

Елена ЗИНОВЬЕВА

## РОССИЙСКОЕ ОБЩЕСТВО В ЗЕРКАЛЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

В отечественном (да и в зарубежном) литературоведении множество исследований, посвященных истории русской драматургии. Чаще всего развитие драматической литературы прослеживается в хронологическом порядке, авторы описываются поочередно, и каждому из драматургов посвящена отдельная глава, а если идет сопоставление и выявление общих черт, то, как правило, «парных» фигур: Л. Толстого и Чехова, А. Островского и Тургенева.

Российскому литературоведению явно не хватало «синхронического» исследования, где на основе анализа огромного массива и текстов, и исследований можно было бы выявить некие закономерности в русской драматургии: общие идеи, сюжетные ходы, тематические установки. Такую работу — впервые в нашем литературоведении — и осуществил российский журналист, философ и культуролог Константин Фрумкин в книге «Сквозные мотивы русской драматургии от Грибоедова до Эрдмана» (М.; СПб: Нестор-История, 2018).

Параллелизмы и сходства, подмеченные прежними авторами в ходе парных сопоставлений, автор «монтирует» в более длинные цепочки, охватывающие три и более «объекта». Выявление в русской классической драме XIX — первой трети XX века повторяющихся идейно-смысловых комплексов, сюжетных схем, типовых героев дало ему возможность говорить о существовании в отечественной драматургии ряда устойчивых архетипов, например, таких, как «злая судьба» и «бездомье».

Хронологические рамки К. Фрумкин устанавливает от А. Грибоедова до Н. Эрдмана. При выборе им авторов главными критериями являются присутствие их произведений в современном театральном репертуаре и общие литературные заслуги автора, не только в драматургии. Рассматриваются пьесы Грибоедова, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, А. Островского, Сухово-Кобылина, Чехова, Горького, Булгакова. Разрушая стереотипы учебных пособий, автор включает в свой обзор и драмы Л. Толстого, Писемского, Салтыкова-Щедрина, Лескова, Найденова («Дети Ванюшина»), Л. Андреева. За пределами исследования осталась историческая и псевдоисторическая литература, а посему нет ни Пушкина, ни А. К. Толстого. Отсутствуют Фонвизин и Капнист, которых, по мнению автора, вряд ли можно считать живым элементом современной культуры.

Основателем русской драматургии К. Фрумкин называет Грибоедова, как самого старого из драматических писателей, чья пьеса до сих пор фигурирует в театральном

---

Елена Зиновьева родилась в Ленинграде, окончила институт культуры им Н. К. Крупской. Работала в Ленинградском комитете по телевидению и радиовещанию. С 2003 года — сотрудник журнала «Нева», постоянный автор рубрик «Дом Зингера», «Книжный остров». Публикуется в журналах и газетах РФ.

репертуаре. Именно Грибоедов и Гоголь, полагает автор, породили великую драматургическую традицию, которая, как вся классическая линия русской литературы, прервалась с наступлением советского времени. В 20—30-х годах XX века последними представителями русской «классической» школы, ведущими непрерывающуюся линию преемственности от Гоголя, являлись Булгаков и Горький. После них началась собственно советская драматургия, резко отличная от классической и тематически, и эстетически. Н. Эрдман, о котором сегодня говорят мало, стал как бы переходной фигурой, соединяющей обе поэтики.

Много оригинальных авторских суждений. Так, Сухово-Кобылин, не опубликовавший в жизни ничего, кроме пьес и одной полузабытой сегодня философской книги, по мнению К. Фрумкина, как драматургический писатель по своему значению не уступает автору «Войны и мира». Лев Толстой по сравнению с Чеховым выглядит как довольно второстепенный драматический автор, а Чехов, ставший чем-то вроде символа мирового драматургического искусства вообще, в прозе не мог бы соперничать с Л. Толстым и Достоевским и остался бы в истории литературы как автор коротких повестей и рассказов. Любимый и читаемый и ныне Лесков в драматургии потерпел, по сути, фиаско. А Горький, получивший славу как прозаик, свой талант проявил прежде всего в драматургии, и его звезда, звезда Горького-драматурга, очищенная от декретированного советским режимом официозного почитания, сейчас разгорается все ярче. Большая часть наследия А. Островского — единственного нашего профессионального драматурга — к настоящему времени представляет скорее этнографический или педагогический интерес.

Сквозные мотивы К. Фрумкин выявляет через сопоставление не только текстов пьес, но и многочисленных исследований и интерпретаций, им посвященных, благо наша научная и критическая традиция насчитывает примерно двести лет.

Первая часть книги посвящена типичным героям и типовым ситуациям в русской классической драматургии, и есть возможность убедиться, что именно «Ревизор» Гоголя и «Горе от ума» Грибоедова стали «базовыми» произведениями для русской драматургии.

Ремейки «Ревизора» К. Фрумкин видит в пьесах А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» и «Самоубийца» Н. Эрдмана, где герой, так же как в «Ревизоре», выдает себя не за того, кто он на самом деле есть, вводит в заблуждение остальных действующих лиц, и наконец обман раскрывается. Этот обман во всех трех комедиях главная пружина сюжета, в соответствии с этим сходны названия пьес, это не что иное, как названия тех ролей, которые пытаются играть главные герои: ревизор, самоубийца или «замечательный молодой человек». В каждой из трех комедий есть пара — обязательно пара — женщин, претендующих на мужское внимание главного героя. У мнимых ревизоров всегда имеются ассистенты. Все три пьесы завершаются внесением на сцену документа, призванного разоблачить главного героя. Тройное сходство сюжетного хода, прямые аналогии и отсылки к «Ревизору» позволяют думать о сознательном заимствовании.

На материале этих трех пьес автор размышляет о «комплексе Бобчинского» в русской культуре, второстепенного и малозаметного персонажа, главное желание которого — чтобы люди знали о его существовании. Бобчинский (автор опирается на мнения ряда литературоведов) «смутным инстинктом» угадывает, что его личное бытие «нуждается в подтверждении извне, в зеркале». Опыт мировой культуры говорит, что когда реальность собственного существования становится для индивида проблемой, то лекарством от этого мучительного чувства является взгляд на индивида со стороны — в зеркало или посредством *другого*. Другой необходим, но столкновение с ним в жиз-

ни оборачивается зачастую горькими разочарованиями, его свойства оказываются неожиданными и часто неприятными. Во многих произведениях русской драматургии есть персонажи, чье существование не самодостаточно, они нуждаются в другом человеке, чтобы как-то дополнить и заполнить свою жизнь, заделать какую-то зияющую в их душе лакуну.

В «Ревизоре» Гоголя переплелось множество смысловых линий, пронизывающих всю русскую драматургию. Один из таких мотивов связан с психологической зависимостью, возникающей в ходе комедии между городскими чиновниками и приехавшим из столицы Хлестаковым. Мотив коллективной экзистенциальной зависимости присутствует в комедиях А. Островского, у Горького «На дне» — Лука, у Чехова — дядя Ваня. Но возникает и ситуация «крушения кумира»: у кумира не оказывается приписываемых ему качеств, которым можно было бы служить, и наступает крайне болезненное разочарование.

Свой «Ревизор» есть и у Горького — пьеса «Варвары».

«Ревизор» Гоголя открывает еще один фундаментальный мотив, заложивший довольно странную тенденцию русской драматургии: всеобщий любимец, центральный персонаж, сосредотачивающий на себе восхищения и надежды остальных персонажей, склонен к исчезновению со сцены. К. Фрумкин обнаруживает таких героев в пьесе Тургенева «Месяц в деревне», в «Тенях» Салтыкова-Щедрина, в пьесах «К звездам» и «Профессор Сторицын» Л. Андреева, у Горького — «Мещане», «Враги», «Дачники».

Герои-невидимки, так и не появляющиеся на сцене, но вокруг которых сосредоточены интересы остальных персонажей, — характерная черта драматургии начала XX века, времени, когда роль всеобщих любимцев все чаще отводилась революционерам, склонным к конспирации. Фрумкин указывает, что «конспирировать» героев, часто служащих истинным смысловым центром пьес, авторов побуждало то, что рисовать портрет героического радикала, способного действительно обаять зрителей, а не только других персонажей, слишком сложно. Эту задачу пытался решить Грибоедов в «Горе от ума», в результате чего появилась целая литература, разоблачающая Чацкого как не такого уж умного, обаятельного и интересного. «Людам с развитым вкусом фигура Чацкого ясно показала, что наглядное и пространное изображение идеала является невыполнимой задачей». И после Чацкого «трибунного героя» изображали уже либо как Островский в «Доходном месте» — полуиронически, либо как у Л. Андреева и Горького — полуневидимым.

Типичным для русской драматургии является сюжет «приезжий из столицы и замужняя дама»: «Месяц в деревне» Тургенева, «Гроза» Островского, «Дикарка» Островского и Соловьева, «Варвары» Горького. Распространенность мотива переполоха, устроенного приезжим из столицы в уездном городе или в сельской глуши, считает К. Фрумкин, прямое следствие важнейшего свойства «русской цивилизации», остающегося актуальным, как и двести лет назад, и в наше время: столица и провинция фактически представляют собой два разных государства.

Прихотливы варианты распространенного сюжета «похищение невесты», в основе которого лежит другой сквозной мотив русской драматургии: переход женщины от «слабого» мужчины к «сильному». Это когда у человека ничтожного, посредственного или, по крайней мере, бедного женщину, невесту или жену уводит человек более импозантный, значительный, богатый. Ни в одной из русских пьес сюжет об уводе женщины «сильным» у «слабого» не заканчивается счастливо. Корни этого сюжета Фрумкин находит даже в фольклоре, классикой в русской драматургии называет пьесы «Бесприданница» и «Чайка».

Большое внимание уделено особой группе русских пьес разных времен и авторов, где важнейшим символом, смысловым узлом является Дом — дом с большой буквы.

В этих пьесах значение Дома выходит далеко за рамки бытового. Дом становится целым миром, вселенной, символом эпохи, образа жизни, пространства, сформировавшего героя. Действие обычно происходит в одном и том же доме, при этом наличествует проблематичность существования либо самого дома, либо героя в нем. Герой мечтает вернуться в Дом, из которого когда-то ушел, или горит желанием уехать из него, или боится его утратить. Многослойная символика Дома как мира, общества, как человека и как, наконец, человеческой души, идущая от древней традиции, придает многомерность интерпретациям литературных произведений, замешанных на образе Дома.

Первая пьеса, которую, правда с натяжкой, относит К. Фрумкин к специфическому семейству «пьес о Доме», — «Горе от ума» Грибоедова. Ярко тема представлена в драме Тургенева «Нахлебник», где впервые на сцену был выведен «маленький человек», открывающий для русской литературы тему «бездомности». Тема Дома присутствует в пьесах А. Островского и Чехова. Высшего своего выражения она достигла в предреволюционной драматургии Горького, где все персонажи охвачены предчувствием некоего «вселенского потопа», и на этом фоне дома и сады становятся убежищами, еще не захваченными потоком и поэтому резко контрастирующими с окружающей, находящейся в хаосе землей. Тихим островом посреди житейских бурь Дом предстает и в пьесе Булгакова «Дни Турбиных».

В начале XX века, судя по литературе и критике, чуть ли не главной проблемой русского общества казалась «русская хандра». В драматургии эта проблема ярчайшим образом отражена в пьесе Чехова «Иванов» о человеке с разболтанными нервами, презирующем себя и не способным ничего сделать, в последующих за ней пьесах «Дачники» и «Мещане» Горького. Вопрос о «ноющих и тоскующих людях», очевидно, стоял остро. Ведь не случайно, указывает К. Фрумкин, Фрейд начинал свою деятельность именно тогда, когда Чехов писал свою драму «Иванов», и добавляет, что с точки зрения сегодняшнего дня «проблему Иванова» следовало бы решать исключительно средствами психотерапии. Тему депрессии, не в такой жгучей форме, он находит и в пьесах Грибоедова, Лермонтова.

Депрессия представлялась русским драматургам катастрофическим явлением, и единственным действенным средством от нее виделась «накачка» человека волей. И сверхволевых людей, революционеров, вывели на сцену Горький и Л. Андреев. Однако оказалось, что для успешного противопоставления жизни нужна не только воля, но и достаточно низкая степень чувствительности: революционеры у Горького и Андреева не рефлектируют, не страдают и никому не сочувствуют — или в лучшем случае сочувствуют всему человечеству в целом.

К. Фрумкин показывает, как идея двух лагерей — «сильных» и «слабых» — решалась А. Островским, Чеховым, Горьким, Л. Толстым.

Важнейшей коллизией русской драматургии на рубеже XIX и XX веков стало различие между теми, кто тяготится повседневностью, и теми, кто воспринимает ее как нечто нормальное. В подавляющем большинстве случаев симпатии драматургов — и Горького, и Чехова, и Л. Толстого — лежали на стороне тех, кто не приспособлен к жизни.

К началу XX века в драматургии начинает осознаваться зависимость человека от судьбы.

Интереснейшим сюжетобразующим фактором становится мотив «вернувшегося прошлого», имевший самую широкую подпитку со стороны западных влияний (Ибсен, Гауптман, Стриндберг). Речь идет о событиях и чувствах, сознательно и преднамеренно оставленных в прошлом, в надежде, что время разрушит их. Но призраки прошлого возвращаются, на горе персонажам.

О невозможности вырваться из круга проблем говорили Островский, Чехов, Горький. Сначала Островский изображал, как герои, совершая решительные поступки вопреки собственной природе, пытаются убежать из тисков нищеты или от иных нерешаемых жизненных проблем, а в итоге гибнут. А затем явился Чехов и показал людей, которые и не стремятся изменить ситуацию, не имея для этого ни характера, ни энергии. Сопоставляя Островского и Чехова, Фрумкин делает вывод, что безволие героев Чехова — это своеобразный иммунитет на совершение поступков в стиле Островского, поступков, дающихся болезненно, гибельных по последствиям и бессмысленных по результату. Островский — враг фатализма, он побуждает героя действовать. Но так как не желает внушать никому розовых иллюзий, он обрекает эти действия на неудачу. Герои Чехова как бы бессознательно понимают, что с судьбой бороться бесполезно.

Фрумкин прочерчивает общую тенденцию развития русской драматургии. От Голя и Фонвизина, у которых есть «палачи», отрицательные персонажи, но нет жертв, через Тургенева, Островского и двух пьес Сухово-Кобылина, изображавших коллизии между палачами и жертвами, к Чехову, Горькому и Толстому. Последние изображали жертв только перед лицом безличной силы, которую сами драматурги обычно называли жизнью и которую критики называют то «средой», то «судьбой». Фрумкин подробно пишет о том, как шло превращение «волка» в судьбу, палача в судьбу. Впервые о противостоянии не конкретных лиц, а лица и безликой силы открыто, демонстративно стал говорить Островский.

В свете изначально обреченной на поражение борьбы интерпретируются «Маскарад» Лермонтова, драматическое сочинение Тургенева «Неосторожность», «Егор Булычев и другие» Горького, пьесы Л. Андреева. В противостоянии героев безликим и непреодолимым жизненным обстоятельствам обнаруживается самое существенное сходство драм Чехова и Булгакова.

Сам Чехов слов «рок», «судьба» никогда не произносил, сила, давящая его героев, не просто безлика и невидима — она еще анонимна. В драматургии слово «судьба» скажут уже после Чехова Горький и Булгаков.

Идея судьбы, а вернее, тяготеющего над героем Рока — доминирующая идея всей булгаковской драматургии. Фабулу главных драматических произведений Булгакова Фрумкин сводит к одной формуле: долгое время человек пытается убежать от гибели, но она его в конце концов неминуемо настигает. В драмах Булгакова само вооружившееся общество сделало бегство окончательно невозможным. У Чехова непреодолимая судьба — просто некие пределы, поставленные жизнью, у Булгакова речь идет о физической гибели, что объясняется новой эпохой в политической истории страны. И не случайно Хлудов («Бег») — сумасшедший: заранее обреченную на провал борьбу с большевиками может вести только безумец.

Теме судьбы и депрессии, истории человеческой гибели в русской классической драматургии посвящена вторая часть книги.

В третьей части — «Темперамент и общество: энергия против системы» — автор рассуждает о человеческих страстях: буйном проявлении гнева, любви, отчаяния или ненависти как «любимых объектах изображения в драме». Здесь и пьесы о страсти по имени ревность, и «разрушительные страсти» в пьесах Островского, и его же купцы-самодуры, когда сама непредсказуемость самодурства создает вероятность резкого изменения сюжета, и проблемы отцов и детей, выбора детьми жен и мужей, и купечество и мещанство в жизни и на сцене. И снова параллели: авторы, пьесы, нити, тянущиеся через двести лет существования русской классической драмы.

От времени не уйдешь, изменялся социально-экономический фон, на котором создавали свои драматические произведения авторы. И знакомые сюжеты получали дру-

гое наполнение, развитие капиталистических отношений оказывало влияние на трансформацию устоявшихся сюжетов.

И все-таки... К. Фрумкин утверждает, что такие пьесы, как «Васса Железнова» М. Горького и «Бешеные деньги» А. Островского, где герои, нормальные хозяйственники, борются с наступающим хаосом, являются настоящими архетипами нашей социальной и экономической жизни и старые произведения о купцах стали очень актуальны в 90-х годах XX века.

Присутствуют ли распознанные писателями прошлого архетипы в нашей жизни сегодня? Ответ можно попытаться найти в фундаментальной книге К. Фрумкина.

А главный сквозной мотив, который проходит через всю книгу, но не назван автором: писатели прошлого вели разговор о времени и о душе человека, о слабостях человека, его мечтах, желаниях, возможностях и их пределах. И встает закономерный вопрос: чего хотят зрители от театра? Разговора о времени и о себе. И в старых пьесах ищут — и находят — то, что волнует их и сегодня.