, человеке, историческом процессе.

Чарнота и Люська лишь подтверждают мысль о том, что «человек разрушен». Но Серафима и Голубков эту мысль опровергают. Благодаря им Хлудов очищается от омерзительного неверия в человека и в жизнь. Правда, он успел поверить лишь в Серафиму и Голубкова. Скептикам этого покажется мало. Нет, Хлудову этого было достаточно. Поняв, как важно Серафиме и Голубкову вернуться на Караванную, Хлудов очищается от трагического заблуждения, будто весь мир будет «до основанья» разрушен.

Именно этот коренной переворот в мировоззрении Хлудова окончательно придает его фигуре трагический масштаб, что отнюдь не освобождает его от возмездия за нравственное падение, за все его преступления против человечности.

Булгаков привел Хлудова не в небытие, а к очищению. Оно не означает прощения. Напротив, благодаря катарсису «преступник» с наивысшей интенсивностью постигает всю глубину своих деяний, обретая способность осознать непререкаемую, высшую необходимость наступающего возмездия.

Отелло постигает, что Дездемона — явление в этом мире пусть уникальное, но возможное. Вместе с тем ему открывается вся бездна нравственного падения, в которую его вовлек Яго, когда он поверил его «уликам», а главное — принял его взгляд на мир. Об этом очистительный монолог Мавра. С тем большим основанием он после этого монолога казнит себя — не только как убийцу, но и как совершившего преступление против нравственности.

Хлудову предстоит пройти через особого рода очищение — от безверия, от представления о жизни как обступившей его непробиваемой стене цинизма, предательства, жестокости (которую он и сам фанатически творит); от представления о девальвации всех накопленных культурных и нравственных понятий и ценностей, «перемалываемых» колесом истории.

В шекспировской трагедии Макбет, думая о своей обезумевшей леди, спрашивает врача: «Как исцелить недужное сознание?» Тот отвечает: «В этом

может помочь себе лишь сам больной...»²⁶⁶

Врач не верит своим словам и быстро ретируется из безумного мира Макбета и его леди. Булгаков решает «вопрос» Хлудова по-иному. Он ставит с ним рядом не только Люську, не имеющую (о чем она запальчиво заявляет) «принципов», и не только жалкого игрока Чарноту.

Люди с принципами, с очень простыми, но столь важными для выживания человечества нравственными принципами, Серафима и Голубков, спасают хлудовскую душу, несут ей исцеление тем, что сохраняют верность друг другу среди того «тараканьего бега», из которого не выбраться Чарноте, коего не волнуют не только вселенские проблемы, но и собственное человеческое достоинство. Это «узнавание» «решает вопрос» Хлудова. Теперь он может принять смерть в надежде, что мир еще не обезумел вовсе и «конец света» не наступил.

В предпоследнем — фарсовом — «сне» Булгаков сатирически рисует уверенного в себе Корзухина, поющего гимн не человеку, а всеильному доллару. Восьмой «сон», завершающий темы четвертого, как и всю пьесу в целом, рисует нам трагедию утраченной и обретенной Хлудовым веры в человека и человечество.

Иногда пишут, будто концепция мира вообще звучит у Булгакова «пессимистически» и потому нуждается в снимающем этот пессимизм юморе и фарсе. Но в финале «Бега» трагическая концепция не ведет к пессимизму (серьезные произведения искусства — «Гамлет», «Король Лир», «На дне» — отторгают от себя такие понятия, как «пессимизм», «оптимизм», ибо это понятия внеэстетические). Ни иронией, ни улыбкой не смягчает Булгаков серьезности восьмого «сна».

Общемировая ситуация, казавшаяся Хлудову безысходной, когда он был в состоянии умопомрачения, теперь открывается ему во всей своей противоречивости. Распад, разрушение человека продолжается, — тому свидетельства — «тараканьи бега», судьбы Корзухина и Чарноты с его демонстративно «беспринципной» Люськой.

Но на глазах Хлудова происходит и другое. Голубков и Серафима сумели устоять. Колесо истории не смогло их перемолоть. Самому Хлудову открывается теперь возможность увидеть себя не только «зверюгой», но и жертвой всемирно-исторического «заблуждения», в которое по-разному впадали те деятели белого движения и та часть эмиграции, что преследовали не узкокорыстные цели и видели в революции чреватую катастрофическими бедствиями трагедию.

Просветляющий переворот в сознании Хлудова вызывает в нем чувство вины и ответственности за ситуацию, порожденную не его злой офицерской волей, а противоречивым и стремительным ходом русской истории.

Он становится другим человеком даже внешне. Вот каким он выглядит, появившись на сцене в шестом «сне». Булгаков в ремарке: «постарел, поседел». Исчез вечный офицерский пробор. Преподобней «маски» нет и в помине. Этому

²⁶⁶ Шекспир В. Макбет. Акт V, сцена 3 (перевод Ю. Корнеева).

Хлудову важнее всего узнать: нашел ли Голубков Серафиму. А потом он становится ее «караульщиком». Такой Хлудов способен, обращаясь к тени Крапилина в последнем «сне», сказать: «Ну облегчи мне душу». Мотив этот подхватывает несколько позднее умница Чарнота. Понимая, какое суровое решение принимает Хлудов, Чарнота говорит: «Душа суда требует!» Да, речь теперь идет именно об ожившей хлудовской душе и именно о суде, а не просто о расправе.

Финал «Бега», все протекающее в шестом и восьмом «снах» драматическое действие, определяется, прежде всего, силой оживающей души Хлудова, душевными силами Серафимы и Голубкова.

Можно, разумеется, как это мастерски делает Смелянский, обратить особое внимание на замечательные булгаковские ремарки в четырех последних «снах» пьесы. Здесь действительно развивается одна из сквозных ее тем: воды и тараканов, то есть ухода героев в небытие. Да, действительно, в шестом «сне» действующие лица встречаются у «водоема, где тихо журчат капли». А Серафима появляется с ведром в руках. Когда сюда приходит Голубков с шарманкой, он садится на край водоема. В седьмом «сне» Люська, уже успевшая стать женой Корзухина, «сегодня видела тараканов во сне». Все это действительно важно в образном строе пьесы.

Но ведь в последних «снах» не менее, чем ремарки, блистательны и диалоги. Они контрастируют с темой ухода в небытие. В обращении к тени Крапилина Хлудов заявляет: «Все это я сделал напрасно... Но наступило просветление. Да, просветление».

Н. Мандельштам пишет об очищающей, просветляющей силе лирической поэзии. Очищение и просветление предстают здесь как синонимы. Так обстоит дело и в трагедии, и именно так следует понимать хлудовские слова о наступившем просветлении.

Именно ради просветления отправляет Булгаков Хлудова в Константинополь, где ему открывается возможность общения с людьми, сохранившими верность основным принципам человеческого существования. Если бы Хлудову надлежало получить пулю в лоб в состоянии умопомрачения и безверия, зачем было добираться до нее столь окольным путем — через четыре константинопольских «сна»?

Пора нам, наконец, поверить хлудовскому признанию о нравственном перевороте, им пережитом. Пора, наконец, понять, что суда требует душа человека не опустошенного, а, напротив, понявшего, что человечество не обречено лишь на «тараканьи бега» и не быть миру разрушенному «до основания».

Слова о просветлении сказаны Хлудовым всерьез.

IV

Драматическая активность

Драматическая активность

Слишком тесное соединение между собою лиц...

Н. В. Гоголь. «Записные книжки».

1

В свое время выдающийся немецкий ученый Г. Гердер высказал мысль о том, что трудно усмотреть что-либо общее между, например, «Эдипом» Софокла и какой-либо пьесой, созданной в XVIII веке.

И действительно, на первый взгляд, отнести к одному и тому же роду искусства «Грозу» и «Бег», «Гамлета» и «Свадьбу Кречинского» трудно. Все-таки нечто общее их объединяет. Раскрыв любое из названных произведений, мы скажем: пьеса, драматургия. Существуют первоосновы, некие корневые, глубинные, сущностные (онтологические) особенности, определяющие проблематику и поэтику, содержание, структуры, предназначение произведений, относящихся к миру драматической поэзии.

В драме, по мысли Гоголя, «допускается слишком тесное соединение между собою лиц...». При этом главное происшествие своим «кипящим ходом заставляя самые действующие лица развивать и обнаруживать сильней и быстрее свои характеры, увеличивая увлечение»²⁶⁷.

Это «слишком тесное соединение» лиц и «кипящий ход» действия имеют для всего строя драмы, для динамики межлических отношений, ею изображаемых, далеко идущие последствия, воплощающие и ее сущность, и ее театральность.

Тесное общение не только позволяет, но и заставляет героев драмы, эту, по выражению Вс. Мейерхольда, «группу лиц», всматриваться и вслушиваться друг в друга пристально, требовательно, даже чрезмерно придиричиво. Когда они здесь нужны один другому, то часто «слишком» нужны, и сила их влечения может достичь высшего предела. А неприятие способно породить повышенную нетерпимость, дорастающую и до ненависти. «Слишком тесное» общение (заменим этим словом гоголевское «соединение») ставит действующих лиц друг перед другом крупным планом. Тем самым порождается особая пристрастность их симпатий, антипатий, оценок, сближений и отталкиваний — всего, что можно выразить понятием «драматическая активность».

Речь идет об активности, проявляемой каждым персонажем, активности специфической, ибо экстремальные ситуации, в которые они вовлечены,

²⁶⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952, т. 8, с. 481 – 482.

порождают переживания и размышления, радости и страдания особой и нарастающей интенсивности, часто приобретающей «агрессивный» характер.

Театральная природа драматической активности связана с одной из решающих особенностей ситуации, побуждающей персонажей к действию: как бы они здесь ни различались, как бы ни противостояли друг другу — Софокл, Шекспир, Чехов, Горький, Булгаков, Уильямс — вынуждают их действовать *со-вместно*, тут же на глазах театрального зрителя (или читателя, становящегося зрителем). Пусть они решительно расходятся в своих стремлениях, им, обреченным на взаимодействие, не дано изолироваться друг от друга. Они — взаимозависимы.

Герой «эпический», персонаж произведения повествовательного — рассказа или романа — может направлять свою активность не только на другое лицо, но и на самого себя, на какой-либо предмет или природный объект (море, рыба, акулы в «Старике и море»). В драматургии одно лицо всегда направляет свою активность на другое, а те минуты, когда оно устремлено «вовнутрь», непременно связаны с уже имевшим место взаимодействием персонажей и тем общением, которое вот-вот наступит.

Пусть Раневская во втором акте «Вишневого сада» попыталась бы уединиться в поле. Ей это не удастся: непременно появятся либо вместе с ней, либо вслед за ней Лопухин и Варя, Аня и Петя, Фирс, Дуняша и Яша. О самом для себя важном они станут рассуждать *совместно*, самые глубокие и тонкие переживания будут порождаться благодаря «соединению-общению».

Здесь моменты самоанализа и даже самоосуждения, которому подвергает себя персонаж, отъединившийся от других лиц, всегда стимулируются их взаимодействием, процесс которого длится от завязки до развязки.

И в тех случаях, когда герои устремлены навстречу друг другу (Ромео и Джульетта, Маша и Вершинин в «Трех сестрах»), и тогда, когда они противоборствуют и даже жаждут взаимоуничтожения (Мария и Елизавета в трагедии Шиллера), они непременно взаимодействуют, прежде всего непосредственно, но и опосредованно тоже. Их взаимозависимость особенно обостряется благодаря тому, что каждое лицо преследует свои интересы, отстаивает свои убеждения, живет своими страстями, чем порождаются коллизии и конфликты всего произведения, требующие своего разрешения.

Поэтому и ключевой в драме всегда оказывается ситуация, объединяющая взаимозависимых «я» и «ты», каждый из которых стремится преобразовать ее на новый лад по-своему. В такой ситуации важное значение имеют обстоятельства, воздействующие на нее разнообразно: и опосредованно, и непосредственно. В античной трагедии они предстают как надличные и сверхличные божественные силы. В драматургии Нового времени огромную роль играют общественные, социальные, политические, нравственные устои и нормы. Обстоятельствами, оказывающими неожиданное воздействие на ход событий, становятся многозначительные случайности, — сплетаясь с драматической энергией героев, они влияют на исход коллизий и конфликтов, развивающихся в процессе драматического действия и составляющих его душу.

Все это вместе взятое — обстоятельства, сопряженные с особым рода

активностью, порожденной слишком тесным общением в ситуациях экстремальных, таящих в себе противоречия и преобразуемых на глазах зрителя, — сообщает драматическому действию захватывающую театральность. Поле напряжения драматической активности пьесы образуется ее текстом, структурой, диалогическими отношениями персонажей, меняющимися от ситуации к ситуации, — все это ожидает своего воплощения средствами театра.

Ведь в группе лиц, изображенных в пьесе, почти каждое по тем или иным причинам не принимает сложившуюся ситуацию и стремится ее преобразовать, перестроить соответственно своим взглядам, намерениям, убеждениям, установкам. Казалось бы, детерминированность героя пьесы средой, обществом, временем не допускает этого. Но драматургии присуще свое понимание диалектики свободы и необходимости в историческом процессе.

По мысли Ф. Шиллера, драма благоприятствует проявлению «свободного начала в человеке». Благоприятствует? Не только: она побуждает своих персонажей проявлять свободу даже тогда, когда они этого и не хотят. Лев Толстой, придававший огромное значение роли необходимости в ходе истории, при этом решительно подчеркивал: «... каковы бы ни были законы, управляющие миром и человечеством, *бесконечно малый элемент свободы всегда неотъемлемо принадлежит мне*». Пусть свобода человеческая далеко не безгранична, продолжает Толстой, рассуждения «о тщете всякого действия» несправедливы, не соответствуют реальному движению жизни. Ограничения, полагает Толстой, лишь «заставляют меня пользоваться каждым моментом свободы»²⁶⁸.

Драматургия обращается лишь к тем, таящим в себе противоречия, жизненным ситуациям, в которых взаимозависимые люди непрерывно обновляют свое бытие благодаря этому «элементу» свободы — главной составляющей в структуре драматической активности. Она исследует разнообразные проявления этих элементов свободы — от самых демонических до самых возвышенных, от самых благородных до самых низменных.

У Шекспира в ряду лиц, свободно изъявляющих свою волю, мы видим Корделию и Дездемону, Ричарда III и Яго. Шиллер показал сложную диалектику свободы и произвола в действиях не только Франца, но и Карла Моора. В «Грозе» Островский сталкивает торжествующую Кабаниху — воплощение произвола — с Катериной, расплачивающейся гибелью за проявление свободного, подлинно человеческого волеизъявления.

Показывая свободу и произвол в их сопряжении с ответственностью и расплатой за содеянное, драматургия, прежде всего, отстаивает свободное волеизъявление, направленное к социально и нравственно оправданным, созидательным целям, пусть и недостижимым.

Иные теоретики отстаивают определенную «терпимость» к безответственности, полагая, будто понятие свободы содержит в себе лишь ее возможность. Стандарты ответственности, говорят нам, трудно установить, и

²⁶⁸ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1938, т. 15, с. 239 (курсив мой. — Б. К.).

каждый индивид должен определять их самостоятельно. Эту релятивистскую точку зрения драматургия опровергает непрестанно — в «Орестее» Эсхила и в «Беге» Булгакова; в «Царе Эдипе» Софокла и «Трех сестрах» Чехова; в «Утиной охоте» Вампилова и «Стеклянном зверинце» Уильямса. Она спрашивает со своих персонажей, основываясь на требованиях поэтической справедливости, включающих в себя веру в наличие общечеловеческих норм и ценностей, разрушение которых недопустимо, а творческое развитие — необходимо.

В основе действия драматического — всегда тот «элемент свободы», которым ситуации, отношения, обстоятельства «заставляют» пользоваться ее героев. Каждая подлинная пьеса с присущим ей циклом сменяющих одна другую ситуаций, или, говоря другими словами, цепью перипетий-испытаний, «претерпеваемых» персонажами, снова и снова заставляет их самих выбирать линию поведения, принимать решения, нести ответственность за последствия своих действий, отвергает представления об их «тщете».

Коллизии и конфликты драматургии требуют от вовлеченных в них персонажей способности разрушать старые и творить новые межчеловеческие отношения. На наших глазах персонажи *сотворяют* новые ситуации и тем самым многое меняют и в себе. Поэтому мы имеем право говорить о *творческой природе активности*, проявляющей в драматургии себя более явственно, более остро и решительно, даже более катастрофически, чем в романе, повести, рассказе.

Общественная жизнь открывает перед человеком «веер» различных возможностей, и он может выбирать, оказывать предпочтение одним, отвергая другие. Именно на эту особенность исторического процесса ориентируется драматургия, выявляя сложные, часто катастрофические последствия выбора, совершаемого ее персонажем.

Если в других родах и видах искусства слова катастрофа может стать важным эпизодом, именно эпизодом, то уже в античной трагедии она — становится центральным моментом действия и тогда, когда обрушивается на героев не только в финале. По-разному, как мы видели, преломляется катастрофа в комедии, драме, трагедии Нового времени, аккумулируя в себе эффект, достигаемый другими структурными составляющими драматического процесса — перипетией, узнаванием, страданием, трагической иронией. Катастрофа занимает столь важное место в каждой пьесе, ибо она — следствие развития одной или нескольких органически связанных с ней коллизий. Они сплетают всех действующих лиц и, стимулируя их активность, приводят к неожиданной, но глубоко содержательной развязке.

Социальная детерминированность — явление не столь простое и однозначное, как иногда ее толкуют. Именно благодаря детерминации каждая личность способна впитывать многое из информации, накапливаемой обществом. Это же открывает ей возможность *противостоять* действию окружающей среды, *принимать свободное решение*. Способность человека изъяслять свою волю ведет к ответственности, которую ему надлежит нести за свои действия.

Связывая субъекта, детерминация вместе с тем открывает перед ним альтернативные возможности, стимулирует его сознание и подсознание, его мысли, чувства и волю к пересозиданию, преобразению, ломке ситуаций, в которые он вовлечен.

Драматургия устремлена к художественному «освоению» именно этой проблематики. В ее ситуациях образно преломляются реальные процессы истории. Именно образно. Здесь особое значение приобретает личностная энергия героев в той цепи событий, что складываются в законченное действие пьесы. Каждый из ее персонажей, даже если речь идет о сугубо «камерной» драме с двумя действующими лицами, становится участником жизненного процесса, проявляя себя творчески активно, подобно Константину Треплеву или вампиловской Валентине, либо охраняя сложившийся порядок вещей, как это делает Аркадина, отвергающая малейшие поползновения сына или Тригорина поколебать необходимые ей ситуации.

В историческом процессе деятельность человека не «накладывается» извне на сеть каузальной детерминации, а сама создает эту сеть²⁶⁹. Драматург придает этой особенности человеческой активности главенствующее значение. В ходе истории деятельность массы людей в целом оказывается гораздо более детерминированной, чем поведение отдельного субъекта. Когда он участвует в массовых движениях, его энергия, его активность, его личностные качества и стремления как бы «растворяются» в потоке событий. В составе небольшой общности или группы (как это бывает в драматургии), энергия человека выражается наиболее явственно. Здесь его своеобразие, его «самость» сказываются на ходе событий более очевидно и результативно.

Понятен поэтому обостренный интерес драматургии к изображению не безличной массы, а конкретных лиц, составляющих своего рода «малую группу», к тому, как эти лица постигают и используют альтернативные возможности, открывающиеся им в возникающих коллизиях. При этом особенное значение в действиях персонажей приобретает тот элемент свободы, о котором говорилось выше, хотя драматургия видит в определенных персонажах стремление к «бегству от свободы» и сопряженной с нею ответственности.

Драматургия видит, как предоставляемую им ходом жизни свободу ее герои используют по-разному, впадая при этом в произвол, стремясь избежать той ответственности, которую за свои (и не только свои) поступки это искусство возлагает на персонажей, заставляя их непременно тут же в ходе действия и его развязки расплачиваться за все ими совершенное.

Свою свободу драматический персонаж проявляет на почве, уже «обработанной» ранее, — в ситуации, сложившейся еще до начала действия. По-разному используют возможности, открываемые им ситуацией, Ирина, Маша, Ольга, Наташа в «Трех сестрах», Катерина и Варвара в «Грозе», Регана, Гонерилья и Корделия в «Короле Лире», Антигона и Исмена, Электра и

²⁶⁹ См.: Киссель М. Карл Маркс и методология исторического объяснения. — Вестник ЛГУ, № 11. Экономика, философия, право. 1972, вып. 2, с. 79.

Хрисофемида в трагедиях Софокла.

В основе их свободного волеизъявления — альтернативные возможности, не только дарованные им прошлым опытом человечества, но и порождаемые их субъективным отношением к этому опыту. Одна из важнейших «составляющих» драматической активности связана с тем, что персонаж не существует лишь в настоящем времени, как иногда думают. Герои драматургии остро ощущают настоящее как переход, как «мост», связывающий прошлое с тут же творимым будущим. Каждый из них творит это надвигающееся будущее по-своему — нередко вопреки своим осознанным желаниям. Так поле напряжения драматической активности героев связывает уже сотворенное прошлое с тем будущим, которого каждый из них ищет.

2

Структура драматической активности во многом определяется присущим ей поисково-творческим началом.

Современная философия и социальная психология все более углубленно подходят к проблеме личности, ее общественной природы и индивидуальной неповторимости, даже уникальности. Обнаруживается, насколько сложны индивид и личность. Они не только несут в себе родовую и социальную сущность, наследуя и «присваивая» исторически сложившийся опыт, достижения и ошибки предшествующих поколений. Субъект исторического процесса, реализуя доступную ему меру свободы, формируется как личность. Она всегда внутренне «не завершена». И это — предмет особого интереса драматургии, в коллизиях и конфликтах которой происходит «завершение» личности (далеко не столь очевидное в жизни реального человека).

«Незавершенность» порождает в человеке стремление к поиску. Реальный, эмпирический субъект всегда совершает выбор, принимая — осознанно либо неосознанно — решения и совершая действия, основываясь на определенных субъективных программах, в которых важное значение имеют стремления либо цели, по своей природе «поисковые»²⁷⁰. В еще большей мере это присуще героям драматургии, стремящимся не воспроизводить, а пересозидать отношения с другими лицами соответственно своим желаниям и представлениям.

Поисковые «программы» драматического героя, связанные с проблемами той пьесы, где он является действующим лицом, специфичны: здесь рациональноцелевые действия трудно отделить от активности, подчиненной неосознанным мотивам и эмоциональным порывам.

К проблеме «незавершенности» человеческой личности драматургия подходит по-своему. Ее герою часто присуще обостренное чувство не только своей «незавершенности», но и «незавершенности» окружающего мира — тех отношений, в которые он вовлечен. Гамлет и Отелло, Катерина Кабанова и Константин Треплев, лица, им подобные в других пьесах, живут в состоянии

²⁷⁰ См.: Саратовский В. Н. Деятельность как философская категория. — Философские науки, 1978, № 2, с. 50.

поиска, захватывающего сферу их отношений с другими людьми. Они стремятся воплотить желаемую ситуацию и одновременно «осуществить» себя в ней. Такова одна из онтологических первооснов драматургии.

Разумеется, не все ее герои страдают от этой «незавершенности» своей и окружающего мира. Но действие в драме движется прежде всего лицами, остро ее ощущающими, — однако не только ими, но и персонажами, целиком погруженными в предложенные им временем и средой обстоятельства. Пусть драматическая активность Полония и Кабанихи, Аркадиной и Наташи Прозоровой нацелена на сохранение нужных им ситуаций, они тем не менее способствуют их перипетийной и даже катастрофической ломке. Но активность Гамлета, Карла и Франца Мооров, Катерины Кабановой и Константина Треплева отличается устремленностью к пересозданию своих ситуаций и — шире — состояния мира. Потому они с особой остротой воспринимают, «узнают», переживают свои и чужие проблемы и поступки — коллизии и конфликты, в которые ввергает их недовольство миром и безудержная потребность переделывать его.

Им предстоит действовать, основываясь не столько на опыте прошлого, сколько на предвидении — осознанном или неосознанном — будущего. Неожиданная, экстремальная ситуация чаще всего не позволяет герою представить себе возможные последствия его действий. Его решения требуют от него смелости и риска. Он действует методом «проб и ошибок», но драматический процесс не позволяет ему исправлять «ошибки» и делать новые «пробы».

В поисковых стремлениях, решениях, поступках героя обнаруживается его характер. В минуты или даже мгновения, когда он проявляет свою эмоционально-духовную поисковую активность, к тому же в условиях дефицита времени, обнажается глубинная суть его личности, его мировосприятие, темперамент, психический строй, жизненные установки, ценностные ориентации.

Изучая человеческую активность, пишет К. Абульханова-Славская, мы «часто не различаем ее интегративных, порожденных жизнедеятельностью качеств» от активности «как способности к саморегуляции своих способностей, свойств, состояний в связи с решаемыми задачами»²⁷¹. Как известно, ориентация на «потребное будущее» уже свойственна в определенной мере индивиду биологическому. Тем большую роль такая саморегуляция и ориентация на будущее играет в жизни субъекта, формируемого историей. Драматургия придает этим особенностям индивида, его поисковой устремленности первенствующее значение, раскрывая драматизм, порождаемый столкновением, сплетением разного рода мотивов, намерений, целей, воодушевляющих ее персонажей.

Совершая выбор, принимая решение, действуя, персонажи, чья активность имеет поисково-порождающий характер, делают броски в будущее время. Поиск Константина Треплева и Нины Заречной, Ромео и Джульетты, Гамлета,

²⁷¹ Абульханова-Славская К. А. Деятельность и психология личности. М., 1980, с. III.

царя Эдипа — это вторжение в будущее, прорывание из налично-сущего в желаемо-должное, которое каждый из них представляет по-своему. Вместе с тем их порывы отвечают запросам истории с ее «незавершенностью», ее противоречивым ходом и ее устремлением в будущее.

3

Природа диалогического общения персонажей «Ревизора» и героев «Войны и мира» принципиально различна. Герои пьесы всегда столь близко соприкасаются, столь активно взаимодействуют, что переживания и поступки, мысли и идеи одного лица впрямую направлены на другое, «внедряются» в него и вызывают его либо немедленные, либо несколько отсроченные реакции.

В романе они могут быть не только замедленными и опосредованными. Здесь они часто вообще не достигают лица, их вызвавшего, могут и вообще оставаться скрытыми в пределах внутренней жизни героя, становясь нам известными благодаря вездесущему рассказчику. Не то — в драматургии. Тут посредник между персонажем и зрителем-читателем отсутствует. Здесь все становится нам известным благодаря общению персонажей, благодаря непосредственным их коммуникативным контактам, взаимодействию, интеракциям.

И в драматургии диалогическое общение тоже не всегда осуществляется по принципу «акция — немедленная реакция». Она и здесь может быть запоздалой, а нередко адресованной вовсе не лицу, ее вызвавшему. Но существеннейшим отличием драматического общения от обыденного и присущего повествовательным жанрам заключается в том, что персонажи с их установками, переживаниями, поступками непрерывно и активно контактируют.

Повествовательные жанры в этом смысле ближе к реальной жизни, где общение может обрываться и прерываться. Романый герой, подобно реальному человеку, как бы берет себе «тайм-аут», отказываясь время от времени от контактов с другими людьми. А перед театральным зрителем всегда должны представлять активно взаимодействующие персонажи, ибо даже монолог героя наедине с собой здесь всегда вызван ходом предшествующей ситуации и готовит наступление новой.

Общение на драматической сцене особенное — оно отвечает требованиям драматической условности и образности. Повышенная интенсивность внутренней жизни, выражающая себя в непрерывном обмене репликами-действиями, поступками-действиями, переживаниями-действиями, побуждает персонажей постоянно оценивать всю ситуацию в целом и поведение в ней как другого лица, так и свое собственное.

Опыт смежных наук — теории информации, социальной психологии — помогает многое понять в специфике, в структуре диалогического общения персонажей драматургии. К теории информации, изучающей законы преобразования и передачи сообщений, идущих от «отправителя» к «получателю», в настоящее время нередко обращаются, анализируя

закономерности восприятия произведений искусства зрителем, слушателем, читателем. Такую попытку, малоудачную, сделал А. Моль (в своей книге «Теория информации и эстетическое восприятие». М., 1966).

В развивающемся драматическом действии имеет место процесс непрерывного обмена сообщениями между персонажами. Попытаюсь (как кажется, это делается впервые) рассмотреть драматическое общение в свете теории информации и идей социальной психологии.

Известно, что в теории информации ключевое значение придается вопросу о мере содержащихся в сообщении «элементов новизны». Степень информативности растет или падает в зависимости от этих «элементов» и от «уровня знаний» получателя о предмете информации, от его способности воспринять эту новизну²⁷².

Качество и количество «информативности» зависит от того, насколько неожиданны отправляемые сведения, насколько получатель подготовлен к их усвоению и способен извлечь то или иное смысловое содержание, в них заключенное.

В свете этих идей взаимодействие, происходящее внутри пьесы, представляет огромный интерес. Здесь обмениваются «сообщениями» весьма специфическими — репликами, эмоциями, чувствами, стремлениями, поступками. При это «отправитель» одновременно и «получатель», а «получатель» является «отправителем». И наконец, степень неожиданности, непредсказуемости «сообщения», которым в теории информации придается столь существенное значение, в драматургических ситуациях часто необычайно высока. В перипетийном развитии действия огромное значение имеют вовсе неожиданные реплики-действия персонажа: так, например, на слова Аркадиной — «Это доктор снял шляпу перед дьяволом, отцом вечной материи» — Треплев реагирует эмоционально, немедленно прекращая представление своей пьесы.

Теория информации понимает под подготовленностью получателя его «тезаурус», то есть уровень его знаний об информируемом предмете. В драматургическом действии уровень восприятия информации определяется не только «знаниями». Тут первостепенное значение имеют эмоциональные, психологические, интеллектуальные состояния «отправителя» и его представления о состоянии получателя. Вместе с тем, ситуацией, «установкой» получателя определяется характер восприятия им «сообщения».

В первоначальной реакции короля Лира на поведение дочерей и, особенно, в возмущении Корделией отражается тот уровень понимания людей и та самооценка, которые Лир в данный момент способен проявить. Когда в последнем действии трагедии король встречается с Корделией снова, его реакция на поведение дочери абсолютно нова. У Лира теперь не просто иной «тезаурус», то есть иной «объем знаний» о жизни, но новое понимание человеческих отношений, мира и самого себя. Он в новом интеллектуально-

²⁷² См.: Шеннон К. Э. Работы по теории информации и кибернетика. М., 1963; Урсул А. Информация. М., 1971.

В том процессе обмена информацией, который представляет собой действие в драме, особенную роль приобретает фактор времени: независимо от того, сколь много новизны, неожиданности, непредсказуемости в акции персонажа, реакция здесь всегда более или менее незамедлительна. Поэтому она часто диктуется эмоцией, чувством, страстью «получателя». Ситуация как бы настоятельно побуждает и даже требует ответной акции-реакции на «сообщение», содержащее для «получателя» ту или иную меру неожиданности.

«Три слова, мой Ромео» — так начинает Джульетта в сцене у балкона (после кратковременного ухода в дом) новый монолог, в котором просит назначить день и час их брачного обряда, хотя Ромео об этом еще и не заикался. Джульетта информирует Ромео об их общем решении, как бы уже состоявшемся. Ромео, при всей неожиданности заявления Джульетты, воспринимает его «адекватно», ибо оно соответствует его состоянию, его ситуации, правда несколько опережая его намерения. Реакция Ромео однозначна.

Но когда, убив Тибальда, Ромео совершает поступок, для себя и Джульетты не только неожиданный, но и неприемлемый, она на сообщение Кормилицы об этом реагирует бурно, страстно и противоречиво, пока, наконец, не примиряется с роковым для нее и Ромео событием. Здесь полученная информация сложно интерпретируется — в эмоциях, мыслях и предчувствиях Джульетты, о которых Ромео узнает лишь в третьем действии, в сцене их ночного свидания.

Если для теории информации важны условия, благодаря которым «получатель» извлекает из сообщения сведения, наиболее адекватные идущим от «отправителя», то в драматургии особенное значение приобретает, прежде всего, интерпретация информации «получателем» в зависимости от его состояния. Герой драмы не пассивен, это не механический «приемник». Теория информации озабочена тем, чтобы передаваемые сообщения искажались в наименьшей степени. Здесь так называемая «обратная связь» используется для того, чтобы привести в наибольшее соответствие сведения, доходящие до «получателя», с сообщениями, исходящими от «отправителя».

В процессе общения между персонажами драматургии и проблема «адекватного восприятия», и проблема «обратной связи» приобретают иной характер. Тут именно *интерпретация* сообщения — один из источников возникающего драматизма — одна из важнейших составляющих структур драматической активности.

Современная социальная психология придает весьма важное значение той интерпретации происходящего, которая дает себя знать в действиях реального человека. Эти идеи имеют свою ценность для науки о драме, хотя «модель», с которой оперирует социальная психология (так называемые «групповые взаимоотношения»), отличается от художественных «моделей» человеческих

отношений, создаваемых драматургией.

Взаимодействие внутри социальной группы основано на том, что ее члены разделяют общепризнанные нормы, определяющие не только восприятие «другого», но и «самовосприятие», «самоинтерпретацию» (термины эти полезно экстраполировать в науку о драме).

Социальная психология обращается к ситуациям в группах, где существуют некие общие установки и различия между субъектами не оборачиваются нарушениями норм. Тут критическое отношение субъектов друг к другу возможно, но оно исчерпывается взаимным контролем.

Важно, однако, что и в социальной группе, как оказывается, лицо не пассивно воспринимает, а непременно «перерабатывает» и «интерпретирует» информацию, получаемую им от других лиц, принимая на этой основе решения и совершая поступки.

Как показали исследования этнографов и социологов, в группах большое значение имеют «позиции» и «роли» индивидов. Смысл любой «роли», выполняемой субъектом в группе, может быть понят лишь в системе взаимозависимых ролей. Поэтому имеет большое значение вывод социальной психологии, согласно которому люди «сверхважны друг для друга», ибо коммуникативное поведение возможно лишь при условии, что содержание сообщений, которыми они обмениваются, детерминировано «природой групповой структуры и личными требованиями общающихся индивидов»²⁷³.

Если так обстоит дело в солидарной группе, то эта «сверхважность» приобретает особенное значение в локальном пространстве и в локальное время, заставляющих героев драмы «слишком тесно» (снова вспомним это выражение Гоголя) общаться, содействуя-противодействуя друг другу.

Социальная психология допускает, что даже члены солидарной группы нередко оказываются в состоянии поиска. Оно, разумеется, в гораздо большей мере присуще драматическому персонажу, как правило не удовлетворенному сложившейся ситуацией и стремящемуся ее перестроить, осуществляя свои часто либо неясные стремления, либо уже определившиеся цели.

Положение члена драматической «группы» осложняется еще тем, что здесь, соответственно специфической образности драматургии, вербальная коммуникация связана с невербальной. При этом все чувства, мысли, желания, симпатии и антипатии, мечты и надежды героя так или иначе, с определенной степенью полноты, выражаются в слове, реплике, в диалоге — тексте и «подтексте» речи.

Если социальные психологи говорят о «тревоге», которая может возникнуть в солидарной группе, когда ей предстоит искать выход из некоей неожиданной ситуации, то «группа» драматическая изначально действует в ситуации нестабильной, противоречивой. Здесь тревожная атмосфера все более нарастает, поскольку активность лиц, вовлеченных в драматическую коллизию, разнонаправленна; они сталкиваются со все новыми обостряющимися

²⁷³ Ньюком Т. М. Социально-психологическая теория: интеграция индивидуального и социального подходов. — В сб.: Современная зарубежная социальная психология. М., 1984, с. 22.

противоречиями и неожиданностями, вызывающими сомнения, неуверенность в результатах собственных действий.

Нарастающая тревога, характеризующая каждую новую драматическую ситуацию и связанная с развитием конфликта, достигает катастрофического разрешения, что редко случается в условиях солидарной группы, устремленной к достижению некоей общей цели.

На Западе социальные психологи, исследуя возможные превратности во взаимоотношениях «диады» и группы лиц, нередко основываются на определенной шкале ценностей, имеющей вневременной, внесоциальный характер. В сфере межличностных отношений ищут проявления принципа «вознаграждений-издержек». Участник «диады», с такой точки зрения, стремится к «вознаграждениям» и избегает «издержек».

Если в этом подходе и содержится определенная доля истины касательно группового поведения, то отношения драматические строятся на иной основе. Смятение, сомнение, страх, страдание, вызывающие сострадание, драматургия не относят к числу «издержек» человеческого поведения. Парадоксальный характер ситуаций и переживаний действующих в драме лиц состоит в том, что здесь страдание не предстает как нежелательная «издержка». Тут возникает особого рода страдание, как бы даже необходимое персонажу, а тем более — зрителю.

Драматургия видит в диапазоне переживаний, тяготеющих к страданию, истоки формирования и становления личности своих персонажей. Благодаря сомнениям и страданиям герой драмы углубляет свои представления о коллизии, об окружающих его людях и о себе самом. К осуществлению своих стремлений он идет через сомнения, а часто — и мучения, а достигаемые им результаты чаще всего противоречивы, не вполне или же вовсе не соответствуют желаемому.

Когнитивно ориентированная социальная психология связывает поведение человека лишь с процессом разумного познания, с потребностью иметь непротиворечивое представление о мире, понимает человека лишь как разумно мыслящее существо, принимающее рациональные решения. Ясно, что при этом недооценивается, а часто игнорируется значение эмоций в процессах общения, имеющих место в реальной жизни.

Осмысляя ход действия в драме, мы обнаруживаем, сколь важны эмоции, нерациональные, сверхрациональные, подсознательные импульсы в поведении драматического персонажа. Ведь даже «человек-прагматик», способный думать только о том, что не выходит за границы выгоды и целесообразности, и тот, по представлениям социальной психологии, не всегда мыслит рационально.

Объясняя человеческое поведение, социальная психология все решительнее отходит от линейных моделей типа «а — вызывает — б», выявляя определенную многомерность и сложность положения человека в солидарной группе, поскольку даже в ней встречаются разнонаправленные стремления, а «обратная связь» может подкреплять либо, напротив, умалять цели того или иного индивида.

Не будем игнорировать значение этих возникающих в смежной науке

новых парадигм. Ведь драматургия имеет дело с экстремальными ситуациями, представляющими собой исключение из общих правил. Поэтому здесь особенно возрастает значение разнонаправленных акций и реакций, значение «обратной связи», влияющей на каждое новое действие персонажа самым непредсказуемым образом.

Обогащая существовавшие ранее представления о структуре действий, совершаемых членом группы, современная социальная психология стимулирует науку о драме к глубокому проникновению в специфическую структуру активности драматического персонажа.

Интересны выводы социолога и социального психолога Г. Блумера, утверждающего, что в процессе «интеракции» ее участники «интерпретируют» не только чужие, но и свои действия: человек сердится на себя, гордится собой, дает себе отпор, совершает компромисс с самим собой и т. п. Но при этом от ситуации к ситуации члены группы все более «развивают и приобретают общее понимание того, как надо действовать»²⁷⁴.

Драматическая ситуация своеобразна: здесь интерпретация, осмысление чужих и своих действий имеет важнейшее значение, но, как правило, ведет не к взаимопониманию и солидарному взаимодействию.

Драматическая ситуация побуждает, а часто и вынуждает персонажа интерпретировать «сообщения», направляемые ему другим лицом, не вполне адекватно или совсем неадекватно тому содержанию, которое оно несет в себе. На такой неадекватной интерпретации получаемых персонажами сообщений построена сцена Городничий — Хлестаков в гостинице, чем порождается ее сугубый комизм. Тут каждый из них слышит другого «избирательно». Да, тут имеет место своего рода «выбор», сходный с тем «выбором», отбором, который совершает «получатель» согласно теории информации. Но в пьесе этот выбор определяется не столько «тезаурусом», сколько ситуацией. Персонажи воспринимают сообщения каждый из своей специфической ситуации. Эти сообщения персонаж обязательно, непременно интерпретирует соответственно своему характеру, положению, в которое он вовлечен, установке, им владеющей.

Хлестаков и Городничий воспринимают в речах другого лишь то, что они способны понять и по-своему интерпретировать. Ведь они не слепы и не глухи, но все, что они слышат и видят, они воспринимают, исходя из своей ситуации. Поэтому каждый из них толкует другого превратно, но, по-своему, здравомысленно.

Да и в дальнейшем развитии действия «Ревизора» принцип превратного истолкования становится доминирующим. Городничий, городничиха, Марья Антоновна, чиновники слышат в речах Хлестакова то именно, что они хотят, способны и рады услышать.

У Ибсена в первом акте «Кукольного дома» Нора относит к себе, проецирует на себя все поношения, которым доктор Ранк и ее муж Хельмер

²⁷⁴ См.: Блумер Г. Общество как символическая интеракция. — В сб.: Современная зарубежная психология. М., 1984, с. 173, 174, 177.

подвергают Кругстада. Это драматическая интерпретация, она родственна и в то же время коренным образом отличается от той «оценки» ситуации, с которой имеет дело социальная психология.

Ведь ни доктор Ранк, ни Хельмер не знают подлинной коллизии Норы, требовательным кредитором которой является Кругстад, готовый прибегнуть к шантажу и даже разоблачению тайны своей должницы. Ранк и Хельмер не знают ситуации Норы, вернее: представляют ее по-своему и из этого исходят, обливая грязью Кругстада. Восстанавливая Нору против Кругстада, Ранк и Хельмер не догадываются, что восстанавливают ее против самой себя, — они не могут даже представить себе, как именно будут интерпретированы их филиппики. Им не приходят в голову те решения, которые Нора может принять, когда, проецируя их поношения, адресованные Кругстаду, на самое себя (ибо и она ведь совершила нечто вроде подлога), она чуть ли не отказывается видеть своих детей, опасаясь своего вредного на них влияния.

Интерпретация как «составляющая» структуры драматической активности специфична в разных отношениях. В социальной группе все ее члены, несмотря на присущие им различия, объединены ситуацией, более или менее приемлемыми для всех целями. Не так обстоит дело в «группе» действующих в пьесе лиц. Какую бы драматическую ситуацию мы ни взяли, обнаруживается, что в ней скрыты несколько ситуаций, в той или иной мере неведомых то одному, то другому персонажу, ибо здесь главное — различие стремлений и целей.

Так, например, в сцене из «Ромео и Джульетты», когда Тибальд убивает Меркуцио, а затем Ромео — Тибальда, можно увидеть всего лишь две ситуации. Но по существу это не так. Вступая в перепалку и в стычку с Тибальдом, Меркуцио не знает, что Ромео уже женат на Джульетте и вражду между Монтекки и Капулетти надо не усиливать, а гасить. То есть, ни Меркуцио, ни Тибальд не подозревают о новой ситуации Ромео. А сам Ромео под влиянием спонтанной эмоции, забывает про свою *доминирующую* цель (гасить вражду семейств), подчиняется цели *ситуативной* и сам же доводит эту вражду до высшего предела.

Чацкий не знает реальной ситуации, связывающей Софью с Молчалиным. Ранк и Хельмер не имеют понятия о ситуации Нора — Кругстад. Каждый из них: Ромео и Меркуцио, Чацкий и Софья, Кругстад, Нора, Ранк и Хельмер — действуют, исходя из своей ситуации, стимулируя тем самым общий драматический процесс и давая ему все новые повороты.

Сцена в спальне Гертруды весьма в этом смысле показательна. Королева вовсе не представляет себе ситуацию Гамлета. Исходя из своей ситуации как верная единомышленница Клавдия, она побуждения сына толкует превратно.

Принц приказывает ей:

Ни с места. Сядьте. Я вас не пушу
И зеркало поставлю перед вами,
Где вы себя увидите насквозь.

Королева эти, казалось бы, вполне ясные слова понимает по-своему, ибо

считает сына полупомешанным. В ответ она кричит:

Что ты задумал? Он меня заколет!
Не подходи! Спасите!

Естественно, что Полоний, стоя за ковром, не может сдерживать восклицания, и Гамлет тут же его закалывает, полагая, что за ковром стоит Клавдий. Превратное восприятие Гертрудой намерений Гамлета приводит к убийству Полония.

Тут срабатывает не столько дефицит информации у Гертруды о Гамлете, сколько то, что она во власти превратной информации, превратных представлений о сыне.

Дефицит информации, а тем более информация превратная ведут к решениям и акциям, основанным не столько на разумных, сколько на эмоциональных оценках своих и чужих действий. Соответственно в этих акциях и проявляют себя не столько рациональные, разумные доводы, сколько взрывы страстей, чувств, эмоций.

Меркуцио поддается стимулируемой Тибальдом эмоции. В свою очередь Ромео, став невольным виновником смерти Меркуцио, интерпретирует его поведение, Тибальда и свое собственное в состоянии эмоционального взрыва. Он бросается на Тибальда, побуждаемый ситуационной целью, он лишен возможности обдумать, интерпретировать свое поведение в свете хорошо известного ему факта (брачный обряд уже состоялся), в свете неизбежных роковых последствий, которыми его действия чреватые. Здесь — характерные для драматургии «неотсроченные» действия, основанные, скорее, на эмоциональной, чем рациональной интерпретации чужих и своих акций. В эмоциональных «взрывах» персонажа драматургия обнажает существеннейшие особенности его характера, да и хода жизни в целом, где ничто значительное не совершается без эмоций.

Вместе с тем драматургия знает и другого рода интерпретации, в которых мысль доминирует над эмоцией, либо вовсе ее исключает, как это происходит, когда в «Ромео и Джульетте» решения принимает монах Лоренцо.

Брехтовская матушка Кураж умеет подавлять свои эмоции. Каждую ситуацию она стремится интерпретировать разумно. Она ведет себя расчетливо и тогда, когда может спасти сына Швейцарца от расстрела. Тут нет места эмоции: перед нами не мать, потрясенная судьбой сына, а маркитантка, озабоченная судьбой фургона.

Но и в этих случаях имеет место интерпретация: персонажи оценивают ситуации, исходя из своих установок, своего мировосприятия. Умный Лоренцо не учитывает того, что человеческие страсти способны разрушить любое разумное построение. Размышляющая матушка Кураж не способна поспеть за стремительным ходом событий, который она тщетно пытается замедлить своей скупой расчетливостью.

Действием, призванным раскрывать бытие как стремительное превращение прошлого в настоящее и будущее, определяется характер драматического времени. Здесь ситуации и коллизии сменяются с энергией, придающей этой смене предельную остроту, соответствующую тому или иному типу драмы. Темп, ритм перехода одной ситуации в другую у Шекспира и у Чехова — различны.

Но во всех случаях время творится стремлениями, ожиданиями, поступками, призванными осуществлять желания и цели персонажей, сталкивающихся не только друг с другом, но и с обстоятельствами.

Творимое при этом время своеобразно-художественное, драматическое: здесь сотворяемое настоящее, включая в себя элементы прошлого, само стремительно превращается в прошлое. Время в драме как бы стимулирует героя и, одновременно, ведет себя с ним неумолимо и жестоко. Драматическое настоящее, тая в себе различные возможности, побуждает его к выбору решения, к свободному волеизъявлению. Каждая коллизия может быть разрешена по-разному. Но, получив то или иное разрешение, ситуация из проблемной уже превращается в факт, никоим образом неотменимый — и, однако, требующий от героя новой активности.

Открывая персонажу возможность выбора и самопроявления, время драмы, вместе с тем, не выказывает никакого снисхождения герою, оно ставит его перед новыми и новыми испытаниями. Совершив свое активно-реактивное действие, герой оказывается подвластным ситуации, им же — совместно с другими лицами — созданной. Властвуя в определенном смысле над временем, над будущим, он сам оказывается под властью того, что сотворил.

Однако, покуда он не исчерпает все свои возможности, развивающееся действие позволяет ему и даже побуждает его искать новые, в известной степени самостоятельные, свободные решения — в пределах ситуации, либо им унаследованной, либо досозданной им до ее нынешнего состояния. Пока еще не исчерпана вся энергия лиц, в действие вовлеченных, покуда они не растратили всех сил ради осуществления своих стремлений, они могут снова и снова распоряжаться временем, творить его своими эмоциями, страстями, преследуя свои цели и стремления.

Правда, каждым новым выбором герой все более суживает свои возможности. Потенции развития ситуаций и коллизий уменьшаются. Проявляя себя, используя тот «элемент свободы», на который каждый способен, герои совместно сотворяют необходимость, сотворяют итоговую ситуацию, уже неотменимую, уже не подлежащую преобразению, перестройке, обновлению.

Совершающееся в драме событие имеет некую «причину», свои истоки не только в прошлом, в уже сложившихся ситуациях и обстоятельствах — драматическую активность герой как бы черпает не только из прошлого и настоящего, но и из будущего. Тем самым драматическое время становится временем поисков и попыток завоевания будущего, уже зреющего в чувствах и мыслях, стремлениях и поступках героев.

Сторонник «причинной» теории времени неопозитивист Г. Рейхенбах

скептически высказывается о «телеологическом» подходе к проблеме, согласно которому «будущее определяет настоящее и прошлое». При этом Рейхенбах рассматривает человека как часть природы, чья память «представляет собой регистрирующий инструмент», подчиняющийся законам теории информации. Возрастание информации определяет направление субъективного времени. «Вчерашние переживания регистрируются в нашей памяти, а переживания завтрашнего дня — нет, и не могут быть зарегистрированы до тех пор, пока *завтра* не станет *сегодня*. Время нашего опыта тождественно времени, зафиксированному с помощью регистрирующего инструмента»²⁷⁵.

Мир героя драмы и в этом смысле своеобразен. В нем «зафиксирован» не только вчерашний и сегодняшний «опыт». Персонаж ведь весь живет ожиданиями, связанными с завтрашним днем, с событиями, наступления которых он добивается, имея о них то смутное, то более или менее ясное представление. В каждый момент герой драмы дышит не только тем, что уже свершилось, но и предчувствием того, чего он желает или, наоборот, стремится избежать. Мотивы своих действий он черпает не только из того прошлого и настоящего, которые его не удовлетворяют, но и из будущего, им нетерпеливо ожидаемого и им же активно приближаемого.

«Вбирая» в себя будущее, персонаж вступает при этом в противоборство с лицами, не желающими перемен, перестройки, ломки сложившихся ситуаций и тоже «вбирающих» в себя будущее. В этом смысле драматическое время «телеологично» и заполнено не только уже имеющимся у персонажей опытом, но и их ожиданиями, связанными с будущим.

Время для меня, пишет А. Бергсон, есть «нечто самое реальное и самое необходимое; оно основное условие действия; больше того — оно само действие». Существовая во времени, человек переживает «непредвиденное и неопределенное будущее»²⁷⁶. Эта мысль Бергсона имеет свою ценность для понимания драматического времени. Личностное время каждого из героев драмы, входящее в общее время всего действия, «конечно». Оно имеет начало, середину и конец, как и время всего действия в целом. Это «замкнутое» время сложно соотносится с историческим временем. Подобно тому как действие, фабула, характеры в драме не являются простым воспроизведением жизненных реалий, время драмы тоже образное воплощение исторического времени, отличающееся от образного воплощения, получаемого временем в лирике или в повествовательных жанрах.

Герои лирики и повествовательных жанров — романа, повести, рассказа, как правило, не испытывают того, что современная психология называет «дефицитом времени». Это относится даже к Достоевскому, хотя, как известно, в его романах то и дело возникает ситуация «вдруг», когда персонаж попадает в вовсе неожиданное положение.

И все же этим персонажам (Раскольникову, например) движение сюжета оставляет время для размышлений, осмысления и переосмысления своих

²⁷⁵ Рейхенбах Г. Направление времени. М., 1962, с. 209, 358.

²⁷⁶ Бергсон А. Длительность и одновременность (по поводу теории Эйнштейна). Пг., 1923, с. 237.

ситуаций и своего поведения. Во внутренней, скрытой от посторонних глаз жизни, известной лишь одному повествователю, герой здесь получает возможность распоряжаться расширяющимся временем-пространством. В его разомкнутые границы могут вмещаться воспоминания, ассоциации, мечты — «наплывы» самого разного свойства.

Поведение героя драмы определяется во многом тем, что здесь все «скрытое» непременно «открывается» в процессе интенсивного общения, стимулируемого его побуждениями, добровольными или вынужденными акциями других лиц, обстоятельствами.

Здесь дистанция между эмоцией, чувством, мыслью и их выражением в реплике и поступке предельно сокращена — Ромео реагирует на смерть Меркуцио от руки Тибальда без промедления. Хлудов без промедления приказывает сжечь корзухинские вагоны с мехами. Выслушав монолог Крапилина, Хлудов тут же приказывает его повесить.

Дефицит времени сказывается в поведении персонажа соответственно его темпераменту и ситуации, в которую он вовлекается. В реальной жизни нехватка времени у индивида, решающего нарастающее число задач, ведет его к ошибкам. Не то — в драматургии. Здесь персонаж может «ошибаться», однако при этом проявляется нечто существенное в его характере, в именно ему свойственном толковании возникающей коллизии. Тут своеобразно преломляется «диалектика целей», присущая драматической активности.

Так, Самозванец у Пушкина все силы свои кладет на то, чтобы воссесть на московский престол. Назовем это его доминирующей целью. Но вот (в сцене «У фонтана») его постигает сокрушительная неудача. Марине нужен лишь царевич, а к человеку, именующему себя Дмитрием, она относится вполне равнодушно. На это он отвечает признанием, которое должно нанести ей нестерпимую боль. Тут Самозванец как бы забывает про свою доминирующую цель и подчиняется цели эмоционально-ситуативной. Но и действуя во имя этой цели, он при этом выражает присущее ему непомерное самолюбие.

Ромео, вовлеченный в ситуацию Меркуцио — Тибальд, в порыве негодования совершает поступок, продиктованный эмоционально-ситуативной целью. В свете доминирующей цели, во власти которой надлежит быть мужу Джульетты, этот поступок, донельзя разжигающий вражду семей, оправдания не имеет и ведет к необратимо роковым последствиям. Но мог ли Ромео, из-под руки которого был смертельно ранен Меркуцио, поступить по-другому?

Тартюф в условиях дефицита времени успевает повернуть роковой для него ход событий в нужное ему русло. Уличенный Дамисом в том, что он обманывает Оргона, святоша в мгновение ока находит выход из, казалось бы, губительной для него ситуации, ибо, как тонкий психолог, понимает, насколько Оргону трудно отрешиться от мысли, что он обрел в качестве друга человека подлинно святого.

Так закономерности, наиболее характерные для действия в драме, проявляют себя и в сфере пространства-времени. Здесь и оно творимо, то сжимаясь, то ненадолго «расширяясь», чтобы снова предельно сжаться соответственно тем напряженным усилиям — нравственным, идейным,

психологическим, — которых ход действия требует от вовлеченных в него лиц.

6

В драматических ситуациях, коллизиях и конфликтах Гегель видел столкновение и борьбу, стимулируемую противоречиями в междучеловеческих отношениях, требующими своего разрешения. Вслед за Лессингом Гегель придавал особое значение действию не только в драматургии, но и в искусстве слова вообще, то есть во всех родах поэзии. Иные искусства (живопись, скульптура) способны показывать лишь один момент жизни, как бы вырванный из всего ее хода. Поэзия же призвана к «изображению действия как единого, целостного в себе движения, содержащего акцию, реакцию и разрешение их борьбы».

Пусть, пишет Гегель, в распоряжении других искусств имеются «внешние облики» людей, их жесты и иные выразительные средства, — все это «не идет в сравнение с возможностями поэтической речи». Неотделимая от действия речь, речь-действие «является наиболее ясным раскрытием человека, раскрытием как его умонастроения, так и его целей», — полагал Гегель. Свою глубочайшую сущность человек осуществляет посредством действия, имеющего духовное происхождение. А действие обретает предельную ясность «в духовном выражении, в речи»²⁷⁷.

Как видим, действие и слово, тем более поэтическое, для Гегеля — нерасторжимое единство. Такое определение поэзии дано философом в первом томе его «Лекций по эстетике», где он говорит о месте каждого из искусств в их общем ряду. Перейдя позднее к конкретному рассмотрению поэзии драматической, Гегель свою высокую оценку этого рода искусства обосновывает тем, что никакой другой материал (камень, дерево, краска, звук) не способен «передавать дух» со свойственной драме силой, поскольку она, представляя действие в его «непосредственной очевидности как действие реальное», вместе с тем выявляет с помощью слова его внутреннюю сущность.

В драме отношения и поступки выражают себя прежде всего в словесных высказываниях. «Односторонние» цели и страсти индивида встречаются со столь же «односторонними» целями и страстями другого, других индивидов. Их столкновение продвигает действие вперед, и его подлинная суть выявляется в течение всего драматического процесса. Так страсти, цели, поступки, речи героев, согласно концепции Гегеля, сопрягаются в некое единое целое, обретая «подвижную жизненность» прежде всего в диалоге.

По мысли философа (хотя он видел истоки драматического действия не столько в эмоциях и чувствах человека, сколько в его «духовной природе»), драма сопрягает друг с другом поступок и речь, непосредственную очевидность и ее внутренние мотивы, без которых очевидность осталась бы непонятой. В драме действие-слово предстает в своем глубочайшем единстве, благодаря чему противоречивые ситуации и конфликты обретают ясность,

²⁷⁷ Гегель Г.-В.-Ф. Лекции по эстетике. М., 1968, т. 1, с. 227, 228.

мотивирующую обострение коллизий: необходимость перестроек ситуаций, их непрерывного обновления, их более или менее катастрофических разрешений.

Для Гегеля важны поступки прежде всего, но важны и их мотивы, выражаемые в непрерывных диалогах, ибо драматургия не знает иных возможностей выявления «внутренней действительности», получающей здесь «непосредственную очевидность».

Этим специфическим сопряжением действия со словом, по мысли философа, определяется особая, сценическая природа драматической поэзии, отличающая ее от поэзии лирической и эпической.

В наше время гегелевская точка зрения нередко оспаривается. В театральном представлении, обогащенном новыми средствами художественной выразительности (режиссерские мизансцены, образное решение, предлагаемое художником-сценографом), роль слова будто бы не то отчасти, не то и существенно умалается. К раздумьям над этой проблемой в нашем веке нередко обращаются театральные деятели, теоретики и критики.

Проблема театральной природы действия и слов-реплик, составляющих драматический диалог, имеет давнюю историю, связанную с реальными процессами, протекавшими в течение веков на сценических подмостках, с их осмыслением теорией и критикой. Изначально, в истоках своих, драматургия, как известно, не существовала оторванно от сцены — они были сращены. Драматургический диалог исконно театрален. Таким он предстает и ныне в творениях подлинных драматургов XIX – XX веков, в пьесах Островского и Чехова, Булгакова и Уильямса, Вампилова и Петрушевской.

Однако наступили времена, когда драматургия как бы обрела «самостоятельное» существование, проникая в сознание определенных (не столь уж широких) читательских кругов без помощи театра. В Новое время античная трагедия, елизаветинская драма, «Фауст» Гете и «Борис Годунов», «Горе от ума» и «Маскарад» читаются и воспринимаются и без посредничества театра. Основываясь на этом, иные теоретики и критики рассматривают драматургию как чистое искусство слова, как лишь один из трех родов художественной литературы, от театра независимый.

Уже в конце прошлого века, когда драматической сценой все больше овладевал режиссер со своей трактовкой пьесы, не всегда совпадающей с замыслом автора, а иногда даже противоречащей ему, это давало повод говорить чуть ли не о «вторичности» драматургии. Обнаружилась тенденция рассматривать ее всего лишь как часть — и не самую главную — произведения сценического искусства. Согласно подобной точке зрения, не столько пьесой, сколько активностью театра определяется емкость и смысл спектакля.

Дело, однако, в том, что сценичность заложена в каждой подлинно драматургической композиции: трагическая фабула, полагал Аристотель, сама по себе, даже не будучи воплощенной на сцене, должна потрясать наши души, приводить их в содрогание. Зрелище, сценическая «обстановка», признавал Аристотель, производят на нас большое впечатление. Однако подлинно трагическая фабула обладает способностью воздействовать на нас и «без состязания и без актеров». Аристотель, разумеется, не мог думать о драме как о

материале для чтения. «Потребителем» драматургии в ту пору был прежде всего зритель.

Мысль философа сводится, по существу, к тому, что и читатель пьесы непременно ее «проигрывает» в своем воображении. Этим, в частности, объясняется тот факт, что драматургия пользуется у массового читателя гораздо меньшим спросом, чем повествовательные жанры, не требующие от него способности «проигрывать» каждую сцену, «дополняя» ее в своем воображении жестами, движениями, мимикой, сопровождающими реплики, действия, переживания персонажей.

По мысли Ф. Шиллера, тот, кто первый воспользовался драматической формой, связывал ее с «правилами» театра. Возможно, что «правила» — слово не совсем точное. Сами они — выражение сущностных целей, роднящих драматургию и сцену. Выразительные средства текста стимулируют воображение читателя пьесы, а тем более — театра, дающего ей сценическую жизнь.

Когда Аристотель говорил о страхе, сострадании и очищении-узнавании, вызываемых трагическим действием, он имел в виду реакции, порождаемые и драматургией, и театром. Эти реакции вызывает в нас (в ослабленном, разумеется, виде) даже одна лишь драматургия, когда читатель обладает способностью «довообразить» весь заложенный в тексте драматизм взаимоотношений между персонажами, всю динамику сменяющихся друг друга событий и состояний.

Лессинг часто анализирует в «Гамбургской драматургии» и пьесу, и ее сценическое исполнение. Но при этом всегда исходит из пьесы, выясняя, насколько тому или иному актеру удалось понять свою роль и сценически ее воплотить. Книгу он назвал (хотя проблемы театра занимают в ней значительное место) не «Гамбургский театр», а «Гамбургская драматургия» не случайно. Определяющее значение в спектакле он придавал пьесе.

Но и он, как позднее Белинский, понимал, насколько значима интерпретация, даваемая театром пьесе, а каждым актером — своей роли. Когда Мочалов на разных спектаклях по-разному вел себя в финале «Мышеловки», Белинский видел основания для этого в шекспировской ситуации, в ее многослойности. Если на одних спектаклях Мочалов — Гамлет, изобличив Клавдия, хохотал, а на других — удрученно молчал, то, с точки зрения Белинского, драматизм этого эпизода позволял актеру искать различные формы его театрального, сценического выражения, ориентируясь при этом на возможность различных трактовок общей сложной идеи трагедии.

Но в начале XX века вопрос о соотношении драматургии и сцены приобрел особую остроту. Скрещивались прямо противоположные мнения: пьеса — всего лишь «материал» для театрального представления, несколько не «скованного» текстом драматурга, — такова одна точка зрения. Драматурга и его текст необходимо «ограждать» от «преходящих» и далеко не обязательных театральных «наслоений» и искажений, — утверждали противники.

Истинная драма «ведет свое существование в черных строках своего текста». Только драматургии, «а не эфемерным краскам сценической иллюзии,

подобает и принадлежит бессмертие», — писал в свое время Ю. Айхенвальд²⁷⁸. Несогласные с подобной точкой зрения отводили слову лишь «служебную» роль по отношению к «телесной выразительности», будто бы господствующей на драматической сцене благодаря актеру.

По существу, к такому именно взгляду склоняется в наши дни Г. Гачев, автор книги «Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр». Обратим внимание на принципиально важное для Гачева сопряжение лирики и эпоса не с драматургией, как это было принято ранее, а именно с театром.

Современный театр Гачев настойчиво сближает с дотеатральными представлениями — с обрядами и культовыми действиями. Но там слово еще не имело того значения, которое оно приобрело в античной трагедии и комедии, чего Гачев не учитывает. Не менее настойчиво он сближает современный драматический театр и с комедией дель арте, обходившейся без развитого и твердо закрепленного текста. Эти сближения нужны автору для того, чтобы взять под сомнение прочность и существенное значение связей, объединяющих искусство слова, драматическую поэзию с драматическим театром.

Гачев полагает, будто «слово, речь в ритуале спектакля — лишь один из многих материалов, который вовлекает в свой хоровод игра». В лирике и эпосе «слово значительнее», чем в драме, где оно живет в окружении декораций, костюмов, телодвижений, мимики. Если «драма — это действие», продолжает свою мысль Гачев²⁷⁹, то «как в жизни, где чем меньше слов, тем больше дела», так и в спектакле, насыщенном сюжетным движением, поступками, слово — *попутно, вспомогательно*²⁸⁰, в нем не оседает смысл представления всей своей тяжестью.

Но ведь окружение, о котором говорит Гачев, вовсе не делает слово в драме менее значительным. Тут именно оно придает смысл тому, что его окружает.

В лирике, эпосе и драматургии выдвигаются на первый план разные смысловые аспекты слова — наиболее потенциально содержательного средства выразительности среди всех тех, коими владеет искусство (краски, звук, танец и т. д.).

Разумеется, в драматургии слово не столь «всесильно», как в лирике и повествовательных жанрах, где лирическому герою или романному персонажу приходит на помощь поэт-рассказчик, способный выразить состояния, переживания и мысли, которые сам персонаж не всегда умеет высказать. Герой драматургии этой помощи лишен. Он не всегда находит нужные слова, дабы «открыть» то, что скрыто у него внутри.

Эти «ограниченные» возможности слова драматического ощущал даже Шекспир, находивший, казалось бы, слова для выражения тончайших переживаний и мыслей своих персонажей. Однако он, видимо, полагал, что не всегда его герои находили своим страданиям подобающую им глубину словесного выражения. В «Тите Андронике» эта проблема поставлена очень

²⁷⁸ Айхенвальд Ю. Отрицание театра. — В сб.: В спорах о театре. М., 1913, с. 20 – 21.

²⁷⁹ Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968, с. 254.

²⁸⁰ Курсив мой. — Б. К.

остро: невозможность выразить себя представлена в образе искаленной, с отрезанным языком Лавинии и в пространном говорении Тита, перенасыщенном риторикой.

В «Гамлете» умирающий принц просит Горацио рассказать обо всем, что произошло в Эльсиноре, но мы понимаем: Горацио способен изложить лишь фабулу. Ведь переживания, размышления, страдания Гамлета остались ему неведомы. Да и будь они ведомы, Горацио «языком» принца не обладает и пересказать самое важное не смог бы. И все же драматический диалог — великая сила, увлекающая нас своей глубиной в сравнении с обычным, житейским диалогом. В жизни мы ведь не ведем непрерывного диалога — а на драматической сцене он господствует и представляет собой одну из художественных условностей, лежащих в основе драматургической, театральной образности, где диалог и жест существуют нераздельно.

Попробуйте понять без жеста заключительные слова Отелло, — обращается к нам Гачев, приводя строки из Шекспира:

... раз один в Алеппо, увидав,
Как турок злой, ругаясь над сенатом,
При этом бил венецианца, я
За горло взял обреза собаку
И заколол его — вот точно так...

*(Закалывается.)*²⁸¹

Но жест Отелло, по существу, уже заключен в его предсмертном монологе. Попробуйте, скажем мы, понять жест Отелло («закалывается») вне предшествующего ему, готовящего, объясняющего его монолога. Он прозвучит обедненно, а то и вовсе превратно, если мы не услышим все то, чем в этот момент переполнены душа и сознание Отелло и что вырывается из его уст в страстной, исполненной страдания и очищения, речи. Последняя акция Отелло связана не только и не столько с непосредственно примыкающими к ней словами героя. Речь про Алеппо и турка все же не объясняет нам подлинных причин самоубийства Мавра.

В его жесте ведь выражается узнавание-прозрение после пережитого им падения, после «суда», учиненного им, ослепленным «ягоизмом», над Дездемоной. Не столько в том, что он закалывается, сколько в том, что он высказывает, проявляется и самоосуждение, и духовное возрождение Отелло.

Слово для Гачева — средство «попутное», драма ставит его «на место — свое, небольшое, частичное место в бытии». В театральном представлении «одеяние» слов лишь «колышется» над «телесной жизнью людей», над их «действиями и поступками»²⁸². Эти рассуждения воскрешают в памяти высказывания многолетней давности. Еще в 1914 году М. Бонч-Томашевский утверждал, будто сценическое действие лишь «скрыто под плащом слова». Главное в действии не слово, а мимика, жест, движение, — благодаря им

²⁸¹ Перевод П. Вейнберга.

²⁸² Гачев Г. Указ. соч., с. 262.

развертывается коллизия. «Действо — и непременно зримое (а не чувствуемое) действо есть тот фундамент, на котором строится искусство сказки сцены»²⁸³.

Авторы подобных суждений упускают из виду разнообразные эмоционально-духовные потенции слова, различие его функций в эпосе, лирике и драматургии. Слово в произведении искусства не существует как самостоятельная единица: оно входит в стихоряд, оно подчинено общей «тональности» рассказа или романа, оно обретает особый смысл в драматической ситуации. Эпос и лирика ориентируются прежде всего на описательные, повествовательные, исповедальные, аналитические его возможности. Драматургия тоже использует их, но в контексте реплики и драматического диалога особенное значение приобретает агрессивнотворческая, стимулирующая сила, скрытая в слове.

Здесь оно с наибольшей глубиной выражает специфическую активность персонажа — драматическую. Тут оно служит не простому «обмену» мыслями и переживаниями. Особая, чрезмерная близость персонажей друг к другу, их ничем не преодолимая взаимозависимость порождает специфический драматизм слова, включенного в реплику. Оно становится словом-вызовом, словом — утверждением, отрицанием, осуждением, восхищением. Тут перед нами слово — стимул, ведущий к взрыву страсти; к тихому, тишайшему потрясению; к разнообразного рода прозрениям, выражаемым с разной степенью интенсивности.

Даже у Брехта, более всего ценившего в слове мысль, а не эмоцию, оно все же в высшей степени агрессивно и эмоционально. И он благодаря диалогу создает сугубо тревожную атмосферу действия, его нарастающее напряжение, связанное с испытаниями, выпадающими на долю героев, с их притязаниями и ценностными ориентациями, с кризисами и катастрофами, на них обрушивающимися.

Бонч-Томашевский, говоривший о «зримой» природе спектакля, Гачев, отстаивающий его «телесную» природу, — оба гипертрофируют один из аспектов действия в драме, умаляя другие, связанные с ее установкой на раскрытие во всей глубине социальных, психологических, душевных и духовных коллизий, в которые вовлечены ее герои.

Стремление освободить театр от «господства» слова и «литературы» характерно для режиссерского театра в разных странах мира. Так, Гастон Бати, полагавший, что французский театр отличается от русского и немецкого своей «асоциальностью», считал причиной упадка театра на его родине вторжение в него литературы.

Обновление театра — это «освобождение его от литературы», — заявлял Бати в программной статье «Его величество слово». Текст достаточен при анализе «очевидных состояний», но слово неспособно выявить то, что сокрыто за ними. И тогда оно обращается к помощи пластики, живописи, музыки, света — к помощи режиссуры, говорил Бати. Разумеется, выступая против засилья слова на сцене, Бати имел в виду и ту «декламацию», которую

²⁸³ Бонч-Томашевский М. Смерть или бессмертие? — В сб.: В спорах о театре. М., 1914, с. 131.

культивировал французский театр, не стремясь вникнуть во внутренние конфликты пьес, воплощаемых на сцене²⁸⁴.

Следуя Бати, Этьен Декру пошел далее, утверждая, что из многих элементов, составляющих театр, главный — искусство актера, способного вовсе обойтись без слова, которое вообще может быть изгнано со сцены. Но эти суждения не вели к проникновению в сущность театра драматического. Они преследовали иную цель: обосновывать правомерность появления и утверждения на сцене глубоко содержательного театра пантомимы²⁸⁵.

Против «словесной» концепции театра выступил у нас А. Карягин в книге «Драма как эстетическая проблема». Он стремится, не умаляя роли слова, установить его действительно важнейшее, но специфическое место в драме. Ограничиваясь слишком общим соображением, будто «и объект, и субъект театра — действующий человек»²⁸⁶, Карягин в итоге тоже недооценивает значение, место и функцию драматического слова.

Соответственно традиции, он утверждает: первоэлемент театрального представления — «действие-поступок». Но ведь действующего человека мы видим и в пантомиме, и в балете, и в кинематографе, и в повествовательных жанрах (романе, повести, рассказе, новелле и т. п.). На всем протяжении существования драматургии — и в этом суть дела — ее объектом и субъектом никогда не был человек, действующий в одиночку. Драматургическая сцена требует взаимо-действующих людей. Нужно принять эту истину, адекватно отражающую одну из главных специфических особенностей драматургии. Индивидуальный поступок героя и в драме, и на сцене — плод не одной лишь его личной энергии. Здесь поступок — звено в цепи взаимо-действий, плод сопрягающихся активностей, образующих поле напряжения драматического процесса.

Ни у Софокла и Мольера, ни у Островского и Брехта единичное действие-поступок какого-либо лица не существует вне сложной, предельно сжатой цепи акций-реакций, отражающихся наиболее адекватно в непрерывно длящемся процессе речевого общения, в диалоге. Взятое само по себе действие-поступок не несет смысла. Оно обретает его лишь в контексте — ближайшем и более сложном — всей пьесы, прежде всего благодаря диалогу.

Карягин вполне для себя закономерно воспринимает слово как хотя и существенный, но всего лишь «один из элементов действия», создаваемого мимикой, жестом, интонацией, подтекстом. Они будто бы «конкретизируют его [слова. — *Б. К.*] содержание»²⁸⁷. Реально на сцене происходит противоположный процесс: именно диалогическое слово «конкретизирует», придает «окончательный» смысл всем жестам и «подтекстам».

В ходе исторического развития драматургии, полагает Карягин, слово все более отодвигается с первостепенной на второстепенную роль: «От повествовательности и условности античного театра, напыщенности и

²⁸⁴ См.: Гительман Л. Из истории французской режиссуры. Л., 1976, с. 63 – 64.

²⁸⁵ См.: Маркова Е. Современная зарубежная пантомима. М., 1985, с. 36 – 55.

²⁸⁶ Карягин А. Драма как эстетическая проблема. М., 1974, с. 65.

²⁸⁷ Карягин А. Указ. соч., с. 66.

риторики классицистского искусства, через романтические преувеличения театр достигает в искусстве критического реализма конца XIX – начала XX века, и прежде всего в его высшей точке — творческой практике МХТ, — огромной реалистической тонкости и художественной правды». Там, по его мнению, «соотношение слова и действия достигает уровня их соотношения в жизни»²⁸⁸. Как и в жизни, действие на сцене будто бы начинает доминировать над словом.

Да, в ходе своего развития драматургия и театр все время «сближаются» с жизнью. Допустим. Но соотношение «слова и действия» на драматической сцене никогда не соответствовало, не может и никогда не будет соответствовать их соотношению в реальной жизни, ибо диалог в драме — одно из проявлений ее условной, образной природы. Активность ее героев с наибольшей интенсивностью и глубиной выражается в процессе их непрерывного диалогического общения, чего в реальной жизни не бывает и быть не может.

Ведь там не только возможны, но и необходимы ситуации человеческого общения, вовсе не нуждающиеся в слове. Сколько в процессе нашего реального существования возникает таких положений, когда «слов не надо», когда они могут лишь упростить переживаемые нами чувства, возникающие у нас мысли.

Не то — в драматургии. Р. Кречетова справедливо видит «изначальную условность пьесы» в том, что здесь «люди вынуждены говорить, говорить, говорить», в то время как важнейшие моменты нашей реальной жизни нередко «проходят в молчании». В отличие от эмпирического человека, герой драмы весь подчинен потребности высказывать другим лицам свои чувства, думы, желания, и потому в слове прежде всего выражается формирование междучеловеческих отношений, «смысловое наполнение спектакля»²⁸⁹.

Разумеется, в ремесленной пьесе за «словоговорением» мы не ощущаем глубокого движения ситуации, нравственных перипетий и катастроф. Однако пустое «словоговорение» в поверхностных пьесах не опровергает того, что подлинная драматургия основана на непрерывном, но содержательном «говорении», составляющем одну из главных особенностей ее образной системы.

Реалистический театр, доказывает нам Карягин, отказывается от «риторического» слова, будто бы господствовавшего в дореалистическом театре, и отдает все на откуп «поступку». Остается неясным, что подразумевается под «дореалистическим театром»: греки, Шекспир, Лопе де Вега, Кальдерон, Шиллер? Но правомочно ли предлагаемое исследователем «деление» театра на до-реалистический и реалистический? Противопоставление — «не слово, а поступок» — тоже неправомерно, ибо не ведет к пониманию сущности драматургии и этой сущностью определяемого действия.

Способствует ли такое противопоставление выявлению семантической

²⁸⁸ Карягин А. Указ. соч., с. 78 – 79.

²⁸⁹ Кречетова Р. Вокруг пьесы. — Современная драматургия, 1982, № 3, с. 223 – 224.

единицы, «первоэлемента» драмы? Если весь процесс действия представляет собой изображение возникающей, обостряющейся и находящей разрешение коллизии, если он складывается из преобразуемых, творимых на наших глазах ситуаций, то его «первоэлементом» оказывается именно ситуация, основанная на таящихся во взаимоотношениях персонажей противоречиях, выражаемых в их диалогах и поступках.

Ведь не каждое состояние персонажа ведет к поступку. Часто ситуация чревата поступком, совершаемым позднее. Благодаря слову наиболее оптимально обнажается противоречивая суть ситуации, требующая пересоздания взаимоотношений между действующими лицами вплоть до наступления того момента, когда сотворение новых ситуаций становится уже ненужным или невозможным.

Своеобразный, интенсивный, лишь с виду «жизнеподобный», обмен репликами, выражающими драматическую, взаимосплетанную активность персонажей, — одна из главных «составляющих» семантической единицы действия в пьесе — ситуации-коллизии. Ее смысл не может быть выявлен помимо речевых акций, помимо диалога — всегда художественного, дающего образ мира, каким бы «узнаваемым» и «жизненным» он ни казался. Такова одна из основных условностей, одна из особенностей структуры драматургии.

Эта образность, обязывающая драматический театр отводить первенствующую роль диалогу, основана на том, что с его помощью можно с наибольшей глубиной выразить сплетение и столкновение разных точек зрения на ситуацию, без чего драматургия существовать не может. Для выражения противоборства позиций, убеждений, чувств, страстей в диалогическом слове таятся возможности наиболее оптимальные.

Это и естественно, ибо действие-слово — краеугольный камень в здании произведения драматургии, в его семантической единице — противоречивой ситуации. В жизни действительно бывает так, что «чем меньше слов, тем больше дела». Но призвание драматургии — не уподобляться жизни, а постигать ее соответственно отведенным ей задачам в системе искусств.

Многие процессы жизни (в частности, трудовые) требуют от их участников единоличных либо согласованных действий в полном или почти полном молчании. Диалогические отношения в драматическом действии рассчитаны на совсем иного рода общение, непрерывно речевое, либо сопровождаемое мимикой, жестом или паузой, либо контрапунктно сплетающееся с ними.

Даже тогда, когда герои драматургии, подобно Кассандре в «Агамемноне» Эсхила или Актеру в четвертом акте пьесы «На дне», упорно сохраняют безмолвие, это всегда лишь «подготовка» к взрыву, действенно-речевому. В споре о Луке и назначении человека, который ведут в четвертом действии пьесы «На дне» Сатин, Барон, Настя, — Актер безмолвствует. Затем в многозначительной реплике, обращенной к молящемуся Татарину («Он ушел»), уже выражено его решение уйти не только из ночлежки, но и из этого мира. Оно стимулировано спором о призвании человека, молчаливым участником которого он был в течение всей сцены. Слова Актера перед уходом — это как бы один из итогов «дискуссии», занявшей весь последний акт пьесы Горького.

Актер выносит себе приговор, связанный со всеми предшествующими эпизодами его жизни в пьесе, но свое окончательное решение он принимает под воздействием речей Сатина, прерываемых репликами Барона и Насти.

Драматический персонаж — даже если это немая Катрин в «Матушке Кураж» — не терпит, не выносит обособления, а стало быть, и монологичности, присущей лирике. Ему всегда нужен «другой». Так называемые «монодрамы» — всего лишь экспериментальные попытки преодолеть закон «взаимодействия», сотворчества, на котором зиждется поэзия драматическая. В них чаще всего наличествует скрытый «другой». Этот «другой» необходим, лишь с его помощью осуществим тот акт специфического общения, без которого драматический театр обойтись не может.

Театральность и сценичность «заложены» в самом тексте подлинно драматургического произведения, рассчитанного на взаимодействие лиц на глазах зрителя. Поэтому и диалог в драматургии — не «попутчик» действия, не «сопровождает» и не «комментирует» его. Тут перед нами бурный поток скрещивающихся активностей, направляемый этими лицами друг на друга через слово.

В свое время Г. Крэг писал: «Театральная пьеса не закончена, когда она напечатана или прочтена вслух. Она может быть закончена лишь на театральных подмостках... Она не закончена без принадлежащего ей действия, красок, линий и ритма, движений и инсценировки». Но как толковать эту мысль? Речь здесь идет о том, что краски, ритмы, сценическое движение не привносятся в пьесу извне, они как бы предусмотрены ею, «принадлежат» ей, «заложены» в ее динамике.

Заложены — вовсе не означает «однозначно predetermined». Текст драмы рассчитан на творческое воображение театра, на выявление выразительными средствами, доступными сцене, таящихся в нем возможностей. Театральное воплощение пьесы являет нам ту диалектику необходимости и свободы, о которой говорил Белинский, осмысляя сущность актерской игры²⁹⁰. По-своему на этой диалектике основывается сценическое воплощение каждой пьесы. Активность режиссуры и актеров — развитие активности, которой дышит вся пьеса: ею определяется динамика сценически развивающегося действия.

Спектакль создает напряженное поле сценической активности, воплощающее (по-своему) драматическую активность, присущую пьесе. Между этими двумя видами активности есть и существенное различие. В пьесе каждому из действующих лиц неизвестен весь ход надвигающихся событий, нарастающего драматического напряжения. Для персонажа каждый поворот в ходе действия неожидан.

Положение режиссера и всего работающего над пьесой коллектива — иное. Они знают всю пьесу целиком, но каждому исполнителю предстоит играть свою роль так, словно в данный момент он и не знает ничего о дальнейшем течении событий. Тут возникает опасность играть не процесс, а результат, с чем

²⁹⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 2, с. 306 – 307.

К. Станиславский всячески боролся.

Отношение режиссера и актера к образу мира, данному в пьесе, связано с проникновением в сущность разветвляющихся в ней коллизий. Если, испытывая своих героев, ставя их в альтернативные ситуации, драма все время «сверяет» их побуждения и мысли, акции и реакции с представлением художника о должном и недолжном, о нравственном и безнравственном, с «идеалом», то в этот процесс включаются режиссер, актер, весь творческий коллектив.

Когда в свое время критик Н. Крымова писала о «Деревянных конях» (по Ф. Абрамову) в Театре на Таганке (1974), она не удержалась от упрека З. Славиной — исполнительнице роли Пелагеи. Истоиво сыгранная актрисой драма Пелагеи все же прозвучала для критика несколько эпически. Она ожидала со стороны актрисы более требовательного отношения к героине за все то недостойное, что она вынуждена была совершить. Крымова объяснила данный «казус» особенностями актерской индивидуальности: Славина всегда готова защитить и оправдать своих героинь — даже тогда, когда их надобно судить и осуждать²⁹¹.

По существу, мы вместе с Крымовой ждали от З. Славиной — Пелагеи того, чего мы всегда ожидаем от героя драмы — от короля Лира и Константина Треплева, от Гамлета и Андрея Прозорова. Мы и страшимся и нетерпеливо готовимся к наступлению тех минут, когда, как это отметил Аристотель, перипетия переходит в узнавание и страдание, в бескомпромиссное самоосуждение, когда «суд» над героем творят он сам, другие лица, актер и зритель.

Дело, разумеется, было не только в одной Славиной, а в спектакле Ю. Любимова. Пелагея «вписывалась» в него органически, сообразно режиссерской концепции, где ее деловитость, ее неумная энергия контрастировала с подлинно эпическим величием Милентьевны в исполнении А. Демидовой и с лишенной нравственных ориентиров Алькой. Ведь в итоге всей активности Пелагеи на нее в спектакле обрушивалась катастрофа — объективное осуждение противоречивой линии жизни, ею вынужденно избранной.

Называя главным моментом в развитии драматического действия катастрофу, Гегель ведь имел в виду не просто несчастье или крушение, претерпеваемое героем. В катастрофе, благодаря ей, сам персонаж, его окружение, зритель, по мысли философа, постигают ранее для них скрытую противоречивость хода жизни. Так и было в спектакле Таганки.

В перипетии, узнавании, катастрофе, очищении — воплощается драматическая активность, связанная с миссией драматургии, призванной изображать жизнь как со-творчество людей, стремящихся менять, обновлять, перестраивать ситуации и отношения, которые их не удовлетворяют, не соответствуют их позициям, нравственным, идейным, ценностным ориентациям, которые отстаивают каждый драматург и каждая историческая

²⁹¹ См.: Крымова Н. Что пережито... — Комсомольская правда, 1974, 19 июня.

эпоха. Кто же в драме сличает мотивы и цели, движущие героями, с последствиями их действий? Прежде всего они сами, стоящие столь близко друг к другу. Они и судят, и защищают, и выносят приговоры — пусть не всегда гласные.

Своего рода «судебным» дознанием становится весь драматический процесс, вся пьеса, где соседствуют, сплетаясь друг с другом, удивление и потрясение, осуждение и восхищение, негодование и сострадание. В итоге возникает «приговор» всему совершившемуся соответственно требованиям поэтической справедливости.

Эти функции пьеса передоверяет театру, передает в его руки. А он толкует пьесу согласно своему пониманию ее проблематики и ее построения. Особого рода активность режиссуры, актеров и зрителей спектакля связана с повышенной драматической активностью самих персонажей. Сопрягающиеся активности персонажей и обстоятельств составляют сущностное ядро драмы. Пьеса, с ее поэтической мыслью, с ее творящим, драматически активным полем напряжения, требует от театрального коллектива сценического воплощения, своего толкования той активности, того драматизма, которыми она трепещет и тревожно живет.

В этой связи представляется спорным одно из суждений Ю. Барбой, автора интересной книги «Структура действия и современный спектакль». Говоря об исторической эволюции взаимоотношений актера и роли, Барбой высказывает ряд важных соображений и выводов.

Но определяя спектакль и как целостную структуру и как систему органически взаимосвязанных «частей», автор в поисках наиболее «экономного и энергичного варианта» считает возможным обратиться к «ядру», к «инварианту» театральной структуры, каковым, с его точки зрения, является «святая троица театра — актер, роль, зритель»²⁹². Все меняется в театре, но «на смерть связана» эта троица.

А ведь такого «инварианта» в природе драматического театра не существовало и нет. Актер со своей ролью неотделим от всей постановки. Если персонаж оживает лишь внутри пьесы, взаимодействуя с другими лицами, то нечто аналогичное происходит с актером и его ролью. Творящая (созидательная, разрушительная) активность персонажа (роли) реализует себя только благодаря тому, что она «включена» в контекст всего представления. Роли самой по себе в произведении драматургии не бывает. И подлинно драматический спектакль не может быть выстроен на одной «роли», существующей обособленно от всей целостной его структуры.

Так, к примеру, в спектакле А. Эфроса «Месяц в деревне» не было такой троицы: Нина Петровна — актриса О. Яковлева — зритель. На сцене, как и в пьесе И. Тургенева, Нина Петровна была неотделима от Ракитина, студента Беляева, Верочки и других лиц. Их желания, стремления, поступки напряженно сопрягались, и только поэтому каждый из них обретал свое место в концепции спектакля. Каждая роль входила здесь в систему взаимозависимых ролей.

²⁹² Барбой Ю. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988, с. 42.

Иному зрителю может показаться, будто он на «Истории лошади» в БДТ воспринимает лишь Е. Лебедева — Холстомера. Но ведь этот образ вырастает во всю мощь лишь в контексте всего представления.

Известны редчайшие случаи, когда зритель видел актера в роли, «изъятый» из структуры всей постановки. В. Качалов играл сцену Ивана с чертом на концертных площадках. Тут как бы имела место триада, о которой говорит Барбой. И все же, покоря зрителя своим виртуозным мастерством, Качалов возбуждал в нем желание увидеть весь спектакль или сожаление о том, что это невозможно.

«Святой троицей» структуры драматического театра пребудут пьеса, спектакль, зритель, переживающий все представление как художественное единство.