

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. М. АКМУЛЛЫ
РОССИЙСКИЙ ИСЛАМСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ЦДУМ
РОССИИ**

ВЕРБИЦКАЯ ГАЛИНА ЯКОВЛЕВНА

АДАБЫ ДРАМАТУРГИИ ЖИЗНИ

УФА 2012

УДК
ББК
В

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Башкирского государственного педагогического университета*

Вербицкая Галина Яковлевна

Адабы драматургии жизни: монография. – Уфа: Изд-во
БГПУ, 2012. – 12 п.л.

Монография посвящена мозаике человеческой жизни, драмам в реальной жизни и на сцене. Материал ориентирован на воспитание толерантности в жизни и в драматургии. Обращение к мировой и отечественной драматургии призвано продемонстрировать, что гуманизм является высшей ценностью человеческого бытия. Уроки жизни и истории должны служить добру, красоте и истине. Рекомендуется всем специальностям, где изучается телесное и духовное бытие человека.

Рецензенты:

Доктор философских наук, профессор Якупов Марат Талгатович
Директор медресе им. Марьям Султановой Малахов Ильдар
Загидуллович

Работа выполнена в рамках проекта

Комплексной программы «Содействие развитию мусульманского образования»,

Утвержденной Правительством РФ от 14.06.2007 №775-р. под руководством д.ф.н., профессора

Валерия Семеновича Хазиева

ISBN

© Издательство БГПУ, 2012

© Г.Я. Вербицкая, 2012

Оглавление

Глава 1. Адабы как универсальное систематизирующее начало бытия	4
1.1. Адаб. Общее понятие	4
1.2. История вопроса в контексте искусства.....	5
1.2.2. К вопросу о театральности в культуре ислама	11
1.2.3. Об эпическом характере театра мусульманского востока.....	14
1.2.4. Мистериальный театр и его виды	19
Глава 2. Экзистенция башкирской драматургии	24
2.1. Мустай Карим	24
2.2. Фларид Буляков	54
Глава 3. Концепция человека в творчестве драматургов России рубежных времен	59
3.1. Некоторые особенности организации художественного повествования в творчестве А.П.Чехова	60
3.1.1. Сюжетно-фабульные построения	60
3.1.2. Бытование эпического и драматического начал в произведениях А.П.Чехова: проблема взаимодействия	71
3.1.3. Поэтика А.П.Чехова и отдельные композиционно-поэтические принципы кинематографа	85
3.2. Основные тенденции формирования отечественной драматургии 70 - 90-х гг. XX века	92
3. 2.1. «Новая волна»: проблема героя	92
3.2.2. От «новой волны» - к «новой драме»	96
3.2.3. Влияние поэтики кинематографа на отечественную драматургию 70 - 90 гг. XX века.....	106
Глава 3. 3. Концепция человека у А.П.Чехова и в отечественной драматургии 70 - 90 гг. XX века.....	108
3.3.1. А.П.Чехов и Л.С. Петрушевская: взгляд на героя.....	108
3.3.3. Пьесы Н.В.Коляды в чеховском контексте.....	129
3.3.4. А.П.Чехов и Е.В. Гришковец: от бесприютного скитания - к экзистенциальному путешествию	147
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	167
Список использованной литературы	168

Глава 1. Адабы как универсальное систематизирующее начало бытия

1.1. Адаб. Общее понятие

Понятие «границы» является фундаментальным для человечества во всех сферах жизни. Первые заповеди начинаются с частицы «не»: не убий, не укради, не возжелай... Гуманизм и культура человека определяются способностью осознания границы¹. Это подразумевает наличие четкой системы координат, разделения добра и зла, невозможность существования в обезбоженном мире. Поэтому в наши дни особенно актуально осознание необходимости регламентирующих векторов бытия, возвращающих людей к традиционным классическим истокам.

В исламском мире одним из важнейших и универсальных способов систематизации и упорядочивания жизни являются адабы.

Адаб - в средневековой арабской литературе – круг светских знаний, которыми должен был обладать образованный человек (**адиб**): арабская поэзия и поэтика, история и генеалогия арабских племен, риторика, а с 9 в. - этика, философские и естественнонаучные сведения. Словом **адаб** именовался также жанр тех сборников греческих афоризмов, которые носили в основном этически-наставляющий характер².

Кроме того, термин «**адаб**» имеет значение, близкое или прямо выводимое из понятия «предписанное и запретное» (*ал-’амр ва ан-нахй*), и в этом смысле употребляется в литературе фикха («адаб паломничества» - правила совершения ритуальных действий во время хаджжа или «адаб чтения Корана» (когда можно и когда нельзя брать в руки Коран, в каком месте читать, на какую подставку класть, т.д.)³.

Адаб, или **наука о приличиях**, поэтому опирается на понимание того, что «должно» в отношении той или иной вещи или человека и чем та вещь или тот человек обладает «по праву», и стремится сформулировать практические рецепты поведения, которое не нарушало бы таких “прав” и воздавало бы “должное”⁴.

В современной арабо-исламской мысли **адаб** - термин, которым обозначается, в частности, жанр морально-дидактической литературы и художественную литературу в широком смысле слова. Основное значение

¹ Куликова Т.В., Философия границы: феноменологический и эпистемологический подходы. Автореф. дисс. на соиск. уч. степени докт. филос. наук. Нижний Новгород, 2011, с.43

² А.В.Смирнов энциклопедическом словаре "Этика" (М.: Гардарики, 2001, с.115

³ Крачковский И. Ю., Общие соображения о плане истории арабской литературы, Избр. соч., т. 2, М. — Л., 1956, с.58

⁴ А.В.Смирнов энциклопедическом словаре "Этика" (М.: Гардарики, 2001, с.115.; Крачковский И. Ю., Общие соображения о плане истории араб. лит-ры, Избр. соч., т. 2, М.- Л., 1956, с.58

термина – жанр сборника образцов изящной словесности, прежде всего поэзии, а также отрывков из Корана и сунны¹.

Культура *адаба* означала выработку свода светских правил, которым должны следовать люди, находящиеся на государственной службе, приближенные к власти и желающие сделать успешную карьеру, т.е. судьи, учителя, чиновники и т.п. Это определяло форму и содержание «адабной» литературы: сочинения на моральные темы; собрания изысканных стихов, прозаических отрывков, шуток, анекдотов, которые помогают вести легкую, непринужденную беседу, учебники, сообщающие начальные знания в области математики, грамматики, истории и т.д.².

В эпоху расцвета арабо-мусульманской культуры (9–11 вв.), в основе воспитания, исповедуемого адабом, лежало следование духовным традициям, прежде всего традициям религиозным. Но целью адаба было все же образование светское: *адаб* – литература не религиозная, а светская, порой весьма пикантная, особенно в той ее части, которая относилась к куртуазной поэзии и прозе.

«Легкая» форма адаба, отличающая его от сухих, мудреных, скучных трактатов богословов, ученых и философов, позволяла, развлекая, просвещать, наставлять широкий круг людей. Исходя из вышеизложенного, получается, что *АДАБ* – это оформившееся в 9 в. направление в арабо-исламской культуре, означающее границы «похвального образа поведения», унаследованного от предков, то есть – свод правил, регламентация всех сфер жизни. В связи с этим, понятие «Адаб» может считаться не только принадлежностью мира ислама, но и общемировой культуры.

1.2. История вопроса в контексте искусства

Роль арабов в мировой цивилизации связана с возвышением и распространением ислама и основанием империи халифов³. Литература у арабов (по большей части поэзия) существовала еще до Мухаммеда⁴, так как старейшие образцы арабской поэзии восходят к началу 6 в. н.э., когда окончательно сложился «классический» стиль, подчиненный строгим правилам системы размеров, исходящих из долготы слогов, строгой схемой рифмовки, единой сквозной рифмы на протяжении всего стихотворения⁵.

¹ А.В.Смирнов энциклопедическом словаре "Этика" (М.: Гардарики, 2001, с.115.; Крачковский И. Ю., Общие соображения о плане истории араб. лит-ры. Избр. соч., т. 2, М.- Л., 1956, с.58; Бартольд В.В, Сочинения: в 9 т. / Вступ. Ст. А.Е.Крымского. – М.: 1963-1976. Т 2. ч. 1: Общие работы по истории Кавказа и Восточной Европы. – 1020 с.

² А.В.Смирнов. Указ. изд., с.116

³ Аль-Фахури Х. *История арабской литературы*, тт. 1, М., 1959–1961, с.118

⁴ Гибб Х.А.Р. *Арабская литература*. М., 1960, с.39

⁵ Г.фон Грюненбаум основные черты арабо-мусульманской культуры. М., 1981, с.104

Для мусульман Коран не только содержит вечную Истину, но и являет собой совершеннейшее достижение в литературном стиле¹.

В ранних главах книги преобладают мотивы превозношения величия Аллаха, Мухаммед предстает художником, о чьем мастерстве свидетельствует и выбор формальных средств выражения – *садж*, т. е. своеобразная ритмизованная проза². Более поздние разделы посвящены преимущественно правовым и обрядовым предписаниям³.

Огромное влияние Корана на развитие позднейшего арабского стиля превращает это раннеарабское произведение в краеугольный камень арабской словесности⁴.

Особое место в мусульманстве занимает суфизм (появился в VIII веке) – течение, проповедующее созерцательный, аскетический образ жизни и исповедующее мистические формы сознания⁵.

Суфийская литература – особое явление, т. к. она несла ярко выраженную символику и метафоричность, где воспевание чувственности, любви и жизни не противоречит мистическому стремлению к божественной истине и духовному растворению в божестве. Благодаря суфиям Коран, с одной стороны стал внедряться в непосредственную житейскую практику, а, с другой стороны, обыденную действительность трансформировал в мистический процесс экстатических озарений – средство к постижению Всевышнего.

1.2.1. Поэзия и проза

Стилистическая традиция усматривала высочайший идеал в раболепном подражании старинным образцам⁶. Лишь в двух сферах выразилось неподдельное чувство – в мистических (суфийских) стихотворениях и народных песнях о любви⁷. Возникли и новые размеры, позволившие выразить любовные страдания и радости на языке простонародья. Самым распространенным из них была *газель* – стихотворная форма на основе строфы из четырех стихов с рефреном⁸.

В образованных кругах Багдада Амр ибн-Бахр аль-Джахиз разрабатывал жанр *литературного эссе* и написал огромное число небольших трактатов. Выказывая неподдельный интерес к греческой науке и философии и персидской мудрости, старательно изучая арабскую

¹ Арабская средневековая культура и литература. М., 1978, с.76

² Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика. М., 1983, с.84

³ Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика. М., 1983, с.84; Крачковский И.Ю. Избранные сочинения, тт. 1–6. М. – Л., 1955–1960, с.14

⁴ Крымский А.Е. История новой арабской литературы. XIX – начало XX в. М., 1971, с.32

⁵ Абдуль Кадыр Иса. «Истина суфизма». Издательский Дом «Ансар», 2002, с.49; Ибн аль-Араби. Мекканские откровения. СПб,2003, с.55

⁶ Абдуль Кадыр Иса. «Истина суфизма». Издательский Дом «Ансар», 2002, с.49

⁷ Ибн аль-Араби. Мекканские откровения. СПб,2003, с.55

⁸ Пригарина Н. И. Суфизм в контексте мусульманской культуры. Москва, «Наука», 1989, 337с.

поэзию, он стремился соответствовать арабскому идеалу, обозначаемому словом «адаб» и требовавшему благовоспитанности в сочетании с приличествующим уровнем культуры и образованности¹.

¹ Шиммель, Аннемари. Мир исламского мистицизма. Пер.с английского Н. И. Пригариной, А. С. Раппопорт. Москва, «Алетейа», «Энигма», 1999, с. 144.; Идрис Шах. Суфизм. – М.: 1994, 113 с.

В конечном счете «адаб» представлял собой сплав арабского, греческого и персидского начал, сделавших ислам мировой религией¹.

Немалая доля арабской литературы посвящена «адабу»²: сборники анекдотов и афоризмов, упорядоченных под различными рубриками. В числе лучших образцов такого рода – Книга о скупцах аль-Джахиза, Источники историй ибн-Кутайбы. Ибн-Кутайба написал также Адаб писца - *справочник, содержащий необходимые чиновнику сведения*³.

В тяготении к чисто формальному совершенству арабская словесность обратилась к ритмизованной прозе. Этот стиль достиг вершины в *макамах*, соединяющих классическую поэзию и новеллистику⁴.

В арабском мире так и не появилось индивидуального авторства в эпосе, беллетристике и драме. Они разрабатывались как безымянные выражения того или иного художественного направления, и это свойственно даже тем произведениям, которые составили наиболее существенную долю арабского вклада в мировую литературу⁵.

Воздействие западной культуры и политическое возрождение арабского мира породили новую литературу. Наиболее одаренные арабские литераторы удачно соединяли отечественную традицию с новым духом, отозвавшимся на западное влияние. Эта литература создается как мусульманами, так и христианами, а также арабами, живущим в Северной и Южной Америке.

На формирование *специфического мусульманского менталитета* серьезно повлияла поэзия воинственных бедуинов. Их словесность меньше других соприкасалась с миром эллинизма, что способствовало созданию качественно иной культуры⁶.

Один из жанров поэзии бедуинов — «*касыда*» - послужил основой для формирования системы поэтических форм в исламских странах. *Касыда* - небольшая поэма в 15-200 строк - состоит из трех частей. Первая, лирическая, стала отправной точкой в создании любовной лирики и поэзии, воспевающей радости жизни. Вторая, описывает трудную жизнь героя в пустыне, дала начало жанрам описаний, «охотничьей» поэзии и произведений, возвеличивающих героизм и благочестие. Третья часть касыды, посвященная воспоминаниям о покинутом любимом крае, вдохновила поэтов на создание еще одного направления жанров - *оплакивания и осмеяния*⁷.

¹ Крачковский И.Ю. Избранные сочинения, тт. 1–6. М. – Л., 1955–1960, с.15

² Арабская средневековая культура и литература. М., 1978, с.19

³ Гибб Х.А.Р. Арабская литература. М., 1960, с.29

⁴ Куликова Т.В., Философия границы: феноменологический и эпистемологический подходы. Автореф. дисс. на соиск. уч. степени докт. филос. наук. Нижний Новгород, 2011, с.8

⁵ Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика. М., 1983, с.85

⁶ Шидфар Б.Я. Образная система арабской классической литературы (VI-XII вв.) М., 1974, с.43

⁷ Э.Леви-Провансаль Арабская культура в Испании. Пер. с франц. М., 1967, с.104

Основным жанром средневековой арабской поэзии (VII - начало VIII в.) стал *панегирик*¹ как наиболее светский и легко превращаемый в политический инструмент. Обращение к конкретным лицам чаще носит поучающий, увещевающий, а не восхваляющий характер. Поэты становились религиозно- политическими лидерами в прямом смысле.

Другими классическими жанрами стали: *кыта* — стихотворение из 8-12 строк, которое писалось для восхваления, поношения или плача и *рубай* - короткое яркое изречение философского характера².

Инструментарий поэта становился наиважнейшим достоинством его произведений: изысканная игра слов, многоэтажные метафоры, сложные, требующие книжной эрудиции, аналогии, использование не только фонетических, но даже зрительных эффектов (буквы в словах и столбцах образуют узор или рисунок) и т. п. В этот же период в мусульманской литературе изменилось положение и характер *любовной лирики*. Позднее гимн любви и страсти, свободный от всяких религиозных рамок, становится своеобразным выражением идейного протеста.³

В лирике господствует мотив предопределенности свыше, создаются «вечные» любовные пары: Кайс - Лубна, Меджнун -Лейла, Джамил - Бусайна. Страсть понимается как подвижничество, всепоглощающее стремление к единственному и недостижимому⁴.

Национальные литературы активно переводились на арабский, и с VIII в. до конца X в. мусульманская культура фактически становится одноязычной. В этот период появляется *арабская художественная проза*⁵.

К концу IX в. книга как средство распространения знания начала играть ведущую роль. Признанные ныне вершиной новеллы в стиле "Тысячи и одной ночи" считались "низким" жанром, так как родились из устного народного творчества⁶.

Сборник "Тысяча и одна ночь" (IX в.) имеет индийские корни, так как основная его часть является переводом с пехлеви (древнеперсидского) книги "Тысяча сказок", которая, в свою очередь, списана с древнеиндийских источников⁷.

Следующий этап развития арабской прозы начался в X в. *Новелла* стала ведущим повествовательным жанром: историки начали обращаться к этой форме уже не столько в информативных, сколько в художественных целях⁸.

¹ Шидфар Б.Я. Образная система арабской классической литературы (VI-XII вв.) М.,1974, с.48

² Куделин А.Б. Классическая арабо-испанская поэзия. М.,1973, с.88

³ Крачковский И.Ю. Избр. Соч., т.2-3, М.- Л., 1956, с.16

⁴ Э.Леви-Провансаль Арабская культура в Испании. Пер. с франц. М., 1967, с.106

⁵ Куделин А.Б. Классическая арабо-испанская поэзия. М.,1973, с.89

⁶ Арабская средневековая культура и литература. М., 1978, с.24

⁷ Крачковский И.Ю. Избранные сочинения, тт. 1–6. М. – Л., 1955–1960, с.29

⁸ Г.фон Грюненбаум основные черты арабо-мусульманской культуры. М., 1981, с.106

Венцом жанровой эволюции X в. становится *макама*. Стилевой основой стал сложившийся к этому времени *садж* — особый размер рифмованной прозы¹. В период расцвета макамы родился самостоятельный жанр - *философская поэзия*, в которой можно увидеть различие между мусульманской и эллинистической культурами².

Таким образом, к XI в. классическая арабская литература представляла собой уникальное сочетание мусульманских религиозных и светских мотивов.

Развитие литературы Арабского Запада началось в VIII в. Чтобы сохранить восточную классику в завоеванных странах, были составлены объемные прозаические своды, систематизирующие и комментирующие наследие и в западно-мусульманской литературе сложилась новая сильная прозаическая традиция. Примеры художественной прозы — философская антология по литературе и истории "Уникальное ожерелье" Ибн Абу Раббихи³.

В XI—XII вв. на основе взаимодействия арабской и испанской поэтических традиций возникают общие черты новой арабо-испанской поэзии: музыкальность и близость к народному устному жанру. Создаются новые виды поэзии: *мувашиах* (поэма из 4—10 строф) и *заджал* (*мелодия, песнь*) - состоит из 6-9 строф и чаще носит любовный или лирический характер⁴.

В ином направлении идет севильская арабо-испанская школа, где формируется *рыцарская поэзия*. В ее произведениях главную роль играет романтический герой - просвещенный рыцарь⁵. Таким образом, влияя на европейскую литературу, арабская классика изменялась и сама. Это и есть яркий пример диалога и взаимообогащения культур.

В XV—XVI вв. продолжалось развитие именно *нетрадиционных* сфер в литературном творчестве. К ним в основном относятся близкие к народным и собственно народные жанры. Распространились эпические формы, подобные *дастанам*⁶.

Дастан - это главным образом литературная обработка сказочных сюжетов, легенд, преданий. По стилю дастаны могли быть как чисто прозаическими или стихотворными, так и смешанными, где в прозаическую ткань включены песенно-стихотворные фрагменты. *Месневи* (маснави - двойной, араб.)- довольно объемная поэма, в которой господствующей является парная рифма строк.

¹ Крачковский И.Ю. Избр. Соч., т.2-3, М.- Л., 1956, с.17

² Куликова Т.В., Философия границы: феноменологический и эпистемологический подходы. Автореф. дисс.на соиск.уч.степени докт.филос.наук. Нижний Новгород, 2011, с.9

³ Арабская средневековая культура и литература. М., 1978, с.26

⁴ Аль-Фахури Х. История арабской литературы, тт. 1. М., 1959–1961, с.122

⁵ Г.фон Грюненбаум основные черты арабо-мусульманской культуры. М., 1981, с.108

⁶ Куделин А.Б. Классическая арабо-испанская поэзия. М.,1973, с.92

Наиболее "народным" был жанр *рубай*, который представляет собой стихотворный афоризм из четырех строк. Первые две строки содержали экспозицию, третья — вывод и уже последняя - собственно "летучие слова". Иногда рубай именуют *дубайти* (т. е. два бейта - двустишия).

Литературная эстетика арабского мира, сформированная в системе этих жанров, сохранялась вплоть до середины XIX в., когда под влиянием европейской литературы началось развитие прозы и драматургии¹.

1.2.2. К вопросу о театральности в культуре ислама

Культура ислама специально не приучает зрителей ходить на представление. Театр сам, свободно перемещаясь в пространстве, приходит к людям: и на базар, и в кофейню, и на постоянный двор, и во дворец, и в махалле (жилой квартал); а потом также непринужденно, незаметно исчезает². Представление, – тамаша, – в странах Ближнего и Среднего Востока в период средневековья можно было смотреть, залезая всего лишь на крышу собственного дома, или с высокого дерева, или прямо на базарной площади. Почти постоянное присутствие форм театра в быту мусульман, их открытость и доступность каждому в странах исламского мира оказали довольно большую услугу в гипертеатрализации стиля общения и поведения людей Ближнего и Среднего Востока³.

Яркая, густораскрашенная, помпезная театральность была и остается прерогативой Востока в целом⁴.

В ориенталистике, изучающей средневековую культуру стран Ближнего и Среднего Востока термин «театр», как дефиниция соответствующего явления, отсутствует⁵. Театроведы до сих пор спорят о правомерности воспользования понятием «театр» для обозначения игрищ, поощренных культурой ислама, в которых элементы театра выражены достаточно ярко и выпукло. Слово «театр» полностью соответствует своему значению только лишь в отношении кукольных и теневых представлений в культуре ислама⁶. Другие же зрелища и развлечения в странах мусульманского Востока под классификацию «Театр» не

¹ Талыбзаде Айдын Ага Юнус оглы. Театр и театральность в культуре ислама: поэтика форм проявления театра в средневековых странах Ближнего и Среднего Востока (X-XVI вв.) – Баку, 2006, 29 с.

² Каптерова Т.П. О некоторых проблемах средневекового искусства арабо-мусульманских народов // Сов. Искусствознание. – 1980. – номер 4, с.57-52

³ Кравцов И.И. Историческая поэтика фольклора: общие вопр. // Фольклор: поэтическая система. – М., 1977, с.6-12

⁴ Грюнебаум Г.Э. Основные черты арабо-мусульманской культуры / Предисл. Д.В.Фролова. – М.: 1981, с.91

⁵ Талыбзаде Айдын Ага Юнус оглы. Театр и театральность в культуре ислама: поэтика форм проявления театра в средневековых странах Ближнего и Среднего Востока (X-XVI вв.) – Баку, 2006, 34 с.

⁶ Кравцов И.И. Историческая поэтика фольклора: общие вопр. // Фольклор: поэтическая система. – М., 1977, с. 6-12

попадают. Их можно считать формами проявления театра в исламской культуре, но не больше. Даже при такой дифференциации проглядывает методологическая половинчатость. Дело в том, что в связи с новизной многих рассматриваемых вопросов и проблем театральной культуры Ближнего и Среднего Востока, каждое понятие, каждый термин, позаимствованные из терминологического словаря классической театроведческой науки, требуют своего разъяснения и оправдания сообразно контексту исследуемой темы.

В странах мусульманского Востока в период средневековья и сказители, и кукольники, и комедианты, и плясуны, пожалуй, кроме шабих-хан, т.е. актеров, вступавших во время тазийэ, были профессионалами высочайшего класса в своем деле. К тому же они зарабатывали себе на жизнь только своими выступлениями. И такой способ, или если хотите, стиль жизни, прямо скажем, считался не столь почетным в мусульманском мире.

Слово «театр» в данном случае всего лишь некий намек, собирательный образ, символ абстрактной идеи прототеатра, с чьей помощью автор как бы обозначает локус театрального искусства в культуре ислама. Ибо до последней четверти XIX столетия в странах мусульманского Востока театр, дифференцированный европейской культурой как синтетический вид искусства, вовсе отсутствовал. По предположению этого ученого поэтаика – это имманентные, отчасти бессознательные приемы построения художественного текста¹. На самом же деле древние и средневековые мусульманские ученые считали поэтику системой рецептов исправления поэтической речи².

В театроведении поэтика отождествляется субъективным, внутренне психологическим миром, эмоционально-действенной сферой изучаемого объекта, его индивидуально-неповторимым образом, где отображены способы мышления и миропонимания конкретного исторического времени вне зависимости от того, что исследуемым предметом являются или творчество одного художника, или же параметры определенной театральной эпохи. Поэтика ноуменальна, тогда как любой рецепт, – главное слагаемое поэтики, – в силу своей апробированности и репрезентативности представляет собой социальный феномен исторического времени. Литературное слово должно быть соотнесено с историей, с социальными и политическими реалиями истории, но соотнесено не иначе, как через человека»³.

¹ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: 1977, с.49

² Талыбзаде Айдын Ага Юнус оглы. Театр и театральность в культуре ислама: поэтика форм проявления театра в средневековых странах Ближнего и Среднего Востока (X-XVI вв.) – Баку, 2006, с.78

³ Аверинцев С.С. Слово и книга // Декор. Искусство. – 1977. – номер 3, с.41

Таким образом, в исследованиях С.С.Аверинцева поэтика выступает как способ соизмерения литературного слова с историей, социумом и культурой: «Один аспект проблемы – история и человек; второй ее аспект – человек и история.

Литературное слово должно быть соотнесено с историей, с социальными и политическими реалиями истории, но соотнесено не иначе, как через человека»¹. Но в мире мусульманской культуры наблюдается иная картина. В средневековой культуре ислама слово важнее самой истории и человека: ибо история и человек живут в слове и словом, а не наоборот. В культуре ислама не слово обращено к человеку, а человек к слову. Его поступки определены содержанием слова-императива еще в прошлом. Поэтому мусульманин всегда соизмеряет словом свою речь, свое поведение, свой характер и всю жизнь ... Слово как бы историческая карма мусульманина. Культура ислама вмещает в слово даже само бытие².

Развитие исламской культуры условно делится на три взаимосвязанных этапа, как и древнегреческая культура: архаика (VII-IX вв.), классика (X-XII вв.), эллинизм (XIII-XVI вв.). XVI век – век упадка, окончательной консервации достигнутого, заострения живых начал в культуре ислама. Именно в этот период прекращается приток новых идей в культуру ислама. Она приходит в состояние самодостаточности и ее дальнейшая жизнь в последующие столетия – по инерции.

Каждая форма проявления театра в культуре ислама имеет свою обособленную историю происхождения и развития, в чем-то очень близкую, похожую, родственную и где-то даже аналогичную.

Начиная уже с XV столетия число европейцев, в основном англичан, немцев, французов, чехов и поляков, посещавших огромную территорию исламского региона, резко увеличилось. Они, как и русские путешественники, не только выполняли социальные заказы, но и много внимания уделяли нравам, обычаям, «священному и традиционному искусству»³, фольклору народов стран данного региона.

Со второго десятилетия XX века в России начинается основательное изучение традиционных форм театра в странах Ближнего и Среднего

¹ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: 1977, с.56

² Талыбов А.А. Бытие как чудо // Дунйа. – 1993. – номер 5, с.80-88

³ Nasr S.H. Sacred art in Persian culture. – Cambridge: Golgonooza press, 1976. – 21 p.(цит. по Талыбзаде Айдын Ага Юнус оглы. Театр и театральность в культуре ислама: поэтика форм проявления театра в средневековых странах Ближнего и Среднего Востока (X-XVI вв.) – Баку, 2006, с.85)

Востока. Русская востоковедческая школа начала века одна из самых сильных в мире¹.

Е.Э.Бертельс «... театр наиболее тесно связан с той средой, где он развивается. Для полного проникновения в смысл театрального действия недостаточно знать язык страны, необходимо знание быта, ощущение ритма жизни народа. Корни театрального искусства внедряются в самую толщу народной среды, в них как в фокусе, отражается вся жизнь соответствующего народа до мельчайших деталей, до малейших подробностей. Сколько раз мне приходилось наблюдать, как иностранец, находясь в другой стране, оказывается бессилён понять ее театр... Но если театр, таким образом, представляет особые трудности для изучения, то ознакомление с ним вместе с тем наиболее приближает нас к жизни страны, позволяет проникнуть в самые глубины народной психологии и с этой точки зрения является бесконечно важным и ценным»². Он понял, что формы проявления театра в культуре ислама вне стиля жизни мусульман превращается в нонсенс.

Только с 70-х годов начинается своеобразный «штурм» средневековой «крепости» Ближнего и Среднего Востока со стороны историков, филологов, социологов, богословов, языковедов и искусствоведов. В 60-70 гг. XX столетия появляются фундаментальные труды), где намечаются основные контуры общей методологической системы со своей знаковой структурой для исследования и анализа истории, поэтики и эстетической природы форм восточного театра³.

Театроведческая наука также присоединилась к этому общему интересу к странам мусульманского Востока⁴, которые в течении долгих столетий являлись и являются носителями культуры ислама.

1.2.3. Об эпическом характере театра мусульманского востока

¹ Бартольд В.В, Сочинения: в 9 т. / Вступ. Ст. А.Е.Крымского. – М.: 1963- 1976. Т 2. ч. 1: Общие работы по истории Кавказа и Восточной Европы, с.153.; Бертельс Е.Э. Избранные труды: Низами и Физули. – М.: 1962, с.248.; Бертельс Е.Э. Избранные труды: история литературы и культуры Ирана. – М.: 1988, с.29.; Гордлевский В.А. Избранные сочинения: в 4 т. / Вступ. ст. К.Ф. Лудшувейт. – М.: 1960-1968, с.43.; Конрад Н.И. Избранные труды: в 3 т. – М.: 1974-1978. Т.3: Литература и театр, с. 228.; Крымский А.Е. История новой арабской литературы, XIX-начало XX века. – М.: 1971, с.38

² Бертельс Е.Э. Избранные труды: история литературы и культуры Ирана. – М.: 1988, с.29

³ Анарина Н.Г. Японский театр Ноо. – М.: 1984, с.75; Бабкина М.П., Потапенко С.И. Народный театр Индии. – М.: 1964, с.67; Котовская М.П. Синтез искусств: зрелищ. искусства Индии. – М.: 1982. с.131.; Сорокин В.Ф. Китайская классическая драма XIII-XIV вв. – М.: 1979 с.88.; Суворова А.А. У истоков новоиндийской драмы. – М.: 1985, с.39

⁴ Гусейнова Д.А. Алжирский театр: очерки истории. – М.: 1995, с.43; Кайдалова О.Н. Традиции и современность: театр, искусство Средней Азии и Казахстана. – М.: 1977, с.112; Мухаммад Н.А. Влияние народной традиции на становление и развитие комедийного театра: автореф. дис... канд. искусствоведения.–М., 1981, 22 с; Ризаева А.С. Театральное искусство Египта: жизнь художественных традиций: автореф. дис...канд. искусствоведения. – М., 1984, 25 с; Фольклорный театр народов СССР / Отв. ред. О.Н.Кайдалова. – М.: 1985, 248 с.

Если представить себе материально-символический образ мира культуры ислама, то он предстанет перед взором как мир многочисленных рефлектирующих зеркал, выстроенных по периметру круга, в центре которого находится всего лишь одна единственная фигура с завесой на лице. Быть рефлектируемым прерогатива образа Мухаммада. Его монолог только будучи монологом посланника Аллаха наполняется смыслом, приобретает жизненное, философское, космологическое значение: а сам Мухаммад в статусе Расулуллах превращается в объект подражания. Подражание начинается с узнавания. Для того, чтобы все верующие хорошо узнали своего Пророка и Идеала, образ Мухаммада должен быть тиражируемым. Тиражируемый образ Мухаммада в культуре ислама – это прежде всего образ монологизирующего мудреца пустыни.

Монологичность – это принцип оформления явлений культуры ислама¹. Наверно поэтому художник-мусульманин всегда творил так, «как будто он один во Вселенной, а мир, который его окружает, можно охватить одним взглядом»².

Сказитель в мире культуры ислама – художник-творец монолога, что сближает его, подобно муэдзину, к Расулуллах. Если муэдзин фигура малоподвижная, вытиснутая в рамки, им самим же маркированного, дифференцированного пространства, то сказитель фигура мобильная, его перемещения в реальном пространстве невозможно локализовать, ограничить.

Парефразируя знаменитую мысль А.Е.Крымского «сказка заменяет арабу спектакль»³, можно сформулировать и следующие заключения:

а) сказитель в мусульманском мире замещает такой социальный институт как театр;

б) театр в мире культуры ислама начинается со сказителя.

В мире мусульманской культуры любое сообщение, любой факт, заурядный и незаурядный, облачается в мантию сказки. Форма сказки наиболее приемлемая форма повествования, используемая как средневековыми литераторами, так и историками, богословами и философами стран Ближнего и Среднего Востока. По сути, в культуре ислама каждый индивид – это потенциальный рассказчик, сказитель.

Много было (и таких случаев), когда повествователь вводил в свое изложение, сообразно своему сердечному желанию, преувеличение или уменьшение»⁴.

¹ Шидфар Я.С. Образная система арабской мусульманской литературы, VI-XII вв. – М.: 1974, с.52

² Papadopoulou A. Islamic and Muslim art / Translated from French by R.Erich. – N.Y.: Wolf, Harry, Abrams INC, 1979. – 631 p.(цит. по Талыбзаде Айдын Ага Юнус оглы. Театр и театральность в культуре ислама: поэтика форм проявления театра в средневековых странах Ближнего и Среднего Востока (X-XVI вв.) – Баку, 2006, с.116)

³ Рашид ад-дин. Сборник летописей: в 2 т. / Пер. с перс. А.А.Хетанурова. – М-Л.: 1953. – Т.1, с.97

⁴ Там же.

В мире мусульманской культуры сказка фигурирует и как эстрадно-исполнительский жанр, и как жанр литературно-художественный. К последнему в своих произведениях часто обращались многие философы, историки, богословы, которые в подзаголовке каждой новой главе использовали слова «нагл» или «хекайат», т.е. рассказ, сказание, и тем самым создавали себе возможность изящно и ловко маневрировать между историческим фактом и легендой, былью и вымыслом, уподобляясь профессиональному сказителю¹.

Культура ислама никогда особо не выпячивала фигуру сказителя. Он всегда незаметно появлялся, как бы на определенное время всплывал из обыденности, на пару часов становился творцом зрелища-игры, а потом тихо и мирно исчезал.

В странах мусульманского Востока сказителей именовали по-разному: в большинстве арабских стран – *хаккавати*, в Турции – *маддах и мукаллит*, в Иране – *шахнамэхан, кыссахан, наггал, эфсанэхан, абдал* и т.д.

В манере ведения и изложения словесного материала есть много схожих черт между этими сказителями: во-первых, общими мировоззренческими, космогоническими представлениями мусульман-сказителей; во-вторых, характером и природой тех источников, к которым они обращались. Сказитель неисчерпаем, непредсказуем, ибо каждый раз творит свой мир.

Сказители, выбирающие своим местом выступления базарную площадь, сперва должны были созывать народ, привлечь его внимание, что требовало особого мастерства и умения. В странах мусульманского Востока купцы, мастера и дельцы всегда совмещали приятное с полезным и часто нанимали *муанди* – зазывателя в лавку, который должен был во весь голос расхваливать продаваемый товар, нанявшего его хозяина-мусульманина как отличного семьянина, честного торговца и ревнивого блюстителя шариата.

Таким образом, сказитель становился творителем пространства, его демиургом. Реальное пространство, впитывая в себя его энергию, как бы преображалось в сакральную зону священнодействия. Освоив пространство, сказитель, одновременно с устным описанием, старался пластически точно обозначить места действия героев своих рассказов. В это время он – *демиург* живого и неживого, природного и искусственно-фантастического мира, владелец сакрального пространства, имитатор деяний творца. Именно как имитатор, сказитель начинает больше походить на *трикстера*, другими словами, на смелого, озорного, находчивого культурного героя мифологического эпоса, чем на демиурга. Поэтому

¹ Талыбзаде Айдын Ага Юнус оглы. Театр и театральность в культуре ислама: поэтика форм проявления театра в средневековых странах Ближнего и Среднего Востока (X-XVI вв.) – Баку, 2006, с.118

можно сказать, что сказитель – это **мистификатор**, который мистифицирует ни нечто иное как сам акт Творения Всевышнего.

Иранский кыссахан (перс. чтец части) и турецкий маддах (перс. расхваливающий), их также именовали мукаллит (араб. ведущий беседу), отличались от шахнамэхан (перс. чтец «Шах-намэ») и наггал (перс. тот, кто рассказывает) тем, что они работали на площади, на открытом воздухе, среди многочисленных прохожих.

Аудитория сказителя была больше **слушательской, нежели зрительской**, что было продиктовано самой культурой ислама. Наивно было надеется на то, что удастся реконструировать эту культуру в сколько-нибудь полном виде.¹

Акт «выслушивания» в культуре ислама – это знамение посвящения. Без услаждения слуха нет понимания, одухотворения и просветления. «Интеллект – в мозгу, стыд – в глазах, понимание – в ушах, знание – в груди, мысль – в сердце».²

Мир сказителя также начинается со слова. Если попытаться высказать ту же мысль иначе, то получится следующее: сказитель живет в слове, блаженствует в нем, питается, дышит им. Понятие арены-сцены для сказителя охватывает всю землю. Сказитель в мире культуры ислама – это материализованный образ слова, мудрости и знания.³

Для европейца действие важнее слова. Поэтому европейская культура в двуединстве зритель-слушатель ведущее место отводит зрителю. На Востоке дело обстоит иначе. На Востоке любят и умеют слушать. Для мусульманина слово важнее действия. Без *со-творчества* присутствующих искусство сказителя невозможно как игра для других. Зритель всегда активнее воспринимает и реагирует на игру-действие, чем слушатель.⁴ Для слушателя сказитель несет информацию, колдовство, упоение, а для зрителя – игру-мистификацию, азарт, неподдельный интерес, бурю страстей.

Механизм воздействия импровизации на реципиента заключается в том, что она способна приятно удивлять, иногда просто шокировать возможностью найти точку интеграции между противоположностями, или наоборот, разнести по полюсам рядом расположенных и почти одинаково маркированных.

Как бы там ни было, людей с базарной площади к сказителю в первую очередь приманивала просто развлекательность участия в чудесном празднике слова и жеста. В гуманитарных науках уже давно

¹ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: 1984, с. 93

² Пять философских трактатов на тему «Афак и Афнус»: о соотношении между человеком и Вселенной / Крит. текст А.Е.Бертельса – М.: 1970, с.311

³ Талыбзаде Айдын Ага Юнус оглы. Театр и театральность в культуре ислама: поэтика форм проявления театра в средневековых странах Ближнего и Среднего Востока (X-XVI вв.) – Баку, 2006, 212 с

⁴ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.:1984, с.232

известен тот факт, что «Средневековье – эпоха господства ритуала, условного, демонстративного жеста, заклинающего или благословляющего слова, строгого этикета во всех социальных отправлениях человека».¹

Жест в культуре ислама пространственный эквивалент слова. Мусульманская культура придает жесту особое, судьбоносное значение.

Сказитель – прародитель, прообраз **эпического театра** в культуре ислама.²

«Цивилизации склонны вращаться по орбите, центром которой служат абстрактные по своей природе значимые понятия; именно это придает той или иной культуре ее отличительные черты».³ Если исламская цивилизация вращалась вокруг таких понятий как Слово, Коран, Кааба, то в орбите театральной культуры стран мусульманского Востока признанным центром являлась фигура монологизирующего сказителя.

В контексте исламской культуры ашых и сказитель являются фигурами однотипными и соизмеряемыми. Ашых – великий сказитель-универсал: он и отменный рассказчик народного эпоса, и поэт-импровизатор, сочиняющий экспромтом, и профессиональный певец, и виртуозный музыкант, и плясун, и прекрасный актер (декламатор, шут, мим и т.д.), и организатор, и заводила шумных праздников. Но если в **сказителе** выражены некоторые характерные признаки **интроверсии**, то **ашых** – явный **экстраверт**. Сказитель автор праздника Слова, ашых творец праздника Духа. Ашых – мудрец-молодец, живущий и созидющий только по тем законам, которых он сам признает.

Озан (временами **варсах**) – певец-сказитель. В средние века озана в Азербайджане именовали **ашых**, в Узбекистане – **бахши**, в Туркменистане – **неджен-оглан**, в Киргизстане – **манасчи** и т.д. Озан официальный и всеми признанный носитель космогонической функции в древнегузских организациях, медиатор между мирами сакральным, божественным и земным. Он – творец времени и пространства, вещей и людей, предсказатель человеческих судеб и вселенских событий.

Первая и архиважная задача **ашыха** – это рассказывать истории, смешные или грустные, героические или любовные, страшные или забавные, но обязательно развлекательные и интригующие.

Лирическая песня в творчестве ашых подобна вьюнку, оплетающему сюжет-стержень повествования.⁴ Без нее выступления ашых выглядят невыразительным и неполным. Оознавательными знаками ашых являются прежде всего его саз и песня. В этом ракурсе лирическая песня в исполнении ашых становится как бы промежуточным звеном, связывающим театр

¹ Там же.

² Талыбзаде Айдын Ага Юнус оглы. Театр и театральность в культуре ислама: поэтика форм проявления театра в средневековых странах Ближнего и Среднего Востока (X-XVI вв.) – Баку, 2006, с.211

³ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.:1984, с. 21

⁴ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: 1989, с.388

эпический с музыкальным театром стран мусульманского Востока. Ашых - своеобразная комбинация сказителя, певца, дарвиша, музыканта, танцора, мима и т.д.

Ашых (бахши, манасчи, неджеп-оглан, акын и т.д.) – это всегда неофициальный, неотмеченный в календаре праздник. Он – творец и хозяин праздника. Праздник удается лишь тогда, когда человек, забыв про будни и то, что предшествовало им, полностью отдается своим внутренним порывам и страстям. Поэтому театр ашых можно воспринимать и как театр удовольствия. Ашых всегда руководствуется традицией, он как актер-исполнитель, певец-рассказчик является проводником, передатчиком «унаследованного знания».

Ашых – это театр-праздник, человек-театр, человек-оркестр, праздник театра поучения, праздник явления героя народу, праздник слова, музыки и танца, праздник актера одиночки и актера универсала. Его театр в чем-то напоминает музыкальный театр средневекового Китая – кунцуй.

Поэтому ашыха (бахши, манасчи, акын и т.д.), конечно вместе со сказителем (наккал, маддах, хаккавати и т.п.) можно считать создателями уникальной, универсальной формы-модели эпического театра в странах Ближнего и Среднего Востока.

1.2.4. Мистериальный театр и его виды

В мире культуры мусульман средневековья не найти более впечатляющего зрелища, чем кружения дарвишей, проводимые в день джами'а – пятничной мечети под нежную, мелодичную музыку.

Дарвиш – всегда народный любимец, фахыр, мистик, поэт, певец, сказитель. В культуре ислама он – шут с трагическим мироощущением, агрессия которого направлена не на окружающих, а на себя. Он является образованной, развитой личностью, мудрецом, посвятившим себя познанию Истины путем постоянных усилий и упражнений в самосовершенствовании.

Идеей, философией маджлисов сема являлась все охватывающая «божественная любовь», любовь к своему ближнему и ко всему тому, что слито воедино в гармонии «вахдат алвуджуд» (араб. – единобытие, единосущность).

Молитва дарвиша – «это молитва поминания»¹. Зикр – это активная, действенная форма приближения к Аллаху. Касательно зикров суфии «различают практику трех основных типов: зикр ал-авкат – ежедневное занятие; зикр ал-хафи (би-л-джалал) – индивидуальное поминание и зикр ал-хадра – коллективное радение»². Зикры отличаются друг от друга также по видам. Они различны по способам реализации поминания. Существуют

¹ Freidlander I. (1975) (цит. по Талыбзаде Айдын Ага Юнус оглы. Театр и театральность в культуре ислама: поэтика форм проявления театра в средневековых странах Ближнего и Среднего Востока (X-XVI вв.) – Баку, 2006, с.183)

² Тримингэм Дж. С. Суфийские ордены в исламе / Пер. с англ. А.А.Ставицкой: предисл. О.Ф. Акимовской. – М.: 1989, с.122

зикры для пальцев, рук, ног, языка и головы, которых активно используют моулявийцы во время маджлиса сема.

В этом аспекте их следует воспринимать как театр зикра, где происходит синтез определенных типов и нескольких видов суфийских поминаний одновременно. Вращаясь против часовой стрелки, дарвиши стремились выпасть из орбиты земного протяжения, стать подобным вселенскому Духу, мировой энергии, космическому свету, полностью изничтожаясь в мире материальном.

Сема – это апофеоз духовного состояния, достигаемого в результате многократно повторяемых, пластично-суггестивных, молитвенно-поминальных психофизических упражнений дарвишей в конкретном времени и пространстве.

Очевиден еще и тот факт, что любое молитвенно-поминальное действие предполагает свое театральное исполнение в пространстве. В этом смысле, каждый храм есть театр религиозных действий.¹

Маджлисы сема – это спектакль-театр зикра, которая структурно выстроена как бы по принципу «бесфоновой организации изобразительных форм».

Маджлисы сема – это театр метафизический, театр духа, постоянно циркулирующий космической энергии, космического ритма, мелодии и движения, театр Абсолютной Красоты и Идеального Совершенства.

Театр теней и кукол – это театры в миниатюре: стиль восточной культуры всегда остается верной своей философско-эстетической парадигме.

Для предельно красочной иллюстрации своего рассказа повествователь использовал куклу и плоскую фигурку, отбрасывающую тень. Тем самым сказитель стал как бы своеобразным, официально непризнанным прародителем театра теней и кукол.

По мнению азербайджанского исследователя тюркоязычного театра Талыбзаде Айдын Ага Юнус оглы «театр теней и кукол родился во дворце как миниатюрное зрелище, или как зрелище в миниатюре».²

С первого взгляда кажется, что в мире культуры ислама сарай и мейдан, дворец и площадь соответственно, оппозиционны друг другу. Но в мире восточной культуры все настолько спаяно, что нельзя отторгнуть часть от целого и рассмотреть ее особняком.

В судьбе театра теней и кукол в странах мусульманского Востока дворец и площадь являются обычными сообщниками, связанными одной нитью. Площадь – это развернутый дворец, а дворец – свернутая площадь.

¹ Come, come again // Turkey: economic dialogue. - 1985. – Special issue. – p. 74-77 (цит. по Талыбзаде Айдын Ага Юнус оглы. Театр и театральность в культуре ислама: поэтика форм проявления театра в средневековых странах Ближнего и Среднего Востока (X-XVI вв.) – Баку, 2006, с.226)

² Талыбзаде Айдын Ага Юнус оглы. Театр и театральность в культуре ислама: поэтика форм проявления театра в средневековых странах Ближнего и Среднего Востока (X-XVI вв.) – Баку, 2006, с.287)

Масджид же можно рассматривать как потенциальный дворец религиозных ритуалов и этикетов.

Структура теневого театра, история его возникновения, и наконец, маргинальное существование по отношению к четко дифференцированным социальным институтам доказывает, что в утверждении и распространении подобного уникального зрелища в странах мусульманского Востока наибольшая активность принадлежала трем фигурам: султану (правитель или потребитель), дарвишу (суфийский адепт как разработчик религиозно-мистической подоплеки явления), сказителю (исполнитель правительского заказа-проекта). В мире культуры ислама, уже в пору его полного и окончательного оформления (X-XII вв.), все прямо или косвенно организуется, упорядочивается и утверждается мусульманским правителем (шахом или султаном).

Дарвиш прекрасный регулятор отношений между массами и элитой в мире исламской культуры.

В контексте средневековой культуры многих стран мира карнавал явление уникальное и универсальное. Он выполняет своеобразную функцию громоотвода для накопленной обществом отрицательной энергии. Безусловно, карнавал – разрядка для толпы, ни чем не ограниченная свобода, беспамятное выпадение из временно-пространственного ряда действительности, возможность переживания запретных чувств и желаний при всех и без риска, страха. Карнавал – это умело воспроизведенный коллапс запретных и интимных ощущений, которые обретают реальность с помощью обезличивания индивида в массе. Он живет своей собственной жизнью и постоянно творит все новые и причудливые пластические формы существования. Карнавал возможен лишь в том случае, когда исчезает различие лишь между «я» и «ты», а вместо них появляется устрашающе-клоунское, обезличенное «мы».

Карнавальность характерная черта любой толпы. В карнавале толпа вне закона, вне социальных, морально-нравственных, этических норм и ограничений.

Вот так театр теней в мире культуры ислама примирил две крайности – мистику и карнавал, т.е. диаметрально противоположные полюса, пограничные зоны жизни народа.

Театр теней и кукол – новая стадия в развитии эпического театра стран мусульманского Востока. В мире культуры ислама кукольников модно было маркировать по стилю и способу вождения кукол и организации спектакля.¹

Спектакль кукольного (или теневого) театра – это, по сути, монолог кукольника, хотя и следует подчеркнуть, что зритель в странах мусульманского Востока шел на кукольные представления, прежде всего,

¹ Г.фон Грюненбаум основные черты арабо-мусульманской культуры. М., 1981, с.109

ради того, чтобы послушать диалоги, сочную речь, живую беседу любимых персонажей. Но это не свидетельство многоголосия.

Диалоги в театре кукол – это раздробленный и распределенный между персонажами монолог кукольника. В этом плане, чисто структурно кукольный и теневой театры не далеко ушли от художественных традиций искусства сказителей. Кукольник - и есть сказитель, который в несколько ином пластическом ключе решает проблему передачи информации.

Площадной театр

Любая форма проявления театра в странах Востока – это всегда своеобразный вариант искусства сказителя. В этом смысле, фарсовые представления на городской площади, так называемые «смеховые действия»¹, не составляют исключения. Все они структурно глубоко связаны с эпической, повествовательной формой театра. Распространенные по всем странам Ближнего и Среднего Востока смеховые действия (персидские ориенталисты именовали их «увеселительными представлениями») разыгрывались в основном на площадях, при дворцах и каравансараях по случаю календарных праздников, религиозно-культурных торжеств, свадеб и т.д.

«Смотреть» (по-персидски - «тамаша кэрдэн», по-азербайджански «тамаша этмек»). Тамаша не обособленно-конкретная форма проявления театра, а жанровая, архитектурная структура. В мире культуры ислама всякое увеселительное, развлекающее зрелище и есть тамаша. Она заполняет пустоты в повседневной жизни мусульманина и организует для него перманентные мини праздники.

Исламу в его чистом виде, без каких-либо интерпретаций и нововведений последующих поколений богословов и философов, чужды как невыносимый, мазохистский аскетизм, всякого рода лишения, целебат и т.д., так и бескрайний гедонизм, культ удовольствия.

Эпичность неотъемлемая часть смеховых действий: другими словами, тамаша – это одна из форм проявления эпического театра мусульманского Востока.

«Лятифа» - это смешная история предельно краткого содержания с обязательно веселым и нравоучительным финалом, с шуткой и латентной мудростью.

Смеховые действия на площади – это рассказ-исполнение социально-бытового анекдота, где диалоги распределены между героем-потешником (он и есть потенциальный рассказчик) и остальными персонажами, которых представляют масхарабы.

Смеховые действия – это тот же кукольный театр с живыми площадными потешниками без кукольника. Это доказывает, что эманация сказителя в мире культуры ислама беспредельна.

¹ Путинцева Т.А. Тысяча и один год арабского театра. – М.: 1977, с.74

Во дворцах мусульманских правителей певчими обычно были мютрибы. Это особая категория дворцовых потешников. В переводе с персидского «мютриб» означает «музыкант», «певец» и «кривляка».

Мютриб для суфия – это дух в телесной оболочке, что-то вроде земного ангела без крыльев.

Но как бы там ни было в исламском мире все без исключения – тамаша - для Аллаха. И в этой тамашахане все – актеры перед Ним, что автоматически снимает вопрос о потешниках, мютрибах и т.п. как о неприкасаемых.

Культура ислама – это, прежде всего, культура рефлекторная, культура дублирования и тиражирования. Текст (художественный, поэтический) средневекового мусульманского автора дублируется художником в книжной миниатюре. Кукольник – двойник (дублер) сказителя.

Таклид – это жизнь площади в миниатюре. Сюжеты таклид были довольно-таки простыми: они обычно повествовали о приключениях мусульманина, жизнь которого вплотную связана с базарной площадью.

В мире культуры ислама жизнь всегда переплетается с искусством. Иначе и не могло быть. Мир – это проявление искусства Аллаха. Он и скульптор, и режиссер, и кукловод, и художник, и архитектор одновременно. Поэтому никак нельзя провести четкую разграничительную линию между жизнью и искусством. И на площади средневекового мусульманского города эта граница стерта. Выступление потешников, циркачей, танцовщиков, сказителей и кукольников на базарной площади, слившись с беседами, речами, криками торгующих купцов, мастеров-ремесленников, народных умельцев, зазывал, покупателей и празднующихся, образовало единое, пестрое, шумное театральное зрелище. Это и было для мусульман тамашой на площади, авторство которой предписывалось самому Аллаху. Народ на базарной площади средневекового города стран Ближнего и Среднего Востока жил как бы двойной жизнью, т.е. действительностью и театром одновременно. Жизнь, площади была жизнью, поднятой до уровня искусства, и искусством, ставшим жизнью. На площади мусульманин непреднамеренно, импровизационно создавал свой театр в театре Аллаха.

Адабы – синтетическое понятие, включающее в себя духовные, нравственно-этические, моральные, ментальные основы светской жизни в мусульманской религиозной традиции. Адабы рассматриваются как некая систематизирующая категория, являющаяся основой всех сфер жизни: от социально-бытовой до духовной. С духовной сферой теснейшим образом связана эстетическая, то есть способность воспринимать и наслаждаться произведениями искусства. Именно в этом смысле можно говорить об универсальности понятия «Адабы», так как есть общечеловеческие фундаментальные ценности, экзистенциальные основы бытия любого

человека вне зависимости от его вероисповедания. А как раз эти вопросы и являются предметом эстетического осмысления лучших классических произведений искусства.

Философ и культуролог М.М.Бахтин говорил: «Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят по всюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни... Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом ее серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, выражается и умирает».¹

Диалог культур ярче всего проявляется при подробном аналитическом рассмотрении творчества разных авторов – представителей тюркоязычного мира, российского и западного искусства.

Глава 2. Экзистенция башкирской драматургии

2.1. Мустай Карим

Философская рефлексия художника зачастую больше, ярче и убедительнее говорит о природе вещей, нежели абстрактные размышления философа. Проблемы Выбора, самоидентификации, верности судьбе-призванию, человеческому долгу,- все это отличает любую серьезную литературу, а драматургию в особенности – так как она выражает мир в его наиболее острых, конфликтных проявлениях. Не являются исключением и лучшие образцы современной башкирской драматургии.

«Творчество Мустая Карима – чистейший образец искусства слова, богатейший мир художественных тайн для публицистов и критиков, для поэтов и прозаиков...».²

Мустай Карим в своих произведениях предоставляет возможность размышлять о проблемах существования человека в контексте мировой истории, начиная с античности и вплоть до наших дней. Он говорит о общечеловеческих, универсальных.

Творчество М. Карим начинал еще поэтом - лириком, воспевая красоту родного края и нравственную силу человека. Жизнеутверждающие циклы стихотворений, философская глубина в поэмах, детская непосредственность прозе, искрометность комедий, психологичность в драмах и последнее - обращение к трагедиям. Именно трагедией - драматическим -произведением, изображающим напряженную и неразрешимую коллизию, личную или общественную катастрофу, - зазвучал вселенский вопрос драматурга, автора, **человека**. Осознанное обращение к «высокому» жанру - не только творческое, поэтическое мастерство, но и признак человеческой целостности и мудрости. Вопрос,

¹ М.М.Бахтин. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература. 1986, с.44)

² Валева И.И. Мустай Карим – явление мировой культуры в 2 т. т 1., Уфа., 2007, с. 143

который назревал в нем все годы, вырвался наружу, как крик и бунт. Трагедии «В ночь лунного затмения» (1963), «Салават» (1971) и «Не бросай огонь, Прометей» (1976) были написаны не сразу, а постепенно.

Автор говорил о том, что его давно волнуют проблемы внутренней свободы человека, потому что человек, не став изнутри свободным, вообще не может быть свободным человеком.

«Написав «В ночь лунного затмения», я не мог не написать «Салавата» и «Не бросай огонь, Прометей!». Если в первой пьесе проблема раскрывается на примере одного башкирского рода, племени, во второй целого народа, а в третьей - всего человечества. Т. Кильмухаметов в книге «Драматургия М. Карима» пишет о том, что «в трагедиях прослеживается процесс, как личность обретает эту «внутреннюю свободу».¹ М. Карим писал: «Я остановился на событиях, в которых люди остаются победителями, хотя они гибнут. Гибнут, обретая внутреннюю свободу».²

Тема **свободы** и **несвободы** отзвуком доносилась еще в ранней лирике, а в следующих произведениях звучала лейтмотивом и наконец, вырвалась последним обращением - трагедией «Не бросай огонь, Прометей!» Трагедия была написана в 1976 году — в период глубокого кризиса в истории нашей страны.

Трагедия «В ночь лунного затмения» была написана в 1963 году, а спустя восемь лет в 1971 - «Салават», а спустя еще пять лет - «Не бросай огонь, Прометей!» В их основе лежит одна тема и одна идея - тема свободы и несвободы, но для точного выражения идеи нужен источник, материал. Единая форма, концепция также требует времени и внутренней работы. Автору для этого потребовалось пятнадцать лет. Эпоха требует тему, идею и героев. Идея должна быть еще и современной и доступной сегодняшнему человеку. Автор, находясь в поисках современного героя», обратился к истории за тысячу лет до нашей эры - к древнему мифу о Прометее.

«В наш рациональный век глобализации, техники, автоматизации все построено на точном расчете. Человек от безысходности вынужден обратиться к прошедшему времени и ответить на многие вопросы перед собой. Мое обращение к образу Прометея - это размышления о судьбах человечества, о науке, о культуре, о прогрессе и о будущем...

Я перечитал множество мифологических сюжетов о богах. Первое время они никак не укладывались в моей голове как реальные персонажи и не поддавались творческому замыслу прочтение «Истории» Геродота доставило мне огромное удовольствие и помогло в написании трагедии. В

¹ Кильмухаметов Т. А. Драматургия М. Карима. Уфа, 1979, с. 92

² Мустай Карим. Богатство и заботы // Вопросы литературы, 1974, № 8, с.162

творческом процессе, я, наконец, увидел воинствующих богов в человеческом обликах....».¹

К древнему греческому мифу о Прометее обращались многие научные исследователи, драматурги, поэты: Эсхил, Гете, Шелли, Шевченко, Леся Украинка... Многие произведения вошли в классику и известны в мировой драматургии и литературе.

Зная о таких примерах и интерпретациях, написать еще одну трактовку о подвиге Прометея - это смелость. Опираясь на опыты классиков, автор должен толковать историю по-своему и внести что-то новое. Эту ответственность понимал автор. Публикуя свою трагедию в журнале «Агидель», он писал: «...Может быть, я проявляю излишнюю решительность...».

Полагаю, что есть созвучие между волей титана, пожертвовавшего собой ради счастья людей, и духом нашей эпохи, нашими идеалами. Ведь сегодняшний день рождается в чреве прошлого. Работая над трагедией, я думал не только о Прометее. Я думал о реальных личностях из прошлых тысячелетий, и о великих одержимцах, осветивших наше время, и о героях будущего, верных призыву «Не бросай огонь, Прометей!». Нелегка судьба Прометея. Проклятие врага человечества Зевса, жесточайшая кара Зевса его страшит не столько, сколько трагедия детской наивности людей, которые, поверив обману Гермеса и Эриды, выступают против огня. Это не набравшиеся разума люди выступают против собственного счастья. На мой взгляд, такие трагические дела повторялись и впоследствии, после Прометея. И не только это. Было бы преждевременным и неуместным считать, что люди полностью освобождены от опасности впасть в детскую наивность какой-либо другой формы. Кипящая внутри, противоречивая жизнь планеты нуждается в ярком горении прометеевского огня; мир все еще нуждается в героях, готовых к любым испытаниям за счастье, свободу и мир человечества...».

Посмотрите, какое чудесное и высокое время пришло, и какие предстоят годы! Они требуют высокой пробы совести».²

Автор писал и сомневался. В башкирской драматургии одним из первых, кто обратился к образу Прометея, был М. Карим. Трактовка образа Прометея требует не только знания мифа, но и контекста того времени, других интерпретаций.

М. Карим ввел в трагедию людей и показал их отношение к подвигу Прометея, к его Дару. Трагедия «Не бросай огонь, Прометей!» состоит из шести картин. К действующим лицам автор приписывает небольшие комментарии, в которых характеризует того или иного персонажа:

¹ Хусаинов Г. Мустай Карим - Личность. Поэт. Драматург. Прозаик (на башк. яз.). Уфа, 1994, с. 288

² Журнал «Агидель», № 1, 1976 год, с. 6

«Прометей — титан. Создал людей из глины, замесив ее своими слезами».¹

А Зевса автор определяет как верховного бога, который, порой, простоват и доверчив, легко верит сплетням и слухам, но может быть очень жестоким, одаривает и карает без меры. В мифах Зевс обычно предстает как могущественный и невозмутимый верховный бог. Он недавно стал верховным богом, свергнув своего отца, титана Кроноса. Как и всякий новый правитель, он борется за сохранение власти, и можно поверить в его жестокость и безжалостность, но представить Зевса простоватым, доверчивым сложно.

А комментарии к следующему действующему персонажу в целом звучат насмешливо: «Гера - последняя (седьмая) жена Зевса. Богиня, хранительница семейного очага. Как это бывает с бывшими грешницами, прикидывается чрезвычайно благочестивой».² Она же богиня, она же хранительница семейного очага и она же - грешница, правда, бывшая. Бог - кузнец Гефест на пирах тамада, и еще занимается другими хозяйственными делами. Хромой, с большими руками, мягкий, слабовольный.

Бедному Гермесу досталось больше всех. М. Карим изначально одарил его определением - «двоедушный», к тому же - «гонец и соглядатай Зевса», Одна щека белая, другая - черная, одно ухо оттопырено вверх, другое свисает вниз, косоглазый». Верховные всемогущие прекрасные существа, управляющие миром и людьми в мифах, в этом произведении у М. Карима получили не то что божественный и даже не человеческий облик, а, скорее, напоминают полулюдей - полужверей. К «богам» присоединяются Власть, Сила, Адамшах, молодые боги, хариты.

В первой картине «Пир богов» уделено много места авторской ремарке. Гора Олимп. Золотой дворец Зевса. Все празднуют его победу.

Первое слово, как и в трагедиях Эсхила, Софокла предоставляется богиням судьбы - Мойрам:

Злодеянья создают злодея, а злодея рождает злодеянья.

Нет начала у сего кольца - нет у круга этого конца.

Злодеянья создают злодея, а злодея рождает злодеянья...

Но настанет время, будет день: справедливость обретет опору...

Ведь не вечны лютые злодеи и не вечны в мире злодеянья...³

Богини судьбы рефреном повторяют одну и ту же фразу, словно и в данный момент плетут нити жизней, судеб. Они предвещают неизбежность участи и вечный круговорот. Жизнь, как колесо фортуны, которая диктует свои правила. Не человек выбирает судьбу, а судьба выбирает человека. Предзнаменованием звучат последние слова Мойр о том, что всему придет конец, и нашей участи тяжелой. Зевс, перебивая богинь судьбы, словно

¹ М.Карим. Трагедии. М., 1983. Перевод А. Межирова, с.210

² М.Карим. Трагедии. М., 1983. Перевод А. Межирова, с.210

³ Там же, с.211-212

врываясь без приглашения, говорит о том, что титанов разнесли они в пух и прах...

Двоедушный Гермес, в свою очередь, перебивает речь Зевса и успеваает внести очень важную поправку: «Не разнесли, конечно, а - разнес, все мы - кулак твоей большой десницы».¹ Зевс, довольный этой поправкой продолжает свою важную речь и благодарит за помощь Прометея, только Прометей от благодарности Зевса еще больше погрузнел.

- Гляжу, как реки звездные текут.

- Спокойно ли текут они?

-Зловеще. Тревожно блещут. Смуте быть, о Зевс!

- Всегда беду мне предвещают звезды.

- Как их проучу когда -нибудь!

- Жаль, что не доходят руки...²

Грустная, величаявая речь Прометея противопоставлена грубым и бестактным разговорам Зевса, который поторопился оставить звезды и спешит быстрее повеселиться и напиться. Верховный бог - и тот несвободен от предзнаменований звезд. Гораздо интереснее заняться выбором жениха для дочери Афродиты и пошлепать Геру, нежели выслушивать скучные речи Прометея. Ведь так хорошо, а он все омрачает своими думами. А «баба» Гера довольна выходками Зевса и даже с кокетством добавляет: «Ах, мой супруг, ты хитрец и плут!».³

Празднество продолжается. Боги распивают вина и хохочут без причины.

- мы в пух и прах титанов разнесли...

- ... не разнесли, понятно, а разнес...⁴

Знакомая фраза из уст Зевса и Гермеса уже звучит лейтмотивом в первой картине. Среди бессмысленных фраз и хвалебных дифирамбов Зевс с чашей в руках, в зловещей тишине предвещает: «Я власть обрел, **но** потерял свободу! Сей день велик.... Мучителен, трагичен для меня... Я потерял сейчас иль приобрел, я проиграл иль выиграл хоть что - то... И неизвестно...».⁵

Зевс, который стал верховным богом всех богов, ценой тяжких битв, сомневается, боится. Правильно ли он поступил? Выиграл ли он, победил? И что с ним будет дальше? Человеческие страхи одолели бога и не дают покоя.

Вот, наконец, и новое занятие - все слушают признания в любви к Афродите, только Афродита всех отвергает. Автор в ремарке говорит о том, что «Прометей подходит к Афродите. Золотое одеянье богини начинает светиться. **Наверное, она любит Прометея**».⁶

¹ Там же, с.212

² М.Карим. Трагедии. М., 1983. Перевод А. Межирова, с.213-214

³ Там же, с.215

⁴ Там же, с.222

⁵ Там же, с.223

⁶ Там же, с.229

О чувствах героя узнаем не через диалог, не через метафоры, а по ремарке автора. М. Карим, казалось бы, не оставляет места для размышлений: одежда Афродиты светится и тут же - добавление автора: «наверное, она любит Прометея». Можно было обойтись без слова «наверное», но оно вносит сомнение и приводит в замешательство.

Прометей говорит о любви к другой женщине, к земной. Афродита любит Прометея, но он не любит ее. Гермес любит Афродиту, но она не любит его. «И ты, как видно, можешь быть бессильной, и ты, любви богиня, Афродита»¹, - говорит Прометей. И боги плачут и страдают, в чувствах они бессильны и изменить не могут ничего.

Под словом «бог» привыкли понимать верховное, всемогущее существо, управляющее миром, но само неподвластное миру. Но можно ли богов Мустая Карима назвать богами? Пожалуй, нет. Скорее, людьми.

Тем временем, авторская ремарка говорит о том, что «сцену сватовства Гефест наблюдает с тревогой, ревностью, не находя себе места, радуется, когда Афродита отвергает женихов. Он любит Афродиту».² И вновь автор говорит о чувствах героев в ремарке.

М. Карим многое объясняет, проясняет. Он подробно описывает не только чувства, физические действия, но и детален в изображении каждого героя в отдельности: «В мини - юбке, в туфлях на высокой платформе, держа в руке яблоко, входит Эрида. Она направляется прямо к Зевсу и останавливается перед ним».³

Для постановки в театре режиссер не будет думать над той или иной сценой, так как картины построены вплоть до мизансценического рисунка. Авторский текст конкретен и в музыкальном сопровождении: «Музыка играет какую - то дикую музыку. Третий молодой бог пляшет современный танец. Больше всех с искренним увлечением смеется сам Зевс. Одна из харит, приподнимая длинную юбку, присоединяется к танцору. Афродита качает головой».⁴

Трагедия построена вплоть до костюмов. Эрида - в мини - юбке, хариты - в длинных юбках; Зевс только что засмеялся «с искренним увлечением». Зевс «обращается к скорбному Прометею», а Гера невольно пожимает плечами.

Автор прописывает жест каждого героя. Значит, здесь актер, играющий Прометея, должен принять скорбный вид, а Гера не просто пожать плечами, а **невольню** пожать плечами.

Произведение сценично и построено автором так, что нет сцен, которые привели бы к сложностям в создании спектакля. Это

¹ Там же, с.223

² М.Карим. Трагедии. М., 1983. Перевод А. Межирова, с.232

³ Там же, с.232

⁴ Там же, с.229

неудивительно, поскольку М. Карим был постоянным гостем в театре и наблюдал за театральной жизнью.

История о Прометее волнует и притягивает внимание многих режиссеров, но, вероятно, пугают сложности некоторых мизансцен или в представлении богов.

Автор говорит о богах, но в его богах осталось очень мало от божественных существ. Автор изображает героический поступок в лице Прометея, но его Прометей не бог, не титан, а прежде всего человек.

Интерпретация мифа М. Карима необычна и не похожа на другие трактовки. Герои не говорят высокопарными словами и тяжелым стихотворным слогом. Они далеки от тех божественных совершенных существ, о которых писали античные драматурги.

Мустай Карим упоминает богов, говорит о титане, но волнует его одна единственная и незыблемая тема - тема человеческой судьбы, человеческих судеб. Изобразить красивых и идеальных богов не составит труда, а с существом по имени человек приходится тяжелее. На первый взгляд, за простым текстом, за незамысловатыми картинками, за героями, которые больше напоминают не людей, а полулюдей — полужверей, скрывается не история о подвиге Прометея, а нечто большее. Вероятно, просчет в том, что за простым текстом режиссеры не видят истинную проблему, о которой говорит автор.

Тем временем, Эрида перед всеми «игриво» демонстрирует свой наряд. Эрида М. Карима далека от всех классических Эрид вместе взятых.

«Вот и я! - говорит она и останавливается перед Зевсом. Все в возмущении от бесстыдного наряда Эриды, а Зевс требует объяснить «срамную моду», да и «как можно под ним уберечь целомудрие?»

Эрида - богиня раздора, склоки, смутьянка не прочь поиздеваться над богами: «Ну, Зевс, если уж говорить о целомудрии, то оно скоро ускользнет из - под длинного *подола*, да и за *примером далеко ходить не надо*»¹ - и указывает на Геру. Боги хохочут. Зевс просит ее сесть возле Эроса и сегодня не скандалить. Да Эрида и сама устала от этих скандалов!

Дионис пьян и, кажется, не совсем понимает, о чем идет речь. Он обещает бросить пить, тем более, не с кем, да и пить - то он совсем не умеет...

Наконец, Эрида решила отдать свой подарок самому - самому! Она подбрасывает яблоко и сама же ловит, дразнит, приговаривая: «На, лови!» - и снова подбрасывает. Молодые боги устремляются к яблоку, спорят, дерутся. Яблоко откатывается, боги гурьбой бросаются за ним, сутолока... Зевс приказывает отнять яблоко, так как оно принадлежит только ему. Все веселы, все пьяны, только Прометею не до потех. Зевс дорожит титаном, другом и говорит с ним мягко, дружелюбно: «Вот минуло еще одно

¹ М.Карим. Трагедии. М., 1983. Перевод А. Межирова, с.233

столетье, а ты все так же горестен и смутен? Чего ж тебе все не хватает?... Иль ты уже не дорожишь свободой?».¹

Время в пьесе — неоднозначно: от начала составляет часа три или четыре, а Зевс говорит о прошедшем столетии с тех самых пор, как они начали пир в честь его победы и, который, продолжается по сей день. Наше время и время богов не едино. Прошло целое столетье, а Прометей как был опечален, так печален и сейчас. Зевс добр с Прометеем, но заговаривает о свободе, которую друг совсем не ценит. Прометей не заботит дружба с Зевсом. Его заботит другое - мир, люди, которые лишены огня, света, веры и надежды. Зевс зол на людей и не собирается думать о «взгордившихся» людях! Они на алтарь положили не мясо, а объедки и мослы, так пусть несут злую кару сполна и до «скончанья» мира. Прометей не думал бы о людях, да только давным - давно, когда Зевс и он были равны, сам создал этих людей. Зевс предлагает «высушить людскую гордость, а человек без гордости ничто, а так - подобье нечисти ползучей».²

Прометей защищает и просит милости к людям: «Где же совесть? Стыд и вера?».³ А вера, стыд и совесть для Зевса - это он сам и ничего больше. Прометей напоминает о том, что Зевс - «высший бог, но божество есть выше».⁴

Беспощадность породит уродство, ложь и лесть. Зевс в ярости и приказывает не идти наперекор ему. Одна истина ему знакома и эту истину наказывает Прометею: «Лишь только у того, кто сам на воле, свободно слово, подлинно свободно. Оно опасно... А язык раба быть должен, как ворота, - на запоре, а и сболтнем словцо - пустее дыма...».⁵

Слово истинно свободного человека опасно, а слово раба не будет услышано и не будет принято. Это Зевс понимает, как никто другой. Прометей свободен вообще и свободен в своих высказываниях, но эту свободу можно «перекрыть» как думает Зевс. Он, конечно, не хотел бы такой участи для него, Прометея, своего друга. Прометей так непослушен и, кажется, потерял голову, как легкий волосок, когда ласкал женщину земную - Агазию.

Зевс, бросив ироничную и даже злую фразу, «отходит в сторону». И «Прометей отходит в сторону»⁶ от Зевса и благодарит за весьма полезную науку, которую он вовек не забудет. Начатый диалог друзей не состоялся. Зевс не хотел терять такого друга, как Прометей и Прометей не хотел терять Зевса. Ремаркой автор нам дал понять о том, что теперь вряд ли их

¹ Там же, с.235

² М.Карим. Трагедии. М., 1983. Перевод А. Межирова, с.237

³ Там же, с.237

⁴ Там же, с.237

⁵ Там же, с.238

⁶ Там же, с.239

можно назвать друзьями. Зевсу Прометей теперь не ровня и **Прометею Зевс теперь не друг**.

Прометей помог свергнуть Кроноса не для того, чтобы столетиями пить, веселиться. Он желает строить, обновлять. Желания друзей не совпадают. Как же не может понять Прометей Зевса! Стоит дать свет, надежду и веру людям, они перестанут быть рабами и захотят свергнуть его, Зевса.

Сколько сил потрачено ради этой цели, понимает только он, Зевс. Хорошо рассуждать Прометею о совести, о стыде, будучи свободным от престола, трона. Прометей не понимает, каково это - стать верховным правителем, а потом снизойти до положения раба. Это он, Прометей, свободен от всего и живет по своему желанию и даже по совести. Зевс мечтал о свободе, а получил неволю. Зевс мечтал быть правителем, а стал рабом. Он не знал, что так получится. Друг ушел, но зато пока есть трон. Придется всеми силами держаться за него. Теперь некогда думать о совести, главное - не потерять свой трон. Всегда быть нужно начеку. Одна новость хуже другой. Только Прометей упреками терзал, а тут еще Гермес принес ужасную весть: «Во чреве Геи зародилось пламя... Однажды ты изрек такое слово -власть у того, кому огонь подвластен!».¹

Зевс встревожен, но держит себя гордо и старается не показывать свое волнение. Еще ничего не случилось, главное, чтобы огонь божественный не соединился с огнем земли. Прометей все слышал и, кажется, в тот же миг решил все для себя - создать мир новый и невиданный и соединить два пламени. Возможно, в этом его предназначение? Прометей боится, но не сомневается, ведь «все великие дела опасны!».²

Вторую картину М. Карим назвал «Маковой поляной». Именно здесь, на поляне, покрытой красными маками, встречаются Прометей и Агазия. Опьяненные любовью, они становятся друг перед другом на колени, говорят о любви, улыбаются, смеются. Прометей вслух размышляет о тайном звучании, величии и смысле цифры «два» и даже миллионы ничто перед этими двумя...

Агазия готова слушать его всегда. Красные цветы ли одурманили, пленили, или любовь толкает на безумства? Прометей весел и доволен: «Себя сейчас я обретаю дважды — в избранничестве и в твоей любви. С души плененной я стряхнул оковы и возвратился к самому себе».³ Он решил свою судьбу и судьбу Агазии, не спрашивая ее согласия. «Я - бог,... я - титан, и мощь моя безмерна»⁴- гордо изрекает бог. Он силен, щедр и бессмертен. Прометей подарит огонь людям, и, главное, сделает

¹ М.Карим. Трагедии. М., 1983. Перевод А. Межирова. С. 240

² Там же, с.242

³ Там же, с.243

⁴ Там же, с.249

возлюбленную тоже бессмертной. Поступок - как обретение себя. Выбор сделан, и все сомнения ушли прочь, только Агазия не согласна быть богиней, жить на земле вечно и любить всегда: «Помилуй, если любишь...».¹

Бессмертие как смерть и смерть как бессмертие не приемлет Агазия. Каждому человеку дано жить столько, сколько суждено, предназначено. Быть на земле вечно, видеть не только земные радости, но и земные печали - невыносимо. И в счастье находиться в меру и в печали знать границы. Бездмерное может привести к хаосу. Придя на этот свет и впитав в себя теплоту солнца, уйти тогда, когда нужно. Это - принять природные законы. В этом - покой, смирение и человеческое счастье. Человеку дана человеческая жизнь, и он отвечает за нее сполна. Брать на себя ответственность за судьбу другого человека - тяжкий груз. Агазия живет своей жизнью и живет согласно законам природы, не требуя ничего взамен. В этом ее покой, ее счастье.

Прометей не понимает желания возлюбленной и просит объяснить его. «Но ты ведь бог и смертных не поймешь,.... Ты всего лишь бог и не поймешь...»,²- говорит Агазия и повторяет неоднократно, словно говорит не Прометею, а себе и для себя пытается оправдать дерзкий поступок возлюбленного. Она говорит, хочет быть услышанной, но чувствует, что Прометей не поймет ее желания и не примет его.

Ничего не нужно больше говорить и объяснять. Чтобы понять ЧЕЛОВЕКА нужно родиться и быть ЧЕЛОВЕКОМ. Для Прометея жизнь человека как один день, и это он называет страшным жребием для смертных. Прометей всего лишь бог, и ему не понять земную женщину.

Человек - всеобъемлющ и могущественен в своей короткой жизни - в счастье, в страдании, в любви. Агазия - всего лишь человек, который понимает это и принимает. Она сильна в своей слабости. Это возвышает ее, человека до божественного уровня.

Прометей бог и полюбил ее, земную. Она не свободна от законов жизни, но свободна и покорна этой «несвободе»: «О, Прометей, всех женщин я блаженней и самая счастливая их всех. Твое дыханье пить - какое счастье! Чего же, смертной, мне еще желать?».³

Она - земная женщина живет и любит - это большое человеческое счастье для нее, человека. Жить, значит принимать жизнь такой, какая есть. Любить, значит принимать любимого таким, какой он есть. Это о ней, о счастливой земной женщине, Агазии. Любить, жить - жить, любить - эти понятия неразделимы не только для Агазии, но и для Прометея. Только жизнь Прометея и любовь его другие. Настоящая, искренняя, но другая. Жить и любить для него - значит быть собой и оставаться верным самому

¹ Там же, с.246

² Там же, с.246-247

³ М.Карим. Трагедии. Кн.2. Перевод А. Межирова. - М., 1983, с.245

себе. Его поступок - как путь к себе. Лишь тогда он будет свободен и счастлив. Тысячелетие он сомневался и не решался осмелиться на такой поступок - вот в чем была его несвобода. Само принятие решения, как глоток воздуха, опьяняет его и манит выполнить долг. Бессмертный, вечный бог, титан Прометей всемогущ, но не свободен так, как свободна Агазия. Богу, титану не понять того, что понимает человек. И сейчас Прометей, слушая Агазию, не слышит ее слов и выбирает свой жребий.

Появляются богини судьбы, просят одуматься и говорят о том, что ждет его при каре. Прометей отвечает: «Нет»...

Авторская ремарка: «Что - то прогремело. Скала в горах Кавказа. Внизу пропасть. Слуги Зевса - Власть, Сила и Гефест. Гефест Прометея. Звон железа и лязг цепей. Сверху раздается орлиный клекот. Гефест, окончив работу, становится на колени перед Прометеем». ¹ Он плачет, проклинает себя, свое мастерство и Зевса, который творит злодейство. Прометей глух к словам Гефеста и не принимает прощений: «Что ж, ремесло твое куда как славно, и мастерства - сверх меры у тебя. Взгляни, в какие знатные наряды меня ты облачил! Вот загляденье!» - и звенит цепями. ²

Прометей зол и ироничен. Гефест искренне сострадает и не обижается на усмешки Прометея. Он так же, как и Прометей согласен нести свою страшную участь. Гефест не закован в цепи и занимается любимым ремеслом, только сейчас, благодаря своему мастерству, обрек Прометея на смерть. В своей свободе он несвободен. А Прометей казнен и не знает, сколько еще мучиться, придет ли смерть, но может говорить все, что думает и считает нужным.

В несвободе «свобода», а в свободе - «несвобода». Каждый несет свой крест и верует. Какой из них тяжелее? Наверное, тот, что выбран по совести. Да и можно ли ответить на этот вопрос?

Гефест казнит своими руками друга, даже проклинает свое ремесло, но продолжает ковать цепи для Прометея. Совесть позволила лишь извиниться и облегчить душу? А Прометей, наперед зная свою участь, избрал путь по совести и обрек себя на вечные муки и терзания. Прометей мог поступить по-другому, но это бы был уже не Прометей. Физические муки для Прометея - ничто по сравнению с муками душевными. «Велико дело ноги защемить, бывает хуже, как защемит сердце» ³ - говорил В. Шекспир устами своего героя Кента в трагедии «Король Лир».

Прометей один. Он думает, размышляет: «Сумеют ли постичь когда - нибудь смысл этой жертвы люди? Неужто, счастья хочется и мне? О да, и божеству оно желанно». ⁴ Прометей - бог, но и он желает счастья также, как

¹ Там же, с.250-251

² Там же, с.253

³ Шекспир В. Комедии, хроники, трагедии. Т. П. М., 1989, с.455

⁴ М.Карим. Трагедии. Кн.2. Перевод А. Межирова. - М., 1983, с.254

все люди на земле. Прометей - бог, но и он страдает от каждого прикосновения орла и ждет последнего дня мучений: «Но не под силу нести такую ношу одному....».¹

С желанием помочь, облегчить ношу сына приходит Фемида «с непокрытой головой, волосы седые».² Она просит Прометея броситься в ноги Зевсу и молить о прощении и даже сама готова за сына просить, но Прометей суров и непреклонен: «Зачем же вы даете нам такие горящие сердца? Не для того ли, чтобы потом об этом пожалеть?».³ Фемида - богиня правосудия сама готова унижаться перед злом и насильем ради спасения сына....

- Мы вместе сон увидели зловещий, Вернемся к яви, Прометей, проснись!

- Нет, здесь - не сон

Самой судьбы явленье!⁴

Агазия и Прометей увидели «сон», который увидели и мы. Его вряд ли можно назвать сном.

«... сон Прометея предваряет развитие событий, в нем заключена вообще - то финальная картина трагедии; однако, в финале ее нет - зато сон показывается уже во второй картине. Почему?

Во - первых, чтобы подчеркнуть осознанность возвышенно трагического поступка героя и тем самым предопределенность его судьбы. Уже в начале пути Прометей знает, чем все кончится. У него есть возможность еще отречься от своей цели. Но он не отступает от принятого решения. Прометей - символ сверхволи. Это - непреклонная личность, стоящая выше всяких колебаний и противоречий, не идущая ни на какое соглашательство и примиренчество.

... осознанность и предопределенность, присущие трагическому герою, подчеркнуты... »⁵ - пишет Т. Кильмухаметов размышляя о художественном приеме сна.

Автор написал трагедию в шести картинах, но сцена титана у скалы не финальная, а показана как сон, видение Прометея и Агазии. О наказании Прометея и страданиях писали многие авторы, но М. Карим, вероятно, решил, что эта сцена не так важна, но всё же включил в трагедию. Интересен переход. Структура сцены кинематографична. Автор использует принцип монтажа через восприятие героев. Нет ощущения фрагментарности, оборванности драматического текста. Если бы герои не произнесли слово «сон», можно было бы подумать, что это продолжение трагедии. Внешняя отрывистость и эпизодичность - только внешняя. За

¹ Там же, с.254

² Там же, с.254

³ Там же, с.257

⁴ Там же, с.258

⁵ Кильмухаметов Т. Драматургия М, Карима. Уфа, 1979, с.208

всем этим - художественная и смысловая целостность трагедии. Автор мог финальной сценой сделать страдание Прометея у скалы, но его волнует другая тема.

В финале автор говорит и говорит во всеуслышание о человеке, который не желает видеть и слышать. Говорит о страхе человека видеть правду, слышать истину. Это требует воли и силы. Истина потребует разрушения всех общепринятых правил, устоев. Человек может потерять свою «красивую» и «благостную» личину. Это страшно. М. Карим поднимает человека до божественного уровня и одновременно говорит о его хрупкости и слабости. Много дано человеку и в этом опасность потеряться в пучине чувств и страстей. Сейчас он смел и весел, но ткни его одним пальцем, человеческая сущность может рассыпаться как карточный домик. Миф рассказывает историю о подвиге Прометея, но каждый автор интерпретирует ее по - своему. Трактровка М. Карима интересна и нова тем, что автор впервые показал людей, Человека. Многие авторы описывали свою точку зрения на подвиг титана, но никто не упоминал о людях и об их отношении к жертве Прометея.

«Драматургу важен не только подвиг Прометея, - похищение огня ради жизни на земле, но и интересно то, как люди приняли этот подвиг» - пишет Т. Кильмухаметов в книге «Драматургия Мустая Карима»¹.

«Раскрою одну свою тайну: мне хочется переосмыслить по - своему образ Прометея, легенду о нем. Меня интересует такая проблема: как люди приняли огонь, дарованный героем? В древнем сказании об этом ничего не говорится. А по - моему, это очень важно - отношение людей к идее, к идеалу, к мечте...»²

Итак, сон Прометея пока оказался сном, а он все же решился и не собирается отрекаться от своего поступка. Отречься - значит отречься от Агазии и самого себя.

«О нет! Я — Прометей! Все вынесу...»³ - говорит он. Желание остаться самим собой сильнее всех остальных желаний. Жребий брошен, теперь дело за временем.

Третья картина - во дворце Зевса: «Один из красивых дворцов, построенных Гефестом. В глубине - очаг, тлеют угли. Там горит божественный огонь Зевса».⁴ Власть и Сила охраняют огонь и не понимают от кого и зачем. «Все, что драгоценно, - взперти и все, что благородно, - на запоре». - жалуется Власть. И Сила и Власть признают свои недостатки, но, несмотря на это, не согласны быть в услужении лживого Зевса: «Нет сил терпеть, я лопну.... Вот мученье - жить ложной властью, тенью дум царя».⁵

¹ Мустай Карим. Богатство и заботы литературы. // Вопросы литературы, 1974, № 8, с.157

² Кильмухаметов Т. Драматургия М. Карима (своеобразие жанровой эволюции), Уфа, 1979, с. 107

³ М.Карим. Трагедии. Кн.2. Перевод А. Межирова. - М., 1983, с.259

⁴ Там же, с.260

⁵ Там же, с.262

И они все понимают, и они хотят свободы! Все герои М. Карима хотят свободы и стремятся к свободе. Они еще не знают - к чему может привести свобода без меры и границ.

Хариты по просьбе Прометея обольщают Силу и Власть и уводят от огня. У Силы на это колдовство «иссякла сила», а для Власти «это колдовство властительнее власти».¹

И Власть и Сила, словно люди, поддаются и на обольщения, и на воровку и также хотят повеселиться. Тысячелетиями, веками сторожат они огонь... Боги веселятся, пьют, а им нельзя? Да если ненадолго отлучиться, никто и не узнает! И они не свободны от своих желаний.

Тем временем Прометей крадет огонь и появляется Афродита, которая просит опомниться и одуматься, ведь люди не стоят того, чтобы он жертвовал своей свободой! А Прометей ничего не ждет взамен от людей, может быть, только любви и благодарности. «Я вижу, ты - младенец, Прометей» - говорит Афродита ему. Ну что же делать, если он таков? -«Пока при мне младенчество такое, **останусь Прометеем...**».²

Прометей уходит во вселенную, за ним тянется лучистая дорога. Он торжествует.

Гермес обнаруживает пропажу и всех будит. «Все боги, участвовавшие в застолье, быстро заполняют зал. Голоса: «Что случилось?», «Может, быть, Зевс зовет на новый пир?», «Говорят, украли», «Что украли?», «Зевса украли?», «Кто украл Зевса....»».³

Автор в ремарке выводит беспорядочные возгласы богов и этим очень точно доносит атмосферу происходящего. И Сила, и Власть и даже Гермес просят их казнить. Не до казни Зевсу. Его интересует только один вопрос: кто похитил? Кто осмелился? Гермес, прихрамывая, обходит всех и пересчитывает всех присутствующих. После высоких слов Прометея и красивых речей Афродиты, собрание заспанных богов вызывает смех. Ситуация комична и не типична для богов. Снижение патетики. М. Карим умело противопоставляет сцены друг другу, тем самым достигая эффекта напряжения. Автор, ошеломляя читателя в описании действующих лиц, кажется, дает определенную атмосферу в начале трагедии и этим ограничивается, но нет. Это было только начало.

М. Карим обозначил произведение как трагедию и в основу взял миф о подвиге Прометея не один раз описанный, и не раз представленный другими авторами. Жанр - это угол зрения автора. М. Карим свою историю видит в жанре высшей формы — трагедии.

«Трагедия — драматургический жанр, основанный на трагической коллизии персонажей, на выражении ситуации неразрешимого разлада

¹ Там же, с.264-265

² Там же, с.266

³ М.Карим. Трагедии. Кн.2. Перевод А. Межирова. - М., 1983, с.270

трагического героя с природой, социумом, Богом»¹. Произведение, написанное по мифу, в жанре трагедии предполагает творение, которое будет потрясать высоким драматическим текстом, благородными богами и возвышенными мыслями. Но автор пошел иным путем. В верховном правителе Олимпа Зевсе узнаваемо лишь имя, а от красивого и атлетически сложенного Гермеса не осталось ничего бывшего - свисает то одно ухо, то другое... . На сцене не боги и даже не люди. Может, полулюди -полузвери, но ведь автор называет их богами?

М. Карим «снижает» пафос и дух заявленного жанра, заявленных героев, что приводит к сильному эмоциональному воздействию: становится жутко. И уже от собрания заспанных богов не смешно, а страшно. Боги - не те, за кого себя выдают или место богов занимают уродливые существа и решают судьбы остальных. Среди этих остальных может быть **Человек**, который не в силах противостоять безобразным тварям.

Тема несвободы в трагедии М. Карима звучит как крик, рев и оглушает своим трагизмом, безвыходностью.

«Я умному тайну открыл,
Доверил ему свои боли,
И тут же по собственной воле
Он в сына меня превратил.
Я глупому тайну открыл
Доверил я глупому тайну,
И он меня сразу случайно
Невольню в раба превратил» - писал автор в 1979 году.

Эта тема волновала автора еще в прошлом веке, но она волнует и сейчас. Уродливые существа будут восседать на троне «богов» и отравлять все живое вокруг. Среди людей время от времени будет появляться бунтарь и противостоять всему, но и его превратят в ничто.

«Грустен взгляд поэта самого,
Боль всех глаз других в себе носящий...»²

А заспанные «боги» в трагедии, наконец, вычислили отсутствие Прометея, а хитрец Зевс отправляет на землю к людям Эриду и Гермеса, только теперь уже как «людей».

Четвертой картине автор не дал названия. В четвертой картине боги теперь не боги, а пытаются казаться людьми. Гермес и Эрида «одеты так же, как и люди. Гермес - с мешком за плечами. Эрида идет, опираясь на палку и прихрамывая. У Гермеса повисли оба уха. Гермес и Эрида садятся на камень».³

¹ Вербицкая Г. Я. Теория драмы. Уфа, 2007, с.26

² Карим М. «В песне думы...».- Уфа, -2006, с.103

³ М.Карим. Трагедии. Кн.4. Перевод А. Межирова. - М., 1983, с.273

Они устали ходить по Земле, тяжело им в человеческой шкуре. «Стань на место бедных, почувствуй то, что чувствуют они»² - говорил Шекспир в трагедии «Король Лир». Им так тяжело, что говорят теперь уже не стихами, а прозой. Спорят, ругаются и чуть ли не дерутся. Поскорее бы найти людей, осквернить огонь Прометея и вновь стать богами, как прежде! Даже Эрида не согласна находиться на Земле, где так грязно, темно и сыро. Здесь ни души, но «судя по мусору, который они оставили, ублюдки где - то поблизости...»¹

Они бы мотались еще несколько веков по Земле, изображая людей, пока сообразительной Эриде не пришла гениальная идея: «Боги - то слетаются, когда поднимается скандал. Должно быть, и люди таковы. Давай - ка громко ссориться!»²

Тут начинается настоящая потасовка. Эрида рвет Гермесу волосы, а тот кричит, орет и визжит. Ну, а люди действительно оказались, как боги и сбежались на шум. Боги, как люди и люди, как боги, а иногда совсем, как звери. Автор позаимствовал сюжет из мифа для трагедии лишь для того, чтобы сказать и показать жуткое и ужасающее в существе под названием - человек.

Люди сбежались и продолжают наблюдать за дракой Эриды и Гермеса. А наши «актеры», увидев скопление зрителей, продолжают играть роли на бис. Открылась великая истина для людей - огонь, принесенный Прометеем, доставит людям боль и горе. Они, причитая и вопя, убегают за ней - возлюбленной Прометея и изменницей. А сообразительная Эрида и тут подметила главное: «Здорово мы одурачили людей. Оказывается, они, как и боги, скорее поверят брехне, чем правде».³

Эрида смеется и начинает плакать. И Гермесу чуть - чуть жаль Прометея. Каменная душа и железное сердце Гермеса оказались мягкими, совсем, как у людей. Вот теперь поди разберись - где тут боги, а где - люди. В пятой картине автор возвращает нас к «Маковой поляне». Только эта поляна не та, что была во второй картине. Ремарка говорит, что «одна половина поляны освещена, другая в тени. На освещенной половине теперь маки двух цветов - красные и черные».⁴ Агазия в печали ждет даже не вестей, а Прометея самого. От тоски и томленья алые маки почернели...

Подкрадываются люди и окружают ее. Услышав слово «огонь», их голоса переходят в сплошной зловеющий гул: «Навязав огонь, ты хочешь вывернуть нас наизнанку и, обнажив и думы, и желанья, о наших душах Зевсу донести... Нам все известно!».⁵

Агазия говорит о священном огне, который сделает людей счастливыми и красивыми, но люди не хотят слышать и не слышат другой

¹ Там же, с.275

² Там же, с.273

³ М.Карим. Трагедии. Кн.4. Перевод А. Межирова. - М., 1983, с.281

⁴ Там же, с.282

⁵ М.Карим. Трагедии. Кн.5. Перевод А. Межирова. - М., 1983, с.285

правды. Им легче жить так, как прежде. Им легче быть такими, какими они являются. У них своя истина, у них своя правда - другая им не нужна. Люди думают, что знают все, но не знают ничего. Люди думают, что они свободны, но их свобода - несвобода. Они берутся за руки и образуют живую клетку. Люди, изображая клетку, сами оказались в ней. Одна рука скрепилась со второй рукой и так со всеми. Духовную несвободу людей автор в ремарке показал пластически. Агазия - внутри этой живой клетки и она, не сопротивляясь, идет вперед. Пусть ее посадят в две, в три клетки, но отнять ее истинную человеческую духовную свободу не в силах даже всемогущий Зевс.

«Эх, люди, люди, вы все еще спите, всему виною - ваши дурные сны. Все это бред кромешный. Люди, люди, когда же вы проснетесь, наконец?»¹ - говорит Агазия людям. Еще во второй картине автор вернул Прометея и Агазию к яви, а люди находятся здесь и сейчас, но они не знают правды и находятся в неведении.

За всех людей отвечает Адамшах: «Зачем же просыпаться? Спят и спят! Пусть все живет как бы во сне глубококом....».²

Адамшах - вождь людей и ему удобно, чтобы все жили как во сне глубококом. Ведь что не так, его уберут! Люди слепы и несвободны, а еще более несвободен Адамшах. Зачем что - то менять? Если что - то менять, можно все потерять!

Шестую картину автор назвал «У пропасти». Издалека доносится торжественная музыка. Постепенно она приобретает трагическое звучание. С тростинкой в руке входит Прометей. Он счастлив и весел от того, что может сделать счастливыми остальных. Совсем забыл об участи своей. Остался он самим собой и в этом его и счастье и несчастье. Прометей решил, что в счастье будет счастье, но как горько он ошибался. Когда стремишься к счастью - это счастье, а вот когда достигнешь его - возникает угроза несчастья.

Он ищет Агазию, но на зов выходит из темноты один урод, потом второй. Они считают себя стройными, красивыми. Одному Прометею видно все, потому что он излучает свет и готов подарить его всем на свете. Маленькая искорка способна перейти в огромное пламя и подарить тепло каждому.

Из темноты выбегают мужчина и женщина и на коленях умоляют забрать огонь, так как лишь в темноте «свободны от сомнений и слепы наши души».³

¹ Там же, с.288

² Там же, с.288

³ М.Карим. Трагедии. Кн.6. Перевод А. Межирова. - М., 1983, с.291

Из темноты выходят не только уроды, но и красавица. У нее несчастье: «Мне вечно станут мстить за красоту. Не нужен свет! Людская зависть, злоба сестру мою настигла, как птицу без гнезда...».¹

Голоса из темноты теперь слились в один непонятный зловещий гул. Начался хаос. Свет упал на них, и стало всем не по себе. Страшно слышать истину и видеть правду.

Адамшах привел Агазию и просит купить ее за огонь! Прометей, ожидавший чего угодно, но только не этого, поражен и удивлен. Агазия ярко воспламеняется и Прометей переламывает тростиночку. «Пылая все ярче, Прометей приближается к Агазии. Два пламени сливаются в одно. Наконец, все озаряется ярким светом. Люди собираются возле огня. Они стройны, красивы, и их глаза полны радости и света. Адамшах и вся живая клетка, окружавшая Агазию, исчезают».²

Люди танцуют, поют и просят прощения у Прометея. Не ждали они такого счастья. А Прометей, потерявший Агазию - свое долгожданное счастье, стоит среди них и говорит только одно: «Учитесь делать из себя людей, и только в этом ваше оправдание».³

Прометея уводят на гору, но он обещает вернуться через тридцать тысяч лет. Ведь это не так долго... «Главное - чтобы было мироздание цело...».⁴

М. Карим завершает трагедию не страданиями Прометея, не смертью титана, а прощальными словами героя, который говорит, что обязательно придет к людям. Если даже через каждые тридцать тысяч лет будут приходить такие «прометеи» и будут дарить «свет», жизнь на земле не погаснет. Как бы ни оглушал громкий крик автора, полный трагизма, он оставляет место для надежды всем.

Г. Хусаинов пишет о том, что «трагедия актуальна жертвой, которую совершает Прометей»⁵, но актуальность в другом. Тема свободы и несвободы волновала античных трагиков (Эсхил «Прометей Прикованный», Софокл «Царь Эдип», «Антигона» и др.) и она так же волнует и сегодня. Произведение будет читаться до тех пор, пока не исчезнет идея, тема, мысль. Идея свободы и несвободы будет существовать до тех пор, пока на земле есть ЧЕЛОВЕК.

В башкирской драматургии впервые кто обратился к древней греческой мифологии, - это М. Карим. Интерпретация необычна и непохожа на другие трактовки. Произведение написано в высшей форме, в жанре трагедии. Выбор в качестве источника миф о Прометее, а написание произведения в жанре трагедии не случайно. М. Карим «снижает» пафос и

¹ Там же, с.293

² Там же, с.299

³ Там же, с.301

⁴ Там же, с.302

⁵ Хусаинов Г. М. Карим - Драматург, Личность Поэт. Прозаик. Уфа, 1994, с.302

дух заявленного жанра, заявленных героев, чем приводит к сильному эмоциональному воздействию. Для такого воздействия потребовался именно миф и форма трагедии. Трагедия «Не бросай огонь, Прометей!» является последней и кульминационной в триптихе трагедий. Именно этой трагедией автор ставит жирную точку в теме свободы и несвободы.

Героями трагедии являются боги и люди. Сюжет сосредоточен на подвиге Прометея, но это только фабула. За простым текстом, незамысловатыми картинками, за героями скрывается гораздо больше, чем, кажется на первый взгляд. Трагедия полна подтекстов и загадок. Прочитав произведение в технике медленного чтения, можно открыть множество мыслей и размышлений о сути человека. Тема свободы и несвободы несет в себе также под темы - это выбор, ответственность за сделанный выбор, верность себе и своему я.

По мифу Прометей бог, титан, который без сомнения совершает поступок. Прометей М. Карима это - титан, бог, человек и, наконец, философ. Его герой экзистенциален. Он полон решимости и тут же сомнений. Для него поступок — это обретение себя. В этом его свобода.

И несвобода в том, что поступить он не может по - другому. Путь Прометея от несвободы к свободе.

Прометей титан, полубог - получеловек полюбил земную женщину Агазию. Она живет своей жизнью и живет согласно законам природы, не требуя ничего взамен. В этом ее покой, смирение и человеческое счастье. Желание Прометея сделать ее бессмертной не понятно для нее, смертной. Бессмертие для нее как смерть и смерть как бессмертие. И в счастье находиться в меру и в печали знать границы. Безмерное может привести к хаосу. Лишь человеку свойственно смирение.

Из всех героев, которые живут в «несвободе» в трагедии, свободна Агазия. Автор пишет о богах, но восторгается ЧЕЛОВЕКОМ. Лишь человек может быть свободен от «несвободы». Божественное создание Человек - красив, могуч, силен и может быть свободен как Агазия. Человек вправе выбирать. А выбор должен соответствовать созданию Человек. Выбор влечет за собой последующую жизнь или существование?

Можно влачить по жизни свое существование как Адамшах и те уроды, или же жить как Агазия, или же стремиться к свободе как Прометей и оставаться самим собой.

М. Карим в финальную сцену выводит не страдания Прометея, а встречу с людьми. Автор говорит и говорит во всеуслышание о человеке, который не желает видеть и слышать. Говорит о страхе человека видеть правду, слышать истину. Это требует воли и силы. Истина потребует разрушения всех общепринятых правил, устоев. Человек может потерять свою «красивую» и «благостную» личину. Это страшно. М. Карим поднимает человека до божественного уровня и одновременно говорит о его хрупкости и слабости.

М. Карим пишет о богах, но говорит о человеке, размышляет о человеке и восторгается человеком. В его произведениях «живут» не только прекрасные и свободные персонажи, как Агазия, Прометей, но и такие, как Адамшах, Зевс, Гермес...

Одной из лучших театральных интерпретаций этой трагедии М.Карима стал спектакль Башкирского театра кукол 1979 г.

Сам Мустай Карим дал спектаклю Башкирского государственного театра кукол высокую оценку и признался, что эта постановка – лучшая, которую ему приходилось видеть: ««Прометей» ставили в различных театрах - в Башкирском академическом театре драмы имени Мажита Гафури, в Татарском театре имени Камала, в Ярославском драматическом имени Волкова. Хорошо ставили. Но по силе ударного воздействия на зрителя всех их превзошёл «Прометей» в Башкирском театре кукол»¹. Хотя до премьеры у Мустая Карима были сомнения, что постановка его произведения сможет быть осуществлена на сцене театра кукол. Всё-таки это сложный драматургический материал, да ещё и в жанре трагедии, но, как признался автор, - «Штейн убедил меня, что всё получится. Когда я посмотрел его спектакли «Урал–батыр» и «Белый пароход», то понял, что возможности у театра кукол огромные и что ему доступны самые серьёзные проблемы, а во многих случаях кукла может сделать даже больше, чем человек»¹. Эта мысль неоднократно присутствует у зрителей и в рецензиях критиков, которые видели постановки Владимира Штейна. «Уфимских зрителей уже не смущает, что театр кукол берется за постановку серьезных и на первый взгляд как будто бы совсем не «кукольных» спектаклей. Коллектив Башкирского государственного театра кукол доказал свое право на эксперимент, на творческий поиск непроторенных путей в искусстве».²

Пьеса «Не бросай огонь, Прометей!»— это героическая трагедия. В ней показана борьба сильной личности против слепой и лживой

власти, против темноты и невежества, наконец, борьба во имя света, добра, разума и любви. Спектакль так же был поставлен в жанре героической трагедии. Владимир Штейн при постановке сохранил эстетику произведения, его глубокий философски смысл. На первый план вышли проблемы свободы и власти, доброй и злой воли, справедливости и тупой силы, красоты и уродства, любви-нелюбви. Они все присутствуют в трагедии Мустая Карима.

«Гуманистический пафос его пьесы наполняет и спектакль, созданный театром под руководством режиссера В. Штейна».³

¹Райтаровская Н. Владимир Штейн. История одного театра и судьбы. – М., 2010, с.139

²Там же, с.139

² Кильмухаметов Т. Поэтика башкирской литературы. - Уфа. 2008, с.30

³ Цуканова Л. Земная любовь Прометей // Советская Башкирия. 5.06.79

Мустай Карим в одном из интервью признался, что решение спектакля, которое предложил Штейн, полностью вписывалось в его эстетику, что творческие взгляды и поиски Штейна были ему близки. Одним словом, он ощущал себя его единомышленником.

«Трагедия о Любви-подвиге и о Любви-самопожертвовании, сделавшей человека Человеком» (так значилось в программке к спектаклю)¹ - это в какой-то мере характеризует жанр спектакля, раскрывает его основные мотивы.

Пьеса Мустая Карима написана в жанре **трагедии**. Мотив трагического в произведении автора предстаёт через героизм главного героя Прометея, утверждающего себя самопожертвованием во имя великих целей. «В трагедии совершается самоутверждение личности, его духовного принципа или нравственного достоинства ценой собственной жизни. Трагедия возвышает героя, даёт ему сознание непрерывности жизни, побеждает страх смерти. В трагической ситуации обнаруживается героическое начало в человеке, оно определяется мерой нравственности героя, масштабом его духовных сил».²

Тема трагического проходит красной линией и в одноимённом спектакле В. Штейна. Герой - Прометей, осознаёт свою непричастность к миру богов, потому, что не приемлет новую власть Зевса, основанную на лжи, недоверии, раболепии, и лести. Он видит с высоты небес, как на земле всё зыбко, мрачно. Как люди слепы, невежественны. Им нужен огонь прозрения. Прометей понимает это, но он также осознаёт и то, что обречён на гибель. Ведь любое непримирение с властью Зевса ведёт к смерти. Прометей жаждет помочь людям, он предстаёт как покровитель и защитник всего рода человеческого, понимает, что его ПОСТУПОК приведёт к утверждению жизни. Его не пугает собственная смерть, ведь та жизнь, тот свет, который дарует людям смертельный (для героя) огонь - это и есть самое главное в его судьбе.

Драматургу, при создании пьесы было важно показать не только сам подвиг Прометея, но и то, как люди приняли его дар: «Раскрою одну свою тайну: мне хочется переосмыслить по-своему образ Прометя (...) как люди приняли огонь, дарованный героем?».³ Когда жертвенный огонь любви Прометея и Агазии осветил их лица, они увидели, что вовсе не так безобразны, а, наоборот, прекрасны:

«Какое чудо мы видим!

Значит, мы красивы, как боги!»⁴

Из полулюдей люди превратились в настоящих ЛЮДЕЙ. Они преобразились, увидели страдания Прометея, ведь он потерял любимую

¹ Самигуллина Р. От Петрушки к Прометею. – Уфа. 1994, с.92

² Вербицкая Г. Полёт Прометея, или Лицо и маска: поиск диалога // Вечерняя Уфа. 3. 09. 2002

³ Мустай Карим. Трагедии. М., 1983, с.300

⁴ Там же, с.301

Агазию, отрёкся от неба, выломал из себя крылья, чтоб остаться на земле человеком, чтоб даровать людям огонь. И за всё за это, будет тридцать тысяч лет прикован к вершине Кавказа. Люди осознали, какой великий подвиг совершил для них герой, они склонили перед ним свои головы:

«Прометей! Мы виноваты,
Так виноваты перед тобой!
Чем оправдаться? Подскажи, что делать?
Прометей
Учитесь делать из себя людей,
И только в этом - ваше оправданье».¹

Для В. Штейна тема прозрения, принятия дарованного огня в спектакле была не менее важна. Когда зритель только входил в зал, усаживался, со сцены его встречали люди. Их лица были одухотворёнными, прекрасными, освещёнными внутренним огнем. Такими они будут и в конце спектакля. Цель В. Штейна при создании спектакля была сродни цели Мустая Карима при создании пьесы. Сначала люди отвергали огонь Прометея. Но тем больше проявился его героизм: принять людей такими, какие они есть: безобразные, кощунственные; даровать людям то, от чего они отрекаются. Благодарными они будут потом, когда Прометея поведут приковывать к скале.

В. Штейн с помощью технических средств в театре добивался того, чтобы зрители, увидев Прометеев огонь, озарились его светом. Чтоб, по прошествии спектакля, они ушли домой просвещённые, одухотворённые. Будто Прометеев дар нужен был не только людям, сидящим на сцене вначале и в конце действия, но и зрителям в зале. А чем отличается человек со сцены и человек из зала? Ничем. Потому, что и там и там ЧЕЛОВЕК, который заслуживает внимания к себе, нуждается в помощи, в духовной связи с чем-то высшим, с самим собой, с лучшим в себе. Таким человеком для В. Штейна был абсолютно любой. Трагедия «Не бросай огонь Прометей!» была адресована не только школьникам старших классов, но и взрослым. Режиссёр нёс большую ответственность перед зрителем любой возрастной категории.

Как уже говорилось, В. Штейн использовал всё, что было ему доступно. Да и форма во многом определяется содержанием. Чтобы показать прометеев огонь, метафору просвещения людей понадобилось грамотное, технически верное освещение, (когда огромная кукла, держала в руке горящий факел и освещала зрительный зал). Необходимо, чтобы этот технический приём не шёл в разрез с идеей спектакля, а, наоборот, помогал передать атмосферу действия в том контексте, в котором добивался режиссер.

Наиль Рахматуллин творил настоящие чудеса со светом (вспомним «Белый пароход», «Урал-батыр» и др.).

¹ Там же, с.300

Наиль Рахматуллин в этом спектакле смог с помощью света не просто воплотить метафору: Прометей совершает подвиг, он несёт людям свет прозрения, чтобы они преобразились из уродливой массы в прекрасных людей, - но и в зрительном зале создать иллюзию, будто зрители объединились с Прометеем в его героическом и жертвенном Деянии. «Художник по свету Наиль Рахматуллин пронизал белую куклу таинственными, волшебными сине-фиолетовыми лучами, а по всей сцене и зрительному залу пустил поразительные чудесные «волны». И - родилась абсолютная иллюзия совместного головокружительного полета».¹ Театр с помощью света максимально приблизил к себе зрителей, сделал их соучастниками действия. Будто Прометей нёс жертвенный огонь не только персонажам спектакля, но и всему человечеству, в лице которых явились зрители. В. Штейн этим приёмом, в очередной раз, доказал, что умеет обобщать, вовлекать в действие и, конечно, вызывать чувство сопереживания у зрителей. А, значит, и открывать в них лучшие качества души. Он добился своей цели. На мгновение зародил в людях иллюзию полёта с Прометеем, озарение их светом прозрения. А значит, это мгновение они не забудут никогда. Потому, что им нигде больше, кроме как в театре кукол такое пережить невозможно.

Продолжая тему трагического в пьесе Мустая Карима и в спектакле Владимира Шейна, стоит сказать, что она плавно перетекает в тему **героического**.² Героизм Прометея был бы не воплотим без самопожертвования во имя великих целей. Исследователь Т. Кильмухаметов пишет, что сам Прометей – сверхволя.³ Он считает его непреклонной личностью, стоящей выше всяких колебаний и противоречий, не идущей ни на какое соглашательство и примиренчество. «Когда герой идет своим путем, неизбежным, как движение солнца, и проходит его до конца, до своей гибели, то это по своему глубочайшему смыслу не печально и не радостно — это героично».⁴

Героизм – это то качество Прометея, которое сподвигнуло его на совершение Подвига. А Подвиг – это самопожертвование, во имя Деяния – т.е. результата подвига. Всё это невозможно было бы без героического характера, который может быть только у свободной личности. «Героическая настроенность связана с волевой собранностью, с бескомпромиссностью и духом непреклонности. Героическое деяние в традиционном его понимании (независимо от победы или гибели его вершителя) — это верный путь человека к посмертной славе».⁵ Как Прометей стал свободной личностью? Стоит обратить внимание на первую

¹ Вербицкая Г. Полёт Прометея, или Лицо и маска: поиск диалога // Вечерняя Уфа. 3. 09. 2002.

² См. об этом: Кильмухаметов Т. Указ. Соч., с.107

³ См. об этом: Кильмухаметов Т. Указ. Соч., с.107

⁴ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с.67

⁵ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002, с.45

картину пьесы Мустая Карима. Прометей оказывается на пиру у небожителей. Зевс празднует свою победу над титанами:

«Титанов сонм разнёс я
В пух и прах (...)
Отныне я –
Единственный великий,
Царь всех богов, и всех людей...».¹

Вокруг все ликуют, празднуют, кроме Прометея. Когда к нему Зевс обращается с вопросом, почему он так хмур, он отвечает:

«Гляжу,
Как реки звёздные текут.
Зловеще.
Тревожно блещут. Смуте быть. О Зевс!»²

Возникает неожиданная параллель с «Гамлетом» У. Шекспира. Герой Шекспира и герой М. Карима мучительно рефлексируют. Так же в самом начале трагедии, когда Клавдий праздновал коронацию, недавнюю свадьбу с Гертрудой, Гамлет уже был погружён в смутное состояние, в предчувствие беды. Всё происходящее вокруг казалось ему бессмысленным, пустым. Внешне нет никаких отличий у

Прометея от остальных небожителей, (как и у Гамлета), кроме внутренней скорби, предчувствия приближения беды. Он осознаёт, что Зевс больше не будет его другом и говорит ему об этом, когда отказывается пить вино за его победу. Ведь став правителем, Зевс полностью растворяется во власти, слепнет от её золотого блеска. Кстати, в ремарке автор пишет, что дворец Зевса золотой.

Олимп Владимир Штейн вместе с художником Мариной Грибановой представил в технике «чёрного кабинета». То есть, всё пространство было обшито чёрным бархатом. Он замечательно поглощает свет, и на его фоне не видно актёров-кукловодов. А ещё, на таком фоне ярко выделяется золотое кресло Зевса. Получается, зрительная метафора: Зевс, сидя на этом кресле, смотрит с высоты огромного небесного пространства вниз на землю. Как пишет Р. Самигуллина, «Постановщик предлагал интересный ход. В пустом пространстве «чёрного кабинета» (на чёрном фоне особенно выделялись белые воздушные одеяния героев) находилось только золотое кресло. Вот и вся обитель богов Олимпа».³ Владимир Штейн неоднократно использовал в своих спектаклях приём «чёрного кабинета». Впервые в «Божественной комедии», затем в «Белом пароходе», «Урал – батыре», и в других постановках.

Стоит сказать, что художник-оформитель спектакля «Не бросай огонь, Прометей!» Марина Грибанова придумала интересный ход. В сцене

¹ Мустай Карим. Указ. Соч., с.212

² Там же, с.213-214

³ Самигуллина Р. Указ. Соч., с.91

пира в Олимпе Прометей резко контрастировал с небожителями, особенно с Зевсом (которого замечательно воплотил Р. Искандаров). Первый контраст заключался в одеянии Прометея и Зевса (он определял их сущность, предназначение): «Зевс, облаченный в золотой хитон, станет похож на мумию (...) Холодный блеск золота, превратившего Зевса в идола, резко контрастировал с белоснежной одеждой Прометея».¹ Контраст передавался и через **Маску**. В неё облачены лица небожителей, за ней скрывается алчность, властолюбие. А **Лик**, живой, открытый, свободный от Маски, от лжи, коварства, предательства есть только у Прометея. Придя на пир Зевса, как и прочие небожители, в маске, он открывает лицо перед тем, кто был его другом, а стал врагом. И напротив — Зевс, «становясь из предводителя восстания богов диктатором, «бронзовеет», делается манекеном»², он надевает на себя золотую маску, пирует за победу над титанами, за власть, но... и за потерю Духа. А Прометей, наоборот, его сохранил. Поэтому он не нуждается в Маске, снимает её. У титана есть сильный Дух, открытый Лик. И герой, с горечью заметит: «И мнится, что теряю душу друга». Повторимся, Зевс надевает маску, а Прометей, напротив, снимает ее.

Лицо прикрывают маской не только небожители. В спектакле есть масса, толпа (это кучка уродливых человечков, которые преобразятся в Людей). Если вспомнить пролог к спектаклю, то в нём мы видим на сцене одухотворённых Людей. Такими же мы их увидим и в финале. А пока они полулюди— тоже в своеобразной Маске. «Они отвергают Божественный Дар Прометея. Им, уродливым внешне и внутренне, гораздо удобнее скрываться под обманном покровом спасительно-успокаивающей тьмы».³ С помощью такой маски тьмы, невежества, животного страха уродцы скрывают за свои Лики (здесь вновь проявляется эстетический ход спектакля, решенного в «третьем жанре» (люди, куклы и маски)).

Обратим внимание, что у Мустая Карима в трагедии нет маски, а у В. Штейна в спектакле она есть. В театре кукол для В. Штейна оказалось возможным соотнесение людей, кукол и масок, что рождало своеобразный диалогизм, который выводил спектакль на более высокий уровень, насыщал пронзительным драматизмом: «За маской всегда ощущается интенсивность психологического существования, когда артист дистанцируется, очуждается от своего персонажа-маски. А кукла, напротив, одухотворяется, очеловечивается. Так театр Владимира Штейна раскрывал извечный диалогизм, театральность человеческого бытия (...). Именно поэтому Маска для Штейна никогда не была просто выразительным средством».⁴

¹ Самигуллина Р. Указ. Соч., с.92

² Аминов В. «Не бросай огонь, Прометей»// Ленинец. 20.03.79.

³ Вербицкая Г. Полёт Прометея, или Лицо и маска: поиск диалога // Вечерняя Уфа. 3.09. 2002.

⁴ Там же.

В спектакле В. Штейна в сцене пира богов Олимпа отметим **«чёрный кабинет»** - бесконечность пространства; белое **одеяние** Прометея – знак чистоты, свободы, силы духа, и золотой хитон Зевса, в котором он похож на мумию из-за скованности, несвободы (которой обременила его власть); **маску**, которую Прометей, придя на пир, снимает (тем самым показывая, своё не примирение с властью, свободу духа), а Зевс, наоборот, надевает (это означает, что он скрывает своё прежнее лицо, прощается со своим духом). Значит, Маска – это, прежде всего, знак несвободы, смерти. Потому, что, персонаж, надевший на себя Маску, может оставаться властелином, излучать золотой свет металла, но он не может проявить эмоции, выразить свои чувства, быть живым. А значит, он несвободен, скован, мёртв духовно, как образ Зевса, в исполнении Рамиля Искандарова. «Он резок и отрывист, он готов к принятию маски-личины. Да этот Зевс сам - ужасающая маска власти!».¹ Роль Прометея исполнил Игорь Капатов. Артист представил своего героя не холодным, божественным существом, а добрым и любящим человеком, чья доброта, сродни непоколебимости духа. Он максимально приблизил его к земному человеку и наделил чувствами, переживаниями, которые свойственны людям. Позже, после ухода В. Штейна из театра кукол, роль Прометея прекрасно воплотил Юрий Заяц. У него получился немного другой герой. Как писала Г. Вербицкая, он отличался эмоциональной сдержанностью, лаконизмом и даже скупостью в выражении чувств. Но от этого сердечная, внутренняя жизнь его Прометея была не менее насыщенной и яркой.

Мы рассмотрели два начала в пьесе и в спектакле «Не бросай огонь, Прометей!» - это трагедийное и героическое. Они присутствуют во всём действии: начиная с пролога, когда зрителей встречают со сцены одухотворённые, полные жизни лица людей, и до финальной сцены. Но особенно ярко проявляется кульминационной сцене любви (**на маковой поляне**) бога Прометея и земной женщины Агазии (которую воплотила Венера Рахимова).

Обратим внимание, как она представлена в трагедии Мустая Карима в картине пятой (маковая поляна). В ремарке автор описывает пространство: «Одна половина поляны освещена, другая – в тени. На освещённой половине теперь маки двух цветов – красные и чёрные. Со светлой стороны к тени подкрадываются люди».² Люди боятся огня, который принесла им Агазия, и она должна выбирать между своей жизнью и огнём:

«Огонь и жизнь
Нужны мне вместе».³

¹ Там же.

² Мустай Карим. Указ. Соч., с.282

³ Там же, с.288

Затем, в картине шестой (у пропасти) прилетая на землю, Прометей, отдаёт людям тростинку с небесным огнём и сливается вместе с Агазией в общем пламени земного и божественного огня. «Пылая всё ярче, Прометей приближается к Агазии. Они стоят вместе. Два пламени сливаются в одно... Они пылают. Тишина. Всё озарено ярким светом».¹

Как уже говорилось, В. Штейн придерживался поэтики и стиля автора трагедии. Поэтому он хотел добиться того, чтобы маковая поляна явилась предверием огня, что должен принести на Землю Прометей, и того света, которым Агазия озарит людей, открыв им силу своей любви к ним. В спектакле при создании этой сцены, режиссёр использовал такой технический приём, как «**световой занавес**». Наиль Рахматуллин с обеих сторон занавеса сцены пустил через прожектора яркий свет в центр. И создалась иллюзия, что самой сцены нет, потому, что её не видно из-за ослепляющего света. В этом всё чудо. «И когда в световом занавесе начинают распускаться алые маки, то осознаешь: это любовь героев, ее великая созидательная сила помогает нежным лепесткам гореть так ярко».² Расцветают алые маки. Зритель понимает, что это метафора. Любовь Агазии и Прометея вызывает к жизни, цветению маков, пробуждению природы. Такова преобразующая, целомудренная, животворящая сила любви. Здесь умело переплетаются поэзия и «техника».

Обратим внимание, каким в этой сцене выступает Прометей. Если Игорь Капатов- «в живом плане», то Агазия Венеры Рахимовой воплощена через куклу. Художник Марина Грибанова изобразила героиню буквально в нескольких деталях: это кусочек алой материи и маленькая кукольная головка, на которой художник штрихами обозначил большие, глубокие глаза, нос и развивающиеся золотые волосы. В ней, маленькой, хрупкой заключалась энергия жизни, земной красоты и чистоты. Актёр признавался в любви кукле. Олимпийский бог, должен представляться чем-то бесплотным, а земная женщина, наоборот. Но В. Штейн неслучайно представил героев в противоположных эпостасиях. Тем самым, сцена пронизана не только силой любви, но и целомудрием. Потому, что Прометея исполнял актёр во плоти, а Агазия получилась бесплотна. Этим подчёркивалась духовность, возвышенность и жертвенность их любви.

«Расколот мир, и ровно пополам
Цветёт любовь на светлой половине
На тёмной - непроглядная тоска,
Лишь тень любви.
Какую половину
Ты выбрал для себя, мой Прометей?..
Сияньем твои облиты крылья,
Иль вечной темнотой утомлены?

¹ Мустай Карим. Указ. Соч., с.299

² Вербицкая Г. Полёт Прометея, или Лицо и маска: поиск диалога // Вечерняя Уфа. 3. 09. 2002.

Томлюсь и плачу я.
Длится ожидание.
Ты видишь – **маки алые чернеют,**
Дыханием опалены моим!
Где пролетаешь ты, в каких вселенных?
Вернись на Землю, мой крылатый бог!
С тобою быть, дышать с тобою рядом.

Голос Венеры Рахимовой оказался не просто инструментом, это некая духовная субстанция, в которой заключается сущность её дарования: сочетание детскости и пронзительного лиризма. Смысл её дара заключается в этом синтезе детскости и лиризма. В спектаклях это удивительно рождало очарование, манкость. Голос завораживал, брал в плен. Вспомним её Агазию в «Не бросай огонь, Прометей!». Голос брал в плен в любой ипостаси. Она – его носительница. Казалось, что в голосе живёт сама природа театра кукол, так как Венера Рахимова совершала с ним невозможное. Она могла от сказочного существа подняться до ребёнка, носителя трагедии. «Это был подлинный голос трагической жертвенной Любви, когда не страшно и сгореть в ее очищающем пламени, не страшно и ослепнуть в ее пронзительном свете...».¹

Наверное, потому, что он получился настолько одухотворённым, что не остался незамеченным ни в одной статье, рецензии. И Галина Вербицкая, и Любовь Цуканова, и Алла Докучаева сошлись во мнении, что это удачный синтез актёра и куклы. Он помогает достичь и необычного эффекта особой взволнованности чувств, и общечеловеческое звучание, и целомудрие, и жизнеутверждение.

Сцена на маковой поляне не была бы решена так ярко, образно, метафорично без работы художника по свету – Наиля Рахматуллина. Приём «световой занавес» помог не просто изобразить – бутафорские алые маки на сцене, а – их «горение», их «оживление» и та метафора, которую они собой являют. Такое, подчас **невозможное** (оживить маки, возвести их до универсальности чувств) **возможно** только в театре кукол Владимира Штейна. Алые маки явились символом страсти Прометея к Агазии, торжеством чистой, возвышенной любви, целомудрием, жертвенностью во имя жизни на земле. И не вызывает неловкости то, что здесь показана любовь бога, (которого исполняет актёр в живом плане) и куклы - кусочка алой материи. Как говорил Мустай Карим, в одном из интервью: «У меня не вызвал возражений даже тот приём, о котором потом много спорили – диалог человека (Прометея) с куклой (Агазией). Это было сделано очень убедительно».²

Сцена на маковой поляне у драматурга и у режиссёра по этическим, духовным свойствам не расходятся. Но возможности театра кукол

¹ Вербицкая Г. Полёт Прометея, или Лицо и маска: поиск диалога // Вечерняя Уфа. 3. 09. 2002.

² Райтаровская Н. Указ. Соч., с.140

настолько безграничны, что в нём сцена, как и спектакль в целом получился более обобщённым. Он помог зрителю идентифицироваться главным героем. Почувствовать животворящую силу любви. И просто окунуться в другой мир – мир свободы и духовного полёта.

Спектакль вплетает в себя два начала, которые есть и в произведении Мустая Карима: **трагедийное и героическое**. То, что происходит, в пьесе Прометей расценивает как волю судьбы. «Судьба всё предопределяет, но это не ведёт к бессилию, к безволию, к ничтожеству; она может привести так же и к свободе, к великим подвигам, к мощному героизму».¹ Вспомним, поведение Прометея на пиру. Когда он, как Гамлет предчувствует беду, бессмысленность всего происходящего. Титан, заранее зная о муках, навлекает на себя беду. Не соглашается пить вино за победу Зевса. И любви Афродиты предпочитает любовь земной Агазии. Он сразу выделяется. Он уже знает, что на его долю выпадает нелёгкое бремя. И в спектакле Штейна герой контрастирует белоснежной одеждой, отсутствием маски. Он собой утверждает право выбирать и быть свободным. Не покоряться верховной власти Зевса, а своей судьбе, пусть даже она и приводит его к смерти. «В таких случаях трагическая судьба не только не противоречит героической воле, но, наоборот, её обосновывает, возвышает. Но в ещё большей мере таков Прометей».² И в пьесе и в спектакле тема героического не исчерпывает себя тем, что Прометей обладатель сильного духа, совершает подвиг во имя жизни на земле, ценой своей жизнью и жизни Агазии. «Героическая индивидуальность (герой в изначальном строгом смысле слова) вызывает восхищение и поклонение, рисуется общему сознанию как находящаяся на некоем пьедестале, в ореоле высокой исключительности».³ Героика так же знаменует защиту человеком собственного достоинств. Как писал С.С. Аверинцев, - «героев не жалеют: ими восторгаются, их воспевают».⁴

Да, герои гибнут, но это у зрителей не вызывает сентиментальности, жалости к ним. В трагедии «Не бросай огонь, Прометей!» столкнулись антогонистические силы Добра и Зла, Вечности и сиюминутности, Предательства и Верности (сопоставим Афродиту и Гефеста Прометею и Агазии). И героиня Агазия способна на Подвиг, на великую жертву во имя Любви. Они с Прометеем выделяются, контрастируют со всеми остальными персонажами. И внешне, и внутренне. По своему предназначению, Прометей - бог. Но по своей сущности, внутренним качествам, страстям, которые он переживает, герой приближается к миру людей. А она – простая земная женщина, но вне обезличенной массы уродцев. Потому, что она способна любить, принимать дар, и даровать

¹ Там же.

² Кильмухаметов Т. А. Поэтика башкирской литературы. - Уфа. 2008, с.39

³ Хализев В.Е. Там же, с.45

⁴ Цит. по: Хализев В.Е. Там же, с.48

людям огонь, во имя их просветления. Она приносит себя в жертву, так же, как Прометей. Главное, это тот героизм, который они проявили, лишившись жизни, во имя Победы света над тьмой, Лица над Маской, Любви, Вечности над властолюбием, животным страхом, предательством и несвободой.

Вспомним личины из серой безобразной массы, которые преобразовались в настоящих, прекрасных Людей. Это случилось благодаря самоотверженности, преданности, целомудрию, и, конечно, чуду любви. Именно любовь Прометея к Агазии помогла титану даровать огонь просвещения, правды людям. В этом и состоит главный подвиг Прометея: «способность человека к любви — одна из высших земных добродетелей, именно любовь, укрепляет Прометея в готовности к подвигу. Прекрасен человек, способный к любви и подвигу, — вот идейный вывод спектакля».¹ Такой итог спектакля максимально приближает зрителя к постановке, вызывает чувство катарсиса, очищения, поиск лучшего в себе, как и в начале, когда Прометей пролетал над сценой с горящим факелом.

«Мы отождествляли себя с героем, проходили с ним весь тернистый трагический путь, но главное, мы отождествляли себя с... собой. На спектаклях Штейна человек словно встречался с собой, но — лучшим, идеальным, совершенным. И в этом, думается, основной нравственный итог сценических произведений этого режиссера».²

Тема Прометея является центральной темой в творчестве самого Владимира Штейна. Ведь режиссёр, как Прометей. Он нёс людям огонь, хоть они того и не хотели. Он просвещал зрителей, даровал им возможность заглянуть в самих себя, снять Маску, которая надета на них вне стен театра, и поверить, что они могут быть лучше, чище, возвышенней, как герои трагедий театра кукол. Думается, поэтому В. Штейн не отступил от эстетики Мустаю Карима. Оба автора в унисон прославляют одни и те же идеалы, стремятся в людях пробудить одни и те же чувства, направить их поступки в нужное русло. Но делают это каждый по-своему. Мустаю Кариму было подвластно искусство слова. «Его путь в драматургии отличается завидной последовательностью и цельностью. Неторопливо, без лишней суеты, но вместе с тем, с какой-то внутренней нарастающей энергией и силой, созидает М. Карим здание своего «собственного» театра».³

В. Штейну было подвластно совершать невозможное в театре кукол. Так как сама природа театра такова, она не имеет границ. В. Штейн в это верил. Он использовал все возможные технические приёмы, он даровал актёрам способность «раскрываться». Он притягивал к себе талантливых

¹ Кузнецова А. Не бросай огонь, Прометей // Известия. 25.03.86.

² Вербицкая Г. Полёт Прометея, или Лицо и маска: поиск диалога // Вечерняя Уфа. 3.09. 2002.

³ Вербицкая Г. Полёт Прометея, или Лицо и маска: поиск диалога // Вечерняя Уфа. 3. 09. 2002.

людей. Спектакль «Не бросай огонь, Прометей!» является основным в творчестве Владимира Штейна. Это не случайно. Вспомним его ранее поставленные детские спектакли «Орлёнок учится летать», «Всадник, скачущий впереди» и другие, где важнейшей темой была тема героизма. Это то, к чему В. Штейн всегда тяготел, то, что хотел зародить в зрителях. Но способы подачи героического были разные, в зависимости от адресата спектакля. В детских постановках они такие, как в «Орлёнке», или во «Всаднике»: герой верен своим идеалам; несмотря ни на какие преграды, искушения, верен самому себе, не сворачивает с выбранного пути, идёт по нему до конца. А во взрослом спектакле «Не бросай огонь, Прометей!» это тема обретает принимает вселенский масштаб. В. Штейн воплощал именно то, что его больше всего волновало: самоотверженный героизм, когда Прометей принимает людей безобразными, кощунственными. Взамен неприятия людьми, взамен их озлобленности, хамства, он даровал им огонь любви, добра, созидания. Для них это оказалось единственным спасением, просветлением их душ, превращением их в настоящих ЛЮДЕЙ.

2.2. Фларид Буляков

Жанровая палитра драматургии Ф.М. Булякова весьма разнообразна (он автор более двух десятков пьес): комедия, трагифарс, трагедия-реквием, притча, мелодрама, мистерия! Действительно: эксцентриада, своеобразный мистицизм, увлекающий театры, порой скрывают глубинный, именно философский пласт пьес Флорида Булякова. А следование внешней (фабульной) линии зачастую превращает трагедии и притчи в мелодрамы, а комедии — в неприятязательные анекдоты.

Думается, дело в том, что сценичность пьес Флорида Булякова - особого свойства. Это - мнимая легкость, это - обманчивая простота, за которыми кроется глубокий своеобразный взгляд на мир: он, конечно же, полон юмора, но и щемящей грусти, печальной мудрости.

И если одна ипостась творческой и человеческой индивидуальности автора приемлет мир во всех его проявлениях, радуется жизни как таковой, то другая, скорее, выражает высокое и мужественное смирение философа перед миром, перед Судьбой и Уделом, какими бы суровыми они ни были. Таков Автор. Таковы и некоторые его герои, которых Флорид Буляков проводит через горнило экзистенциальных конфликтов.

Уже в ранней пьесе «Камикадзе» Буляков выводит главного героя Ахата Ахметова - на первый взгляд, забитого и запуганного, с типичной психологией среднего ИТРа (так в советские времена называли инженерно-технических работников) — неудачника. И для него неожиданное предложение стать камикадзе (всего лишь розыгрыш!) — единственная в жизни «попытка полета», возможность взять реванш, перестать, наконец, как сейчас говорят, быть лузером (от английского глагола «терять»).

А какая нескладная жизнь у этого персонажа: неверная жена, бедствующая мать (все недосуг ей помочь!), страшные сны! Типичный «человек невпопад» — как у итальянского драматурга Луиджи Пиранделло... И вдруг! Вдруг он, нескладеха и растяпа Ахат Ахметов, всеми понукаемый и вечно ведомый, оказывается в центре внимания. А внимают герою удивительные, нелепые (как его жизнь) персонажи, существующие как бы на грани реальности и кошмарного видения человека с разломанным, катастрофическим сознанием.

Но когда Дама из магазина ритуальных услуг (Ф. Буляков бесстрашно цитирует «Утиную охоту» А. Вампилова) приносит в квартиру Ахметова похоронный венок, герой внезапно раскрепощается: в этой «пограничной ситуации», на грани жизни и смерти мы неожиданно увидим интересного, яркого и талантливое человека, которому страх перед жизнью неведом совсем! Вспоминается сцена из спектакля режиссера А.А. Надыргулова в Башкирском академическом театре драмы имени М. Гафури. Ахат Ахметов Ильдара Валеева, поддаваясь чарам эксцентричной Дамы - Тансулпан Бабичевой, исполняет потрясающую джазовую импровизацию «Прощай, Катерина!». Этот звездный миг раскрепощенного, свободного существования производил неизгладимое впечатление. Возникло ощущение отчаянного бесстрашия и головокружительной свободы, когда карнавальное мировосприятие освобождает человека от страха перед жизнью. Так театру удалось проникнуться карнавальностью природы пьесы Флорида Булякова.

Еще больше повезло с театральной интерпретацией трагифарсу «Бибинур, ах, Бибинур!» (первоначальное название «Абдрахман, который обжегся»). Спектакль и драматург стали лауреатами Государственной премии Российской Федерации 1996 года и завоевали «Гран-при» фестиваля тюркоязычных театров «Туганлык» в этом же году. Авторы спектакля режиссер Р.В. Исрафилов и художник-сценограф Т.Г. Еникеев сумели постичь глубинный, философский пласт пьесы и создать особую модель мира, метафору-корабль. На нем все люди плывут. Вот только — куда? И зачем? Именно эти судьбоносные вопросы и терзают Абдрахмана. Но разве можно простому деревенскому пастуху задумываться о таком? А начальство для чего?! Однако Абдрахман в спектакле - это подлинно экзистенциальная личность. Герой артиста О.З. Ханова не боится жизни, а пытается размышлять, в чем ее смысл. И пусть он не философ, а только пастух — но именно Он ощутил сартровскую «дурноту» (ощущение абсолютной зыбкости мира, беспочвенности всех ожиданий)¹ и осознал всю фальшь социума, который, впрочем, ему жестоко отомстит. Смысл, который вкладывают авторы спектакля в героя и способ сценического существования выдающегося артиста счастливо совпадают. Персонажу О.З. Ханова

¹ Соловьев, Э.Ю. Прошлое толкует нас. Очерки по истории, философии и культуры.- М.: Политиздат, 1991, с.319

открываются трагические противоречия бытия, он переживает трансцендентный прорыв к Истине. Актер существует на сцене с такой отчаянной степенью интенсивности проживания, что кажется, будто в минуты сценического времени проходят годы.

Социум, в особенности тоталитарный, не приемлет инаковости: будь как все, не то пожалеешь! Абдрахман претерпевает страдания и муки, но ни разу не пожалеет о том, что... задумался. То есть ощутил себя не социальной функцией (пастух должен пасти стадо!), но — Человеком. Вот о чем неустанно напоминает Флорид Буляков. И неважно, пристально ли он вглядывается в своего героя (как, например, в пьесах «Любишь — не любишь», «Шаймуратов-генерал»); или дает широкую панораму, как в «Половецкой мистерии», - всегда неизменной остается позиция автора - открыто и мужественно гуманистическая.

Флорид Буляков утверждает стойко-трагическое, экзистенциальное видение жизни. Особенно ярко — в трагедии-реквиеме «Шаймуратов-генерал». Хорошо известному мифу, легенде (знаменитой песне «Шаймуратов-генерал»), он противопоставляет трагическую реальность, горькую правду, которую нужно суметь пережить. А состоит она, по Ф. Булякову, в том, что вместо привычно застывшего героического пьедестала Шаймуратов оказывается на трагических подмостках. И здесь он не вечный победитель, а подлинный носитель трагической вины, неразрешимости конфликта между Чувством и Долгом; на наших глазах герой совершает «тяжкий путь познания» от фальши абстрактных понятий к истинным, сущностным, гуманистическим ценностям.

Автор сразу помещает своего героя в исключительные, экстремальные обстоятельства: получен приказ - конницей сдержать танки.

Генерал: «Я согласился взять на себя ответственность. Я мог отказаться, но я согласился. Прав ли был я? Как мне вывернуться, смочь вернуть их живыми... иначе... меня проклянут». Генерал не в ладу с самим собой. Он ведет диалог с Джамилей — матерью своего сына Мурата. Это, скорее, не диалог, а дуэль с олицетворенным голосом своей совести.

Но - Генерал не свободен. Социум требует, «чтобы он соответствовал мифу о себе самом».

«Джамиля, помни, среди этих будущих мальчишек есть и твой сын».

Казалось бы, Буляков использует типичный мелодраматический ход. Однако он придает ему трагическое звучание: не кто-нибудь, а сама жизнь разрушает все иллюзии и мифы: Сын Мурат - конкретный человек и живое продолжение Шаймуратова — уничтожает мелодраматическую дистанцию и нестерпимо приближает реальность (как в трагедии). Автор бескомпромиссно освобождает пространство своей пьесы от сентиментальности и мелодраматизма.

Даже налета чувствительности нет в замечательных сценах -удивительной драматургической «рифме». Перед боем юноши мечтают о

будущем. Их представления о своих, еще не родившихся детях, шутки, неподдельная, почти детская жизнерадостность так достоверны, что в перспективе трагического исхода (вся рота баймаковцев погибнет), они становятся невыносимыми, душераздирающими.

Такое же впечатление производит аналогичная сцена с девушками, чьи грезы удивительно совпадают с мечтами их уже погибших женихов. Флорид Буляков, блестяще владея искусством драматической перспективы, (чередование патетически-напряженных сцен и сцен-«разрядок») этими двумя эпизодами только подчеркивает неизбежность, неразрешимый трагизм происходящего.

Но смысловой ключ к этим эпизодам автор вложил в уста генерала Шаймуратова, когда он вдруг вспоминает своего соседа Гали-агая, не вернувшегося с Первой мировой: «И понимаешь, какая штука - я будто знал неродившегося сына моего соседа. Я всю жизнь ощущал свою вину перед ним. Страшную, необъяснимую вину». Философ и психолог Марио Якоби писал: «Вина – это реакция на силу и мощь, а стыд – на слабость и бессилие».¹ И как следствие этого – ощущение отчужденности, отверженности, когда герой бессилен изменить что-либо. Особенно больно переживать это чувство генералу Шаймуратову.

Вот в чем заключается пронзительное открытие Флорида Булякова! Он, как античный трагедиограф, стоически констатирует факт гибели на войне, считая в то же время, что нет такой цели на свете, которая бы оправдала эту гибель; а как поразительный художник, в котором совместились отстраненность философского взгляда и страстный, до исступленности, гуманизм, Флорид Буляков словно плачет о тех, кто должен был родиться и не родился, кто должен был принести с собой целые миры и не принес... Погибнет Мурат. А его отец, генерал Шаймуратов, продолжит идти по дороге обретения истинного Знания. Он все держит свой трагический путь, путь познания мира и себя. Вместе с ним идут, отражая его, как в зеркалах, Джамиля - неумолчный голос Совести, ее брат Шакир - денщик Генерала, деревенский простак - голос скептического Разума, Политрук - голос воинского и государственного Долга.

А Генерал навсегда останется носителем трагической вины. Он будет страстно желать искупить ее, но сам себя никогда не оправдает. «Убей меня, Джамиля!» - последние слова пьесы. Герой не может, не хочет больше жить. Невыносимо трагическое прозрение, невыносима для него жестокая Истина.

Истинное в пьесе выражено в точном месте действия. Это — Ясная Поляна. В военном приказе это великое место обезличено, но для тех, кто его защищает, оно обретает свой сокровенный смысл. Для них это Родина, как и то далекое селение, откуда они родом...

Как бы прощаясь, звучат в конце пьесы детские голоса, голоса нерожденных детей... Рядом - лязг гусениц, рокот танков... Генерал идет по

¹ Якоби М. Стыд и истоки самоуважения. М.: Институт аналитической психологии, 2001, с.13

разрушающемуся пространству - Родине. Гибнут люди - рушится мир. Такова в финале картина души, пространство души генерала Шаймуратова.

Гибель человека апокалиптична. Как в финале трагедии «Король Лир»: «Не это ль час кончины мира?.. Конец времен и прекращенье дней...».

Герои обретают Истину и - гибнут. Однако, несмотря ни на что, горькая правда и суровая мудрость философа Флорида Булякова не обессиливают и не внушают отчаяния.

Напротив, они придают силы и помогают отчаяние преодолеть, даже расставшись со всеми надеждами, можно сохранить верность нравственным требованиям и обрести таким образом мужественный стоицизм, оставаясь, вопреки всему, Человеком.

Жанр трагедии, к которой обратился Флорид Буляков в пьесе «Шаймуратов-генерал», предполагает отождествление зрителя с героем, а со-переживание ему (совместное переживание) усиливает катарсический эффект. «Катарсис – это обретение себя в себе, отождествление себя с собой, целым и невредимым, в то время, как в ином пространстве (на сцене) происходит обратное: потеря себя, гибель. ... Слово «катарсис» родственно греческому «причал», «пристань». Таким образом, выражается идея возвращения домой, причаливание к родному берегу»¹... . Это обретение своей души, которая словно возвысилась над смертью и вернулась одухотворенной. Именно в этот момент и происходит встреча человека с самим собой, с лучшим в себе, человек становится возвышеннее и чище.

По силе воздействия финал пьесы «Шаймуратов-генерал» можно сопоставить с великой трагедией Мустая Карима «Не бросай огонь, Прометей!». Очищение через страх и сострадание вызывает духовное просветление, своеобразную встречу зрителя (читателя) с самим собой, с лучшим в себе. Прометей Мустая Карима принимает муки ради рода человеческого, Шаймуратов Флорида Булякова испытывает жестокие возлюбленная Прометей Агазия, у Флорида Булякова - сын генерала душевные терзания, погружаясь в извечный конфликт между чувством и долгом. Обе трагедии объединяет и тема жертвы. У Мустая Карима - это Шаймуратова, которому суждено погибнуть в неравном бою. Тема жертвы напрямую перекликается с общеизвестными религиозными сюжетами.

Но в жертву Прометей приносит и самого себя, без пафоса и надрыва, без морализаторских нравоучений: «Учитесь делать из себя людей...», «Я вернусь к вам, люди, было б мирозданье цело...».¹ Прометей, оставаясь богом, стал близок к людям. Жертва Шаймуратова - не только сын, но и он сам. Перед нами уже - не прежний Генерал, чье каждое слово - истина в последней инстанции. Перед нами – человек страдающий. Если

¹ Макуренкова С. Катарсис: к первоосновам понятия // Катарсис: метаморфозы трагического сознания /сост. и общ. ред. В. П.Шестакова. — СПб: Алетей, 2007, с.45-46

раньше в Шаймуратове доминировала функция, то в горниле страданий он стал человеком до боли близким читателям и зрителям. В точном соответствии со знаменитым парадоксом из шекспировского «Короля Лира»: перестав быть королем, Лир постепенно, мучительно становится человеком. Шаймуратов - генерал и Шаймуратов-человек - две антагонистические ипостаси трагического героя. И этот внутренний конфликт неразрешим.

Современный театр, обращаясь к такого рода произведениям, уходит порою в иллюстрацию героизма, в «монументальную» патетику, а экзистенциальная сущность героев остается в пределах литературного произведения - пьесы. Театру еще только предстоит сценическое освоение философских глубин башкирской драматургии.

На наш взгляд, ознакомление с творчеством Флорида Булякова позволяет осознать не только важность вечных проблем, но самое главное - усвоить как непреложную истину, что «внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах... Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает».¹

Проблемы выбора, самоидентификации, верности судьбе и долгу являются ключевыми в драматургии Флорида Булякова и говорят о полноценном ярком диалоге художника с мировой культурой.

В этом — непреходящая ценность позиции человека и художника Флорида Булякова - драматурга, философа и гуманиста.

Глава 3. Концепция человека в творчестве драматургов России рубежных времен

А.П. Чехов утверждает единственную меру всего сущего - личность, а ее мерило — «жизнь человеческого духа». Именно поэтому на рубеже времен, самые яркие и проницательные художники так интенсивно продолжают прислушиваться к А.П. Чехову, осваивать его традиции. Поэтому представляется логичным рассмотреть российскую драму рубежа XIX-XX веков, концепцию человека в искусстве современных российских драматургов именно в русле поэтики и проблематики творчества великого писателя.

Изучение отечественной драматургии 70 - 90-х гг. XX века в ключе театральнo-драматургической эстетики А.П. Чехова дает возможность проследить главные типологические схождения и отличия разных (по всевозможным параметрам) художественных миров, объединенных

¹ Карим Мустай. Не бросай огонь, Прометей! Уфа: Башкирское книжное издательство, 1979, с.158

рубежным переходным временем, эпохой «промежутка» и, главное, общим героем.

В типологическом исследовании ключевыми стали понятия рубежного, переходного времени (конец XIX - начало XX и конец XX - начало XXI веков); новые способы организации драматургического повествования у А.П.Чехова в отечественной драматургии 70 - 90-х гг. XX века («диалог» эпоса и драмы, усиливающийся в переходные эпохи, принцип монтажности в поэтике А.П. Чехова и отечественной драматургии 70 - 90-х гг. XX века); герой – человек переходной эпохи.

Материалом исследования было творчество А.П. Чехова, а также пьесы драматургов трех поколений Л.С. Петрушевской (1938 г.р.), Н.В.Коляды (1957 г.р.) и Е.В. Гришковца (1967 г.р.), показавших в своем творчестве три переходных периода жизни России:

-70-е - начало 80-х годы XX столетия - эпоха «застоя» и предтеча социальных, ментальных и психологических трансформаций, которые привели к перестройке (Л.С. Петрушевская);

- начало 80-х - 90-е годы XX столетия - время перестройки и пост-перестроечных социальных катаклизмов, приведших к фактической смене общественно-экономической формации. Это нашло интенсивное выражение в драматургии Н.В. Коляды.

- 90-е годы XX – начало XXI веков - от социальных катастроф (в начале периода), их последствий (в середине периода) до относительной стабилизации жизни в стране (в настоящее время). Изменилась социокультурная ситуация, оказавшая «существенное влияние на эстетику театра и драматургии и обусловила новые выразительные средства». Это время и его герой воплощены в своеобразной драматургии Е.В. Гришковца, воспевającego «простое повседневное мужество».

3.1. Некоторые особенности организации художественного повествования в творчестве А.П.Чехова

3.1.1. Сюжетно-фабульные построения

О сюжетосложении существует большая исследовательская литература, представляющая разные концепции сюжета. Само понятие «сюжет» восходит к Аристотелю, который писал о «подражании действию» и называл его древнегреческим словом «миф».

Изучением сюжета в отечественном литературоведении занимался А.Н. Веселовский (представитель мифологической школы). Он сводил сюжет к сочетанию мотивов, под мотивом понимая простейшую повествовательную единицу. В результате этого сюжет приравнивался к фабуле.

Строгое разграничение сюжета и фабулы произошло в XX веке. Подход формальной школы к определению сюжета строился на

разделении (различении) фабулы и сюжета. Так, Б. Томашевский фабулой называл «совокупность событий в их взаимной внутренней связи», а сюжетом – «художественное распределение событий в произведении».¹ Ю.Тынянов считал сюжет «стержневым, конструктивным фактором», организующим материал, аналогом ритма в стихе.² В.Б. Шкловский называл сюжет «средством познания действительности».³ В.Я. Пропп в качестве основного использовал термин «функция действующих лиц», под которой он понимал поступок персонажа и его значение для последующего развития событий.⁴

За формальной школой следуют в определении сюжета как «структуры повествования»⁵ американские исследователи Р. Уэллек и О. Уоррен. Болгарский ученый Цветан Тодоров говорит о двух принципах организации текста – временной, логической и пространственной: «Причинность тесно связана с временной последовательностью событий...», при этом «причинные связи образуют ... сюжет, а временные – собственно повествование».⁶

Со смыслом произведения связывал сюжет Е. Добин, называя его «концепцией действительности».⁷

В современной науке есть несколько подходов к пониманию сюжета Г.Н. Поспелов считает сюжет «подробностями действий и связанных с ними высказываний и переживаний персонажей», одной из сторон содержания художественного произведения.⁸

В.Кожин определяет сюжет как «... действие произведения в его полноте, реальную цель изображаемых движений», простейшим элементом которых служит «движение», «жест».⁹

При этом в работах Ю.М. Лотмана сформулирован структурно-культурологический подход к сюжету. Считая структурной единицей сюжета события, ученый связывает сюжет с картиной мира, утверждая его как «революционный элемент» по отношению к ней.¹⁰ «событие это всегда нарушение некоторого запрета», а герой- действователь – тот, кто преодолевает границы некоего семантического поля установленного в произведении.¹¹ По Лотману, нарушение этой границы есть жест

¹ Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.Л., 1927, с.134-136

² Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с.261

³ Шкловский В.Б. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955, с.102-103

⁴ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки (Собрание трудов В.А. Проппа). М., 1998. Гл. III, с.23-51

⁵ Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978, с.234

⁶ Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». Сб. статей. М., 1975, с.79

⁷ Добин Е. Жизненный материал и художественный сюжет. Л., 1958, с.146

⁸ Поспелов Г.Н. Сюжет // Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т. 7, с.137

⁹ Кожин В.В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. М., 1962-1965. Т. 2. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964, с.422

¹⁰ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970, с.288

¹¹ Там же, с.286

ценностного предпочтения, а само «семантическое поле» - поле напряжения ценностей. Описание семантического поля носит ценностный характер, событие исследователь связывает со «значимым отклонением от нормы», с нарушением некоторого запрета, а это уже есть аксиологические понятия.

Таким образом, обнаруживаются прямые взаимосвязи между сюжетом, героем и общей картиной мира.

Надо заметить, что в искусстве XX века кардинально меняется статус события. Если раньше «рубежными» событиями были экстраординарные происшествия, то теперь переломным может стать обыденное и повседневное. Эти перемены начинаются с «новой драмы» - Г. Ибсена, А. Стриндберга, А. Чехова. «Сегодня естественное - это, прежде всего, каждодневное».¹

Системный подход к пониманию сюжета мы встречаем в трудах Л.С. Левитана и Л.М. Цилевич.² Систематизируя разные характеристики сюжета, они пытаются дать общее представление о нем во взаимосвязи с другими элементами художественного произведения, жанровым и содержательно-тематическими аспектами. Одним из важных является определение сюжета по отношению к речевому строю произведения и его композиции: «сюжет как внутренняя форма, динамический строй произведения, художественное действие, содержание по отношению к речевому строю и форма по отношению к идейно-художественному содержанию».³ В таком подходе важна взаимосвязь между сюжетом, содержательным аспектом, а также характером и жанром.

Одной из важнейших работ, посвященных проблеме взаимосвязи сюжета и жанра, является исследование О.М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра». Рассматривая сюжет как изначальный миф и «одну из форм первобытной концепции мира», на примере анализа долитературного периода, а также литературного (вплоть до появления плутовского романа), О.М. Фрейденберг показывает, как жизнь одних и тех же сюжетов продолжается в новых формах и как происходит взаимоприспособление сюжетов и жанров при функционировании в системе определенного общественного мировоззрения.⁴ Не менее важным является труд О.М. Фрейденберг «Система литературного сюжета», где автор касается глубинных механизмов монтирования сюжета в перспективе генезиса культурного сознания.⁵ Показательно, что О.М. Фрейденберг исследует «природу фактора», то есть порождающего явление, при этом отмечая

¹ Шоу Б. О драме и театре. М., 1963, с.503

² См. работы: Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет и идея. Рига, 1973; Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. Рига, 1990

³ Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Там же, с.8-9

⁴ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997, с.298

⁵ Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988, с.216-237

диалектические взаимодействия между фактором и фактом на основе «креативности» - способности одного и того же явления быть фактором (порождающим, причиной) и фактом (порождаемым, следствием).¹

Согласно концепции О.М. Фрейденберг сюжет «до Возрождения... был явлением органическим... с Возрождения он подвергся обратному процессу – ассимиляции, стал частью авторской концепции».²

Итак, сюжет - сплав событий, организация событий и отношение персонажей к событиям. Для драматического сюжета важное и решающее значение имеет не цепь событий самих по себе (это фабула), а ориентация в этой цепи событий. Драматический сюжет подчинен особой причинно-следственной системе. Драматический сюжет формируется как отражение специфической структуры драмы, ее сложной двухфокусной природы. Следовательно, можно выделить такие уровни конструкции драмы: фабула, сюжет, канва.³ Сюжет - то, что рассказывает драма; канва, которую называют внутренним сюжетом⁴- то, о чем рассказывает драма. Получается, что канва шире и значительнее сюжета.

В каждом драматическом произведении есть видимая часть содержания (сюжет) и невидимая часть (внутренняя картина художественного мира) - канва - надсюжетное, надсловесное явление.

Отношение между сюжетом и канвой задано средствами текста и подтекста. Текст - часть художественного произведения, с которым сталкиваются непосредственно. Подтекст - система переозначений. Если всякое художественное произведение представляет собой отношение текста и подтекста, то драматический подтекст обладает большей емкостью, многосторонностью и доминирующим значением, слова всегда уже того, что в них выражено. Поэтому подтекст должен находить свое выражение в сквозном действии. К.С. Станиславский на основе драматургии А.П. Чехова выработал учение о канве как о подлинном содержании каждой драмы.

А.П. Чехов утверждал, что «сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать».⁵ «Если драма - это искусство, изображающее чрезвычайные ситуации, то сюжет - это средство, с помощью которого драматург вовлекает нас в эти ситуации... Сюжет служит ему способом создать необходимые коллизии, столкновения».⁶

Новаторские достижения А.П.Чехова в области поэтики драмы оказали существенное воздействие на драматургию XX столетия и предвосхитили современную драматургическую эстетику. Исследование сюжетно-фабульной организации чеховского художественного мира позволяет убедиться не только в этом, но и во многом по-иному, по-

¹ Там же, с.216

² Там же, с.236

³ Станиславский К.С. Там же. Т. 4, с.247

⁴ См.об этом в кн.:Поляков М.Я. О театре.Поэтика.Семиотика.Теория драмы. М., 2000.

⁵ Из письма А.П.Чехова старшему брату Александру от 11 апреля 1889 г.

⁶ Бентли Эрик. Жизнь драмы. М., 1978, с.32

новому взглянуть на современные способы организации драматургического повествования.

Сюжетные принципы Чехова обратили на себя внимание давно. А.П.Чудаков считает, что «в современной Чехову критике особенно много говорилось об эпизодах, как будто не связанных с основным действием и «необязательных», об отсутствии четкой иерархичности построения: эпизод фабульно важный может занимать меньшее повествовательное место, чем сцена, не играющая роли в дальнейших событиях».¹

А.П.Чудаков утверждает, что главный принцип воплощения сюжета - это принцип случайности, «случайностный конструктивный принцип».²

Думается, что здесь все же требуется уточнение. Зрительский, читательский аспект (функциональный) бытования художественного произведения - одно. Строгая, целесообразная система организации художественного произведения как «модели мира», «второй реальности» - другое. «Случайностный конструктивный принцип» сможет существовать лишь в аспекте зрительского (читательского) восприятия. Принцип «нерасчлененной неотобранны» потому и появляется, что на рубеже XIX-XX веков в «новой драме» возникает абсолютно новый тип драматического конфликта. Не локального (по Гегелю), а субстанционального, бесконечного, неизбывного. Меняется само представление о драматическом начале. Источник драматизма - не экстраординарное событие (как в «старой» драме), а обыкновенное, повседневное («Люди обедают, только обедают, а в это время...»)³ Конфликт не разрешается поэтому в пределах пьесы (одной судьбы, одной жизни). Пьеса завершилась, а конфликт продолжает оставаться быть. (Финалы пьес «Дядя Ваня» и «Три сестры»). Отсюда - эстетика «отрезка жизни», так называемые «открытые финалы». Отсюда же - художественное равноправие всех манифестаций жизни. Будь то знаменитый «звук лопнувшей струны» в «Вишневом саде», или "снижающая" реплика – «осетринка-то была с душком!» - в «Даме с собачкой» и др. Эти «вторжения» «внефабульны», но не «внесюжетны». Юрий Тынянов говорил о том, что «сюжет эксцентричен по отношению к фабуле».⁴ Можно считать, что фабула есть событийный ряд, а сюжет - способ организации событий.

Как организует А.П.Чехов сюжетно-фабульный уровень своих произведений?

Уже в произведениях 80-х годов «Полинька», «Доктор» (1887) и «Драма» мы встречаемся с особым распределением фабульных линий, которые, сосуществуя в едином художественном целом, самостоятельно и

¹ Чудаков А.П. Мир Чехова. М., 1986, с.83

² Чудаков А.П.Поэтика Чехова. М., 1971, с.244

³ Сравним у М. Метерлинка: «Трагедия каждого дня» . Цит. по: Хрестоматия по истории зарубежной литературы конца 19 - начала 20 веков. М.,1976, с.232

⁴ Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Поэтика кино. М.-Л., 1927, с.76.

равноправно, движут сюжет. Уже здесь видно, что «сюжет эксцентричен по отношению к фабуле».¹

«Памятуй, кстати, что любовные объяснения, измены жен и мужей, вдовьи, сиротские и всякие другие слезы давно описаны. Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать» – сказано у Антона Павловича в письме брату Александру от 11 апреля 1889 года.

Фабула лишь частью входит в сюжет, наиболее общего по отношению к фабуле, организующего начала.

А.П. Чехов распределяет события, разворачивающиеся в различных поэтических пластах. В новелле «Полинька» - две линии. В галантерейном магазине «Парижские новости» приказчик и покупательница выясняют отношения, в это же время, параллельно, течет обычная «магазинная» жизнь. В их патетические объяснения бесцеремонно вторгается «галантерейное бытие» - да так, что становится непонятным, что же важнее. Ведь обе линии - назовем их условно: "Галантерейная" и «патетическая» - существуют вполне самостоятельно и равноправно.

«Я сама не знаю..., что со мной делается - шепчет Полинька)² - и тут же – ...одновременно около Полиньки проходит толстая дама, которая говорит... почти басом:

- Только пожалуйста, чтобы они были без шивок, а тканые»".

Герои объясняются в магазине, стесняются этого и прячутся: Полинька делает вид, что покупает, а приказчик - что показывает товар. Однако они, - как герои новелл и водевилей - тонут в мелочах, вещах. И мы видим, что человек, человеческие чувства ставятся в «галантерейном мирке», если так можно выразиться, на один прилавок. Полинька плачет, а приказчик, чтобы скрыть ее слезы (покупатели могут увидеть!) «... продолжает еще громче:

...Чулки фильдекосовые, бумажные, шелковые...».³

Казалось бы, что «галантерейная» линия - не нужна, что

Она тормозит основную - «патетическую», но их взаимодействие, сосуществование и образует художественное целое и усиливает эмоциональный результат. «Особую важность приобретает распределение фабульных линий, причем одна линия тормозит другую - и этим самым двигает сюжет».⁴

В.Б. Шкловский в связи с поэтикой кинематографа говорит о параллельном сюжетосложении, который внешне (т.е. фабульно) тормозит развитие действия, а на самом деле мощно стимулирует,

толкает движение сюжета".⁵

¹ Там же, с.77-78

² Чехов А. П. Там же. Т.VI, с.55.

³ Чехов А. П Там же, с.57.

⁴Тынянов Ю.Н. Там же, с.77-78.

⁵ Шкловский В. Б. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М., 1981, с.83.

В новелле «Драма» события разворачиваются уже не по двум линиям. Линий гораздо больше. Это Мурашкина - Павел Васильевич; события в пьесе Мурашкиной - в жизни Павла Васильевича, тоже, оказывается, отца «дачного семейства»; и далее Ольга и Смирновский, которых мы не видим, но о которых знаем: «Смирновский целый день глушит водку и у него до сих пор нет катара...»¹, а Ольга, по всей вероятности, неряшливая горничная, не уберегшая от следов мух портрета своей хозяйки.

Все эти линии существуют в новелле одновременно и равноправно, способствуя развитию сюжета. Так, параллельно кульминации в пьесе Мурашкиной, герой убивает «писательницу».

Однако это лишь результат. А что ему предшествовало? В новеллесуществует линия: Павел Васильевич - его жена. «Павел Васильевич взглянул на простенок, где висел портрет его жены и вспомнил, что жена приказала ему купить и привезти на дачу пять аршин тесьмы, фунт сыру и зубного порошку». Эти поручения очень похожи на заботы героев новеллы «Один из многих» и водевиля «Трагик поневоле». Павел Васильевич - тоже «один из многих», замотанный до предела «отец семейства», нервно истощенный, и поэтому не выдерживающий натиска Мурашкиной, испытания ее драмой.

Итак, то, что на первый взгляд сдерживает, замедляет развитие действия, на самом деле способствует общему движению. Еще более наглядно взаимопроникновение событий, развивающихся в различных пластах, мы можем проследить на примере зрелых пьес, рассказов и повестей Чехова. Это «Бабы», «Бабье царство», «Именины», «Учитель словесности», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад».

В рассказе «Бабы» (1891) события разворачиваются в различных плоскостях. В эпически разворачивающееся действие вторгается рассказ Матвея Саввича, повествующий о драме, участником которой был он сам. Параллельно этой истории, изобилующей элементами острыми, даже мелодраматическими, течет размеренная, на первый взгляд, спокойная жизнь сельского богатея Дюди и его семьи. События протекают в различных поэтических пластах, параллельно. Рассказ Матвея Саввича о бедной женщине, которую зверски избил за измену муж и которая по обвинению в отравлении мужа попала на каторгу, сопровождает жизнь Варвары и постылого ей мужа горбатого Алешки - сына Дюди. Но события, разворачивающиеся в различных поэтических пластах, проникают друг в друга, пересекаются, перекрещиваются и начинают взаимодействовать друг с другом. Взаимодействие двух этих линий, первая из которых передана в пласте драматическом - в форме монолога, а вторая решена в чисто эпическом ключе сильнейшим образом усиливает звучание целого произведения.

¹ Чехов А. П. Там же. Т.VI., с.229.

Контакт двух линий проявляется в монтажном принципе композиции рассказа. Наряду с параллельным монтажом, появляется и перекрестный, который обеспечивает взаимодействие. Так, в рассказ Матвея Саввича вдруг вторгаются другие герои - Варвара, Алешка и наоборот - в их жизнь входит этот рассказ, как бы предваряя трагический финал героев «новой драмы».¹

Матвей Саввич начинает рассказывать и доходит до того места, когда героиня поддается чарам рассказчика: «Она отперла калитку, впустила, и с того утра мы стали жить как муж и жена».² Сразу же после этих слов появляется «горбатенький Алешка», бегущий в дом за гармошкой и деньгами на выпивку.

Дюдя с женой, «горестно вздохнув», поведают рассказчику, что они, женив Алешку на красавице Варваре – «задаром девку осчастливили» - сын все равно не образумился.

В этом же эпизоде появится сама Варвара, которая будет смотреть на церковь и слушать «великолепную печальную песню». Так, две линии начнут перекрещиваться, взаимодействовать.

Рассказ Матвея Саввича течет своим чередом: возвращается муж героини - развязка этой истории известна.

Варвара же выступает своеобразным комментатором рассказа. «Извели нашу сестру, проклятые», - говорит она, жалея Машу. Варвара чувствует в Маше родственную душу. Обе женщины не могут жить с нелюбимыми. Обе восстают против официальной религии, провозглашаемой мещанами типа Дюди и Матвея Саввича: «За мужа выдана, с мужем и жить должна», «жена и муж едина плоть».³

Вечером Варвара, проклиная свою постылую жизнь, говорит Софье - старшей невестке: «Давай Дюдю и Алешку изведем!».

Таков один из возможных финалов тех событий, свидетелем которых оказался Матвей Саввич и которые будут очень походить на историю, им самим рассказанную...

Итак, типическое явление Чехов показал с помощью двух линий, решенных в различных ключах (эпическом и драматическом), взаимодействующих по принципу параллельно-перекрестного монтажа, заставляющего читателя сделать вывод о печальной аналогии двух ситуаций. Все это усиливает эмоционально-художественное звучание произведения.

В рассказах «Бабье царство», «Учитель словесности», «Попрыгунья», «Именины», «Дама с собачкой», «Невеста», пьесе «Три сестры» введены лишние «с точки зрения общей фабулы» эпизоды, внефабульные элементы. «К Кинешме подходим!» («Попрыгунья»), «Коновал пришел» («Учитель словесности»), дразнилка, сцена ложного

¹ Чехов А. П. Там же. Т. VI, с.688.

² Там же. Т. I, с.344.

³ Чехов А. П. Там же. Т.VII, с.345.

сватовства из «Дамы с собачкой», «снижающие» реплики в I акте «Трех сестер» и т.д.

Все эти внефабульные элементы создают видимость бессобытийности, ситуацию «случайности». Однако сопоставление эпизодов, сценок, фигур - будучи внефабульным, не становится внесюжетным. Как в пьесах, так и в зрелых рассказах, повестях сопоставления глубоко продуманы и всякий раз многозначительны. Кроме того, в структурном отношении они («толчки», внефабульные элементы) играют огромную роль - способствуют движению сюжета в целом. Введенные автором как контрапункт, как монтажные и перекрестно-монтажные элементы, они («толчки») являются в произведении полноправными представителями огромного подтекстового потенциала, выражая ассоциативное мышление Чехова-художника. (Мейерхольд говорил о непечатом крае возможностей работы «ассоциативными ходами»¹).

Недаром американский литературовед M. Valency отмечает, что чеховские характеры «...являются частью окружающей их среды; они - нечто такое, что должно рассматриваться на одном уровне с другими явлениями природы: реками и деревьями, небом, полетом птицы, молнией. Для Чехова все эти манифестации жизни равно одухотворены и равно таинственны»².

Конечно, мы не можем говорить об абсолютной равноправности «всех манифестаций жизни», тем не менее, роль, например, звуков в чеховских произведениях очень велика. Она определяется местом в композиции произведения. Введение «звука лопнувшей струны» во II акте «Вишневого сада» резко меняет настроение героев и подготавливает III, «бурный» акт. Звук лопнувшей струны на скрипке Андрея Андреича в «Невесте» вносит разрядку и заставляет всех смеяться. Звуки дразнилки («Бабе царство»), реплики («Учитель словесности», «Дама с собачкой», «Три сестры») будучи разными по функциям своим в конкретных текстах, сходны по своей роли, выполняемой ими в структуре произведения. Они, как уже отмечалось, способствуют движению сюжета. Эти разные существования проникают друг в друга и начинают сосуществовать в едином художественном целом. Каждый герой - это данность, каждый герой со своей фабулой-судьбой. Он несет эту свою судьбу - «биографию» (К.С.Станиславский) и в тексте она может быть выражена репликой, реакцией - совсем немногим; сохранить свою подтекстовую силу.

Сосуществование равноправных данностей (а ведь в этом и заключен принцип полифонизма) и в пьесах, и в зрелых рассказах, повестях не означает «отчужденности», оторванности друг от друга, изолированности. Внешне, т.е. с точки зрения общей фабулы «толчки», например, могут быть и не связаны, а уж, тем более, не связаны внешне реплики так

¹ Цит. по: А.Гладков. Театр. М., 1980, с.319.

² Valency M. The Breaking String. The Plays of Anton Chekhov. N.Y., 1996, p.297.

называемого «многотемного» диалога, производящего впечатление вторжения, «шумов жизни». В I-м акте «Трех сестер»:

Кулыгин. Желаю тебе, Ирина, жениха хорошего...

Чебутыкин. Наталья Ивановна, и вам жениха желаю.

Кулыгин. У Натальи Ивановны уже есть женишок.

Маша. Выпью рюмочку винца! Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!

Кулыгин. Ты ведешь себя на три с минусом.

Вершинин. А наливка вкусная. На чем это настояно?

Соленый. На тараканах.¹

Или диалог Вершинина и Тузенбаха в I-м акте «Трех сестер»:

Тузенбах. Через много лет, вы говорите, жизнь не земле будет прекрасной, изумительной. Это правда. Но, чтобы участвовать в ней, нужно приготавливаться к ней, нужно работать...

Вершинин (встает). Да. Сколько, однако, у вас цветов! (Оглядываясь.) И квартира чудесная. Завидую! А я всю жизнь мою болтался по квартирам с двумя стульями... У меня в жизни не хватало именно вот таких цветов... (Потирает руки.) Эх! Ну, да что!

Тузенбах. Да, нужно работать. Вы, небось, думаете: расчувствовался немец. Но я, честное слово, русский и по-немецки даже не говорю. Отец у меня православный... Пауза.

Вершинин (ходит по сцене.) Я часто думаю: что если бы начать жизнь снова, притом сознательно? Если бы одна жизнь, которая уже прожита, была, как говорится, начерно, другая - начисто! Тогда каждый из нас, я думаю, постарался бы, прежде всего, не повторять самого себя... у меня жена, двое девочек, притом жена дама нездоровая и так далее, и так далее, ну, а если бы начинать жизнь сначала, то я не женился бы... Нет, нет!²

Каждый из героев живет своей судьбой, он несет свою правду, которая контрапунктически «сталкивается» с правдой другого - такой же драматичной, но - иной.

Каждый из героев живет своей судьбой, своими чувствами и произносит реплику как бы вне связи с другими. То же можно сказать и о прозе. (Например, реплики купца Еракина из «Архиерея», диалог героев из рассказа «Жена»). Все это (и «толчки», и «многотемные» диалоги) создает видимость бессобытийности. Однако это не характеризует обособленности, отчужденности героев друг от друга и от действительности вообще, как считают А.И. Ревякин и В.Я. Линков, - нет.³ Это лишь частное (и далеко не самое главное) проявление общего принципа поэтики зрелого Чехова - полифонизма.

¹ Чехов А. П. Там же. Т. XIII, с.136.

² Чехов А. П. Там же.Т. XIII, с.32.

³ Ревякин А.И. О драматургии А.П.Чехова. М., 1954, с.25.

Линков ссылается на М.М.Бахтина, отмечающего непереносимое наличие отношений и связей между героями в «сюжетности» романа и говорит далее, «что Чехов не может развернуть в фабулу отношения своих героев...».¹ Но ведь полифонизм романа и полифонизм повести, рассказа, а также и пьесы - совсем не одно и то же. Конечно, если рассматривать творчество Чехова в «прокрустовом ложе» традиционных жанров (как драматургических, так и эпических), то именно к выводам Ревякина и Линкова об отчужденности это и приводит.

Представляется наиболее убедительным мнение М. Valency, который считает, что Чехов «изобрел новую драматургическую форму - драматическую полифонию».² Добавим лишь, что эта форма встречается у Чехова не только в пьесах, но и в некоторых рассказах, повестях. Что же касается «невозможности развертывания» общей фабулы, то полифонизм пьесы, как и повести, и рассказа отрицает общую единую фабулу и утверждает ее дискретность (отсюда кажущаяся «случайность», фрагментарность действительности, преломленная в восприятии каждого героя).

В каждой реплике многотемного диалога заключена своя тема, контактирующая на равных правах с другими.

А.П.Чехов композиторски располагает, «монтирует» фабульные линии, внефабульные элементы таким образом, что:

1. Происходит движение сюжета.
2. Результирующее эмоциональное восприятие развертывается по принципу $1+1>2$.

События организуются Чеховым по монтажному принципу (параллельно - и перекрестно-монтажно), внефабульно сопоставляются эпизоды, сцены, что и дает «ансамблевый эффект» и является частным выражением общего принципа полифонизма, который, безусловно, подлежит еще очень серьезному и глубокому исследованию.

Для развития действия Чехов вводит стимуляторы движения, «толчки». Это голоса, реплики, звуки. Введение этих стимуляторов, развития действия происходит монтажно (параллельно- и перекрестно-монтажно). Так, в пьесах почти всегда перекрестный монтаж («Три сестры», «Вишневый сад»). В прозе он также часто встречается, но есть и случаи параллельного монтажа («Бабы», «Студент»). Эти стимуляторы выполняют структурно - единую функцию - движут сюжет. («Бабы царство», «Учитель словесности», «Дама с собачкой», «Три сестры», «Невеста», «Вишневый сад»). Обратим внимание, что в контексте целого, в целесообразной системе художественного произведения их функции различны. Например, звук лопнувшей струны в «Вишневом саду» и «Невесте», «голоса - вторжения» в «Даме с собачкой» и «Учителе словесности» и т.д.

¹ Линков В.Я. Художественный мир прозы А.П.Чехова. М., 1982, с.113.

² Valency M. Там же, p.290.

Итак, рассказы и пьесы едины в своей ритмической организации.

I. Знакомство (приезд, приход и т.д.).

II. Течение жизни (назревание напряжения).

III. Выход напряжения.

IV. «Тихий» финал.

Ритмический стержень совпадает с темповым:

I. Энергичное начало.

II. Умеренное течение событий, «крещендо» к концу акта.

III. Ускорение достигает предела.

IV. «Диминуэндо» и возвращение к умеренному течению событий.

В I и II частях - будничная жизнь, но постепенно нарастает тревога, «томительное напряжение сюжета». Во II части напряжение достигает апогея, а в III - непременно разрешается. В III и IV частях сосредоточена динамика действия.

Все эти части, соотносясь (монтируясь) друг с другом посредством «вторжений» или «толчков», дают полную картину целостности и целесообразности художественной структуры, строго и точно организованной композиторским даром Чехова. Сюжетно-фабульный уровень исследования помог прийти к выводу о полифонизме пьес и повестей, зрелых рассказов. Сюжет эксцентричен по отношению к фабуле; распределение фабульных линий, введение внефабульных элементов, создающих только видимость бессобытийности, «случайности», организует движение сюжета («Бабы», «Бабье царство», «Учитель словесности», «Архиерей», «Три сестры», «Студент»).

Взаимодействие различных линий обеспечивается параллельно-перекрестным монтажом («Бабы», «Студент», «Вишневый сад»).

Линии, внефабульные элементы становятся самостоятельными и равноправными по отношению к другим, организуя внутреннее единство чеховского сюжета, являясь выражением огромного подтекстового потенциала.

Полифонизм пьесы, как и повести, рассказа отрицает общую «единую» фабулу и утверждает ее дискретность (отсюда - кажущаяся бессобытийность, иллюзия «случайности», «фрагментарности»).

Монтаж для А.П. Чехова стал способом целенаправленного взаимодействия всех компонентов целостной системы художественного произведения, в том числе эпического и драматического начал.

3.1.2. Бытование эпического и драматического начал в произведениях А.П.Чехова: проблема взаимодействия

Следует отметить, что эпические элементы в драматургии проявляются в переходные периоды: на рубеже XIX-XX веков – в драматургии Г. Ибсена, А. Стриндберга, А.Чехова; в наше «рубежное время» - у Л. Петрушевской, Н. Коляды, некоторых других, впоследствии –

у Е. Гришковца. Интересно, что у А.Чехова эпические элементы в драме представлены активным использованием фольклорных мотивов. Более того: взаимодействие эпического и драматического начал проявляется у А.Чехова в интенсивном привлечении народной символики, сказочных, легендарных, героических сюжетов, балаганных сценок, дразнилок и т.д. В драме у А.П.Чехова фольклорный элемент способствует эпизации, и, наоборот, фольклор «драматизирует» прозу. Точно такие же функции фольклорных мотивов (эпизация драмы) наблюдаются у Л.Петрушевской (детский фольклор) и Н.Коляды (городской фольклор).

Народная символика и фольклорные мотивы, как в прозе, так и в драматургии А. П. Чехова играют важную роль: они связаны с основными проблемами, содержанием и художественными особенностями творчества писателя. Символы: лес (сад, дерево) мы находим во многих произведениях. Это «Верба», «Наивный леший» (сказка), пьесы «Леший», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», рассказы «Скрипка Ротшильда», «Невеста».

В рассказе «Верба» (1883) дерево является свидетелем и даже участником происшествия - типичной «разбойничьей истории». Ямщик грабит и убивает своего седока-почтальона, а награбленные деньги прячет в дупло вербы. Интересно, что описываемое происходит в вербное воскресенье. Верба даже наделяется способностью оценивать происходящее. Так, старик - Архип говорит разбойнику-ямщику: «Уходи. «И верба прошептала то же ...»».

Дерево почти антропоморфизировано: « ... видят старик и старуха верба ...».¹

Мотивы «разбойничьих историй» присутствуют и в таких рассказах, как «Происшествие», «Счастье» (1887), «Степь» (1888).

В «Происшествии» разбойники во главе с атаманом грабят деньги, в «Счастье» объездчик рассказывает историю, в «Степи» Дымов говорит о том, как косари купцов убили; история Пантелея - о десяти разбойниках в красных рубахах, которые «длинные ножики точат»,² о грабителях-хозяевах постоялого двора, убивающих своих постояльцев.

Элементы «разбойничьих историй», приближенность к народной поэтике даже на уровне лексики («Дорога непроезжая», «Солнышко красное», «пораздумались они малое время»³ - все это способствует драматизации рассказов, усиливает перипетийность действия.

В рассказе «Наивный леший» (1884) рядом с таким сказочным началом: «В лесу, на берегу речки, которую день и ночь сторожит высокий камыш...» явно противоречащий сказочной традиции эпитет по отношению к лешему: «... стоял молодой симпатичный леший».⁴ Хотя в

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти тт. Т. П. М., 1974-1980, с.105

² Чехов А. П. Там же. Т. VII, с.69.

³ Там же. Т. П, с.185.

⁴ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти тт. Т. П. М., 1974-1980, с.344.

этом рассказе ярко представлен такой популярный для многих сказок мотив, как пребывание лешего или черта «в миру», его занятия человеческими видами деятельности, леший раннего Чехова – необычен. Он бросается от работы к работе, от одного к другому и везде страдает, несчастлив. Неслучайно этот леший говорит после своей опять-таки неудачной попытки стать педагогом: «Прочел я ... статью о вреде лесоистребления и почувствовал угрызения совести. Мне и раньше, откровенно говоря, было жаль употреблять нашу милую, зеленую березу для таких низменных целей, как педагогика».¹ Леший сожалеет о «милрой, зеленой березе» – ведь в славянской мифологии леший – дух леса, властелин лесов.

Нельзя не сказать здесь и о пьесе «Леший» (1890) , где Хрущев рассуждает о лесе: « ... пора перестать истреблять леса. Все русские леса трещат от топоров... Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью...».² Понятно, почему после страстного монолога Хрущева в защиту леса раздается реплика: « За твоё здоровье, Леший!».³ Наивный леший из раннего рассказа и Хрущов – «леший» из пьесы Чехова, а также Астров из «Дяди Вани» (1897) , который произносит те же слова, что и Хрущов, - едины в своем искреннем порыве сохранить лес, деревья как частицу светлого и прекрасного будущего.

Дерево выступает у Чехова как символ лучшей жизни, пробуждает думы о самом заветном и описывается автором, воспринимается героями как живое существо.

В рассказе «Скрипка Ротшильда» (1894) прекрасное дерево - верба - сопровождало героям в лучшие годы из жизни. Умирающая жена гробовщика Якова Бронзы вспоминает, как они «...на речке сидели и песни пели ... под вербой».⁴ Но прошло 50 лет с тех пор , верба постарела, жена Якова умерла и он впервые за все время приходит на берег реки» . Да , это и есть та самая верба – зеленая , тихая , грустная... Как она постарела, бедная!».⁵ И только сейчас понял Яков, что жизнь его была «пропащей, убыточной».⁶ И только сейчас он смог исторгнуть из своей скрипки настоящие, живые звуки.

На вершины духовности поднимается чеховский герой, тонко воспринимая в критической период своего существования деревья, лес, степь, - природу вообще. (Недаром Чехова называли когда-то пантеистом). Герой сравнивает себя с природой (деревом, например) и как бы растворяется в природе. Так, в IV акте «Трех сестер» Тузенбах перед уходом

¹ Там же, с.344

² Там же. Т. II, с.345.

³ Там же. Т. XII, с.141.

⁴ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти тт. Т.VIII. М., 1974-1980, с.301.

⁵ Там же. Т.VIII, с.303 .

⁶ Там же. Т.VIII, с.304.

на дуэль видит по-новому «эти ели, клены, березы».¹ Видит одинокое дерево: «Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра». Сравнивает себя с этим деревом: «Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе».² Герою открывается, кажется, самая суть бытия, он говорит о красивых деревьях и красивой жизни. Но Тузенбаху не суждено возвратиться с дуэли. Не суждено испытать счастья, как и другим героям драмы «Три сестры», как и Якову Бронзе, который умирает, как и архиерею из одноименного рассказа, как многим другим героям Чехова. Так народная символика прямо и опосредованно участвует в художественном результате произведений, приобретает неразрывную связь с их смыслом.

Символ - сад в рассказе "Невеста" (1903) и пьесе "Вишневый сад" (1903) - один из самых важных наряду, например, с праздничной символикой в этих же произведениях. Символ вишневого сада в одноименной пьесе рассматривался почти всеми учеными, так или иначе касавшимися этой пьесы. И А.П. Чехов говорил о сосуществовании вишневого сада и вишневого сада. Самая адекватная трактовка привлекает исследованием функциональности символа вишневого сада. А. Вислов пишет: «Все характеры, все мотивы, все действия - все принял образ вишневого сада, все завязал в один драматический узел ... Этот образ - символ дал художественную энергию всем отдельным образам пьесы и сам в свою очередь получил заряд от каждого образа».³

Можно добавить, что этот символ (вишневый сад) почти безграничен в своей многофункциональности. Символ одновременно фокусирует и отражает. Вишневый сад — это и «вся Россия», но в то же время «вишневый сад» - в душе каждого героя. Своеобразны функции сада и в рассказе «Невеста». Самое главное в произведении — это эволюция главной героини в ее отношении к миру, изменение ее мироощущения — все, что приводит к «уходу-развязке».⁴ Как же Надя приходит к этому, как Чехов показывает изменения душевных состояний героини? С самого начала пейзаж как бы подтверждает состояние души Нади: «... май, милый май ... Хотелось почему-то плакать».⁵ Это настроение очень сходно с общим настроением рассказов «Студент» и «Архиерей». Именно сейчас, весной, Надя повышенно чутка ко всему. Она открыта красоте окружающей природы, волнуется в пока неясных и смутных предчувствиях.

Во II-й главе напряжение все более нагнетается, но четко Надя еще не осознает, что не любит, и никогда не любила Андрея Андреевича,

¹ Чехов А. П. Там же. Т. XIII, с.181.

² Там же, с.181.

³ Вислов А. «Вода и масло». Художественные построения в театре и кино. // Театр. 1983. № 3, с.106

⁴ Катаев В. Финал «Невесты»// Чехов и его время. М., 1977, с.175.

⁵ Чехов А. П. Там же. Т.X, с.202.

своего жениха. Чехов здесь дает изумительное описание утреннего сада. «Туман подплывает к сирени, хочет закрыть ее» и тут же Надино «Боже мой, отчего мне так тяжело!».¹ Туман - явление природы – антропоморфизируется: он «хочет закрыть» сирень. Но с восходом солнца сад оживает, обновляется: «старый, давно запущенный сад в это утро казался таким молодым, нарядным».² И именно в это утро Надя активнее начинает «отходить» от старого. Кульминация процесса “отхождения” наступает во время посещения будущего «гнездышка» молодых, где торжествует пошлость. Если во II главе, как и в пьесах во II акте — нагнетается напряжение, достигает своего апогея, то в III главе, как и в пьесах в III акте — напряжение всегда находит выход. После того, как Надя побывала в своем будущем доме, ей стало ясно, что она «разлюбила Андрея Андреевича ... не любила его никогда».³

И хотя уезжает из дома Надя в IV главе, самое главное - душевный перелом, кризис - происходит в III главе. (Повторим, как и в пьесах, третьи акты - самые бурные). Когда Надя и Андрей Андреевич выходят на улицу из будущего своего дома то здесь, как и на душе у Нади - напряжение: «Пыль носилась густыми тучами, и казалось, вот-вот пойдет дождь».⁴ Действительно, кажется, что нагнетение дошло до предела, вот-вот должна наступить разрядка.

Способность героини к восприятию красот природы, тончайшему ощущению всех ее «метаморфоз» сливается у Чехова с возможностью «метаморфоз» и в жизни Надежды.

Необходимо отметить, через все творчество Чехова проходит своеобразная эволюция синтетического символа (народного, фольклорного и авторского, чеховского): в народе - отождествление леса, степи, - родной природы с Русью-матушкой, как неотъемлемое, естественное начало и - у Чехова: от богатого леса - живого дерева, раздольной степи - к цветущему саду, наконец.

Символ огня также играет важную роль в чеховской поэтике. Представляется целесообразным выделять такие произведения, как «Студент» (1894), «Мужики» (1897), «Три сестры» (1901), поскольку функции этого символа раскрываются здесь наиболее ярко.

В рассказе «Мужики» сцена пожара усиливает противопоставление «мужики-помещики». Во II-й части в церкви среди простого люда появляется «чистая» помещичья семья и Ольга, жена лакея, тоскующая по прежней московской жизни, смотрит на них с умилением. Марья же,

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти тт. Т.VIII. М., 1974-1980, с.206

² Там же, с.206.

³ Там же, с.210.

⁴ Чехов А.П. Там же. Т.X, с.211.

напротив — «угрюмо, уныло, как будто вошли не люди, а чудовища, которые могли бы раздавить ее, если б она не посторонилась».¹

В V-й части на пожар прибывает студент Жорж с двумя своими спутницами. Он только распоряжается со знанием дела, а тушить не умеет, его действия порой бесцельны. И вновь Ольга с восхищением говорит мужу о студенте и двух барышнях: «Да такие хорошие! Да такие красивые!», а Фекла со злобой: «Чтоб их розорвало!».²

В III-м акте «Трех сестер» все действие происходит на фоне пожара. Символика огня, как бы сжигающего жизнь героев, их надежды на счастье не раз истолковывались исследователями.³ Но нельзя не сказать, что огонь не только уничтожает, но и созидает. Символ у Чехова всегда полифункционален. Не случайно пожар именно в III акте, полном исповедей и признаний, выяснений отношений между героями Чебутыкин плачет от горького сознания пустоты своей жизни: «О, если б не существовать!».⁴ Маша и Вершинин объясняются в любви, Ольга и Ирина признаются друг другу в самом сокровенном. Вообще, все герои как бы открываются. Огонь будто приводит их к критической ситуации: всеми осознается, что жизнь проходит или почти прошла, все испытывают щемящие горькое чувство от так быстро, досадно и удивительно скоро уходящей жизни. И поэтому так торопливы исповеди - признания, поэтому так насыщен ритм и ускорен темп событий: все горит - горят и души героев. Догнать уходящую жизнь! Поэтому так страстно звучит в конце III акта призыв Ирины, обращенный к Ольге, но на самом деле - это крик души каждого героя, обращенный к себе (ведь и Москва - это тоже символ, символ другой лучшей жизни): «... поедem в Москву!»⁵ Умоляю тебя, поедem! Лучше Москвы нет ничего на свете! ... Поедem!».⁶ Но не дано героям быть в Москве. Огонь, обостряя их чувства, пробуждая исповеди - признания, действительно сжигает все надежды, но и не погружает их в отчаяние. Напротив, огонь как бы заполняет их, лишенных пространства физического (дом занят Наташей), но духовного пространства лишить нельзя!

Интересны функции символа огня в рассказе «Студент». Именно огонь, который Иван Великопольский видит сначала как свет на вдовьих огородах, а затем как жаркий костер, освещающий «далеко кругом»⁶, как бы подталкивает студента к рассказу об апостоле Петре. Огонь — по контрасту с холодной ночью, пронизывающим ветром. Живой огонь, от которого невозможно оторвать взгляд. «Вдова Василиса ... в раздумье глядела на огонь».⁷ Студент недаром говорит: «Точно так же в холодную

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти тт. Т.Х.. М., 1974-1980, с.287.

² Чехов А.П. Там же.Т.Х, с.298.

³ См., например: А. И. Ревякин. О драматургии Чехова. М., 1970.

⁴ Чехов А.П. Там же. Т. XIII, с.160.

⁵ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти тт. Т.ХIII.. М., 1974-1980, с.171.

⁶ Чехов А. П. Там же. Т. VIII, с.307.

⁷ Там же, с.307.

ночь грелся у костра апостол Петр».¹ Он начинает проникаться мыслью о «связи времен»; эта мысль в конце рассказа захватит его и студент поймет что именно здесь - счастье ...

В рассказе как бы воспроизводится творческий акт интерпретации Евангельской легенды об апостоле Петре и реакция слушателей - двух вдов, которым кровно близко то, о чем повествует студент духовной академии. Реакция слушателей - матери и дочери - настолько сильна, что они плачут от счастья духовного единения, близости с героем и рассказчиком. Глубина и сила реакции слушателей позволяют говорить о персонифицированности страдания и мечты о прекрасном в образах Петра и Иисуса. Точнее, мечты народа воплощены здесь в чувствах Петра к Христу («он страстно, без памяти любил Иисуса») и страдание — в нравственных муках Петра «и теперь он видел издали как его били».² Люди не могут делать, что хотят, мечты о благе остаются мечтами. И они - как Петр - должны мучиться и страдать. Но действие рассказа происходит в праздник Пасхи, весной - и поэтому в конце мысль о «связи времен» полностью овладевает студентом и жизнь кажется ему «восхитительной, чудесной, полной высокого смысла».³ Так органично сливаются символ огня и праздничная символика.

Если говорить о последней, то рассказ «Архиерей» (1902) - это как бы продолжение рассказа «Студент». Здесь мотивы легенды об апостоле Петре присутствуют ассоциативно и - как часть целого, более глубокого по постановке проблемы произведения. Рассказ студента ассоциативно заключен в эпизоде во время всенощной, когда уже заболевший архиерей, увидев свою мать, начинает плакать и «мало-помалу церковь наполняется тихим плачем»⁴, а также в настроении почти всего рассказа. Архиерей задумывается о своей жизни, о том, был ли счастлив, и мы понимаем, что - нет. Здесь образ архиерея Петра ассоциируется с образом апостола Петра из рассказа «Студент».

Архиерей Петр плачет от того, от чего рыдал в саду апостол Петр, он также начинает мучиться и страдать. Слезы народа в церкви - это бессознательная реакция на горе архиерея. Действительно, мать после всенощной сказала: «Нельзя было сдержаться, все плакали. Я тоже вдруг, на вас глядя, заплакала, а отчего и сама не знаю. Его святая воля».⁵ Здесь не только смысловое, но и формальное сходство с рассказом «Студент». Действие в обоих рассказах происходит перед Пасхой, весной. Архиерей окончательно заболевает на Двенадцати Евангелиях. Студент же, рассказывая легенду, спрашивает вдову, была ли она на Двенадцати евангелиях. А легенда об Апостоле Петре приходится как раз на них.

¹ Там же, с.307

² Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти тт. Т. VIII.. М., 1974-1980, с.308

³ Там же, с.309

⁴ Чехов А.П. Там же. Т. X., с.190

⁵ Там же, с.191.

Архиерей глубоко несчастлив. И подтверждением тому служит то, что говорит больному архиерею Петру отец Сисой - тоже своеобразный «перекати-поле», про которого даже нельзя было понять, «верует ли в бога ...»: «Я сейчас в нашем монастыре был ... Уйду отсюда завтра, владыко, не желаю больше».¹ А умирающий Преосвященный говорит: «Какой я архиерей? Меня давит все это ... давит».² Архиерею Петру - Павлуше - как его в детстве называла мать; но для которой он сейчас только архиерей - «хорошо», что он умирает: «он теперь свободен, как птица, может идти куда угодно».³ Иван Великопольский, вероятно, мечтал стать архиереем, думая, что обретет благо, которое заключалось в духовном единении с народом, «в связи прошлого с настоящим»⁴; архиерей тоже был сыном дьячка, тоже учился в духовной академии. Но счастья так и не познал. Но архиерей - это судьба, вложившаяся в уже готовую форму, традицию: «Отец его был дьякон, дед-священник, прадед - дьякон и весь род его, быть может, со времен возникновения на Руси христианства, принадлежал к духовенству».⁵ И эта форма для архиерея теперь разрушается. Однако рассказ не оставляет тягостного впечатления. Этот рассказ исполнен высокого смирения, просветления. Как писал Борис Зайцев: «Это был неосознанный свет высшего мира, Царства Божия, которое «внутри вас есть» «Архиерей же есть свидетельство зрелости и предсмертной неосознанности просветленности».

(Борис Зайцев выделяет «Архиерея» наряду с О. Христофором из «Степи», дьяконом из «Дуэли»)⁶ Преосвященный Петр, находящийся в пограничной ситуации, между жизнью и смертью, вдруг перестает ощущать себя архиереем, начальством, а чувствует себя, «простым, обыкновенным человеком». И мать обращается к нему как в детстве, как к ребенку: «Павлуша, голубчик... Сыночек мой». Герой находится в высоком духовном сане, «вычеловечивается в самого последнего, незначительного из всех» (Б. Зайцев)⁷, а старушка-мать начинает видеть в нем не грозного архиерея, а своего сына, свое дитя. Архиерей жил — «хорошо», он ощущает себя свободным, так отходя, он завершил свое земное существование и удостоивается «полного, целостного понимания вещей».⁸ И потому рассказ пронзительно-грустный, но и празднично, сурово-торжественный.

Продолжая тему праздничной символики нельзя не назвать и рассказы: «Невеста», «Бабье царство», и пьесу «Три сестры». На мотив несостоявшегося

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти тт. Т. VIII.. М., 1974-1980, с.199

² Там же, с.199

³ Чехов А.П. Там же. Т. X, с.200

⁴ Там же, с.200

⁵ Там же. Т.VIII, с.309

⁶ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти тт. Т. VIII.. М., 1974-1980, с.198.

⁷ Зайцев Б. Далекое. М., 1991, с.379-381

⁸ Митрополит Сурожский Антоний. О встрече. Клин, 1999, с.151

праздника, присутствующего почти во всех пьесах Чехова, указывает и Б. Зингерман.¹ В «Трех сестрах» должны были прийти ряженые, но Наташа запретила — и праздника нет. Нет праздника, нет счастья и для героев рассказов Чехова. Для архиерея, для Анны Акимовны из «Бабьего царства». Праздничная (это, в основном, весенняя, пасхальная) символика оправдывает свое название, пожалуй, в рассказах «Студент» и «Невеста». В подавляющем большинстве «праздник налаживается, но не состоится, потому что в него вторгаются будни; праздник сквозь будни никак не прорвется».²

Однако в том-то и заключена сила чеховского символа, что он поднимает героев над буднями. Чехов испытывает героев бытом и в то же время погружает их в «надбытовые» состояния, вознося на вершины духовности. Это можно сказать и по отношению к мотиву дороги, который всегда связан у Чехова с поисками счастья. Мотив дороги по-разному варьируется в «Степи» (1888), «Красавицах» (1888), «Случае из практики» (1898), пьесе «Три сестры». В пьесе он существует как бы в двух планах - общем и частном. Первое - это «В Москву!», мечты героев; второе - это в личном плане, но именно здесь сказывается замкнутость, закрытость, отсутствие пути для каждого героя. Представляется интересным остановиться на рассказах «Красавицы» и «Случай из практики».

В «Красавицах» герой встречается с красотой, пробуждающей в нем двойственную эмоцию: восхищение и грусть. Восхищение от гармонической, удивительной девичьей красоты и «тяжелую, хотя и приятную грусть».³ Встреча происходит в дороге. Во II части рассказа — тоже встреча с другой, но не менее органичной и необычайной красотой. Герой вновь в пути, он едет уже не по степи в бричке, а по железной дороге, он уже не гимназист, а студент, а впечатление его (и не только его, но и окружающих) от созерцания красоты - то же. Герои «пробуждаются» от красоты и гармонии, их состояние можно сравнить с душевным состоянием героев пьес в III-х актах, «полных исповедей и признаний». Так, лицо кондуктора «обрюзглое, неприятно сытое ... выражало умиление и глубочайшую грусть, как будто в девушке он видел свою молодость, счастье, свою трезвость, чистоту ... как будто он каялся...».⁴ Даже «... в весеннем воздухе, и на темневшем небе, и в вагоне ... было грустно».⁵ Знаменитая чеховская грусть от созерцания красоты, наверное, есть проявление смирения, которое там, «где мы постигаем Божественную красоту и чудо любви», «когда мы действительно поражаемся несоизмеренностью между собой и чем-то, на что мы только можем смотреть в молчании и изумлении».⁶

¹ Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979, с.65-70

² Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979, с.67

³ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти тт. Т. VII. М., 1974-1980, с.162

⁴ Чехов А. П. Там же. Т. VII, с.166

⁵ Чехов А. П. Там же. Т. VII, с.166

⁶ Митрополит Сурожский Антоний. Там же, с.179-180

В рассказе 1898 года «Случай из практики» — вновь встреча с красотой. Но совершенно иного рода. Герои «Красавиц» созерцают прекрасную внешность, а доктор Королев встречается с внутренней красотой и грацией.

Королев майским субботним вечером едет по вызову на фабрику к дочери владелицы фабрики. Девушка некрасива внешне, но ее страдания, ее умное одиночество и главное — то, что богатство ей только в тягость, как и Анне Акимовне, героине «Бабьего царства», делают девушку трогательно гармоничной, красивой.

Проницательный доктор понимает - «для него было ясно, что ей нужно, оставить пять корпусов и миллион».¹ Беспокойство девушки передается и доктору. В них пробуждаются мысли о том, что «хорошая жизнь будет лет через пятьдесят»², о том, кто прав, кто может чувствовать себя правым и, наконец, - куда можно уйти от всего. И если в «Красавицах» герои смутно видят нечто идеальное, то в этом рассказе герои уже думают о том, времени, быть может, уже близком, когда жизнь будет светлой и радостной ...».³

Герои здесь поднимаются над бытом, и всеми «бытовыми благами», оставляя далеко внизу дом, «выкрашенный ... в серый цвет, сирень, покрытую пылью»⁴, всем довольную ограниченную Христину Дмитриевну с ее любимыми стерлядь и мадерой.

Недаром «поднимая» героев, Чехов использует птичью символику: «Мужики», «В овраге», «Чайка», «Три сестры» и даже раннее произведение «Драма на охоте» (1884). Маша в IV-м акте «Трех сестер», чей образ, по словам Б. Зингермана, своей близостью к природе, тонким ощущением всего окружающего сродни фольклорному, говорит: «Я не пойду в дом, я не могу туда ходить ... А уже летят перелетные птицы ... Лебеди, или гуси ... Милые мои, счастливые мои ...».⁵ Маша не может больше выносить дом, страстно хочет уйти оттуда, улететь, подобно птице. Сравним: в «Мужиках» Ольга, которой опостылела жизнь в деревне, стоит на краю обрыва: «Журавли летели быстро-быстро и ... звали с собой ... слезы текли у нее и дыхание захватило оттого, что страстно хотелось уйти куда-нибудь ... хоть на край света».⁶ Кажется, вот-вот Ольга сама взлетит с края обрыва, улетит из ненавистой деревни.

В «Драме на охоте» символика прозрачна: убивают кулика - убивают молодую героиню; в «Чайке» подстреливают прекрасную птицу-драматически развивается судьба Нины Заречной - Чайки. В рассказе «В овраге» также сравнивается Липа — дочь бедной поденщицы — с жаворонком: «Липа ... пела тонким голосом, и заливалась, глядя вверх на

¹ Чехов А.П. Там же. Т.Х, с.84.

² Там же, с.85

³ Чехов А. П. Там же, с.185

⁴ Там же, с.76

⁵ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти тт. Т. XIII. М., 1974-1980, с.178

⁶ Там же. Т. IX, с.310-311

небо, точно торжествуя и восхищаясь ...».¹ Можно с полным правом утверждать, что образ Липы близок фольклорному, как и образ Маши из «Трех сестер». Близок фольклорному и другой образ из рассказа «В овраге». Это антипод Липы — Аксинья. Как мы узнаем, что Аксинья — антипод? Узнаванию помогает сильнейшая эмоция, вызванная резкой сменой позитивного и негативного, которая и способствует проникновению в «подводное течение» чеховской поэтики. Эту эмоцию вызывает страшный эпизод, когда Аксинья обваривает кипятком маленького сына Липы. Читателя дикая подробность заставляет вернуться к началу и совершенно по-новому все увидеть. Аксинья - это змея. Змей, «змеиха» по традициям славянской мифологии представляет собой опасность. И у Чехова в художественной ткани рассказа все подтверждает эту традицию. Так «... Аксинья уже фыркала, умываясь в сених» - и тут же «... самовар ... гудел, предсказывая что-то «недоброе».² Аксинья ходит «гремя ключами»³, «шурша накрахмаленными юбками»⁴, к свадьбе Липы на ней настоящий «змеиный наряд» - платье «светло-зеленое, с желтой грудью и со шлейфом»⁵, она «в новых скрипучих ботинках».⁶

В конце III части читаем, что в Аксинье «было что-то змеиное»,⁷ она сравнивается с молодой гадюкой. Аксинья забирает всю власть в свои руки. В доме Цыбукиных воцаряется гремучая змея, а Липа уходит - жаворонок не может жить рядом со змеей.

В пьесе «Три сестры» Наташа, которая воцаряется в доме Прозоровых также походит на змею, несущую с собой опасность, разрушение привычного уклада, недаром, когда она только-только появляется в I акте на именинах у Ирины «в розовом платье с зеленым поясом»,⁸ то Ольга говорит «вполголоса, испуганно: «На вас зеленый пояс! Милая, это не хорошо!».⁹ Ольгу отталкивает явная безвкусица — чеховские герои тонко чувствуют дисгармонию, но более всего она пугается от внезапного ощущения опасности, нависшей над домом. В дом проникла «змея» и как это будет ясно из дальнейшего развития действия, забрала всю власть: «Нам нужно уговориться, Оля. Раз навсегда ... Ты в гимназии, я - дома, у тебя учение, у меня — хозяйство ... я знаю, что го-во-рю ...».¹⁰ Аксинья и Наташа - героини рассказа и пьесы - во многом сходны: грубость Аксиньи столь ошеломляющая, как и грубость Наташи,

¹ Чехов А. П. Там же. Т.Х, с.181

² Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти тт. Т. X. М., 1974-1980, с.146

³ Там же, с.145

⁴ Там же, с.147

⁵ Там же, с.151

⁶ Там же, с.153.

⁷ Там же, с.156

⁸ Там же, с.137

⁹ Там же, с.136

¹⁰ Там же, с.160

которая прогоняет служившую 30 лет няню. Обе - и Аксинья, и Наташа - своей цепкостью, хваткостью, запелляционной грубостью, невежеством очень похожи друг на друга. Они агрессивны и победительны не только внешне. По словам Бориса Зайцева, «их конечная судьба ... неизвестна». «Во внешнем виде правят и будут править одни, во внутреннем побеждать другие».¹

В пьесах «Дядя Ваня», «Три сестры», рассказах «Мужики», «конечную» победу одерживают смиренные Иван Петрович и Соня, Ольга, Маша и Ирина, Ольга и Саша из «Мужиков», Липочка и безвинно погибший младенец Никифор, все они смиренно приемлют судьбу. Не бунтуют, не бросают вызов. И тогда «... жертва, страданий получает Христову власть ...».²

Можно заметить, что фольклорная символика едина у Чехова как для прозы, так и для драматургии. Если в рассказах - фольклорный символ и фольклорные мотивы часто соседствуют друг с другом («Происшествие», «Степь») и способствуют драматизации, усилению перипетийности, то в пьесах мы встречаемся в основном с народной символикой как эпическим элементом, а фольклорные мотивы присутствуют как вводные эпизоды, вставные сценки. В русле фольклорной поэтики взаимодействие эпического и драматического начал различно в зависимости от времени создания произведений. Активное привлечение Чеховым таких жанров, как анекдот, фарс усиливает в восьмидесятые годы преобладание драматической струи; эпический элемент сведен к минимуму.

«Самообольщение» (Сказка), «Канитель», «Хирургия», «Маска», «Хамелеон» - эти рассказы наиболее репрезентативны с точки зрения взаимодействия эпического и драматического начал.

В «Хирургии» - фарсовый образ «врача-шарлатана», в «Маске» и «Хамелеоне» герои: «переодеваются», «маскируются». Virtuозно улавливают «перемены погоды», молниеносно меняют личину («Хамелеон») или блестяще проводят задуманный ранее розыгрыш зрителя («Маска»).

Рассказ «Хирургия» представляет собой фарсовую сценку со всем «набором» персонажей: «врач-шарлатан» (фельдшер Курятин), одураченный больной (дьякон Вонмигласов). И в других рассказах мы встречаемся с элементами образа подобного доктора. Это «Общее образование (По последним выводам зубо-врачебной науки)», в «Хирургии» теоретизируют как лучше «околпачить» пациента. Но если герои «Общего образования» только рассуждают, Курятин предстает и ужасающим невеждой — практиком и демагогом - теоретиком - словом, настоящим «врачом — шарлатаном». Он разыгрывает перед дьяконом

¹ Зайцев Б. Далекое. М., 1991, с.367-368; об антитезе «Липа-Аксинья» и ее фольклорно-религиозной основе говорится у А. С. Собенникова в ст. «Правда» и «Справедливость» в аксиологии Чехова // Чехов. Мелиховские труды и дни. М., 1995, с.30

² Митрополит Сурожский Антоний. Там же, с.171

умного, образованного, всезнающего; подражает отсутствующему доктору в манере поведения и разговоре (нахмушивает брови; произносит: «Ну-с, что у вас?»)¹, щеголяет медицинской терминологией, взятой на прокат опять-таки у доктора). Если вначале Курятин для дьякона «благодетель наш», то затем, когда выясняется, что фельдшер не смог вырвать больной зуб, а только сломал его, Курятин превращается в «паршивого черта».² Оболочка «всезнающего» слетела. Перед нами — разоблаченный шарлатан.

В рассказе «Маска» получается «разоблачение наоборот». Миллионер и «благодетель», как его называют, решает разыграть почтенную публику в читальне, во время бала. Инкогнито в маске оскорбляет присутствующих, провоцирует их. Когда доходит до полицейского протокола — до крайности, Маска начинает даже пародийно причитать: «Теперь что же со мной, с бедным будет? Бедная моя головушка! За что же вы губите меня, сиротинушку?»³ И тут же, осведомившись деловито: «Так, все расписались? — «сиротинушка» «вытянулся во весь рост» — все же заключительный акт — и, сосчитав «раз... два... три!»⁴, сорвал с себя маску. Участник и инициатор розыгрыша по праву получает удовольствие, «любуюсь произведенным эффектом». Типичен и финал. В фарсе прав нет, кто всех перехитрил: «разоблачаясь», герой обличает не себя, обличаются в лицемерии зрители - в этом заключается эффект «разоблачения наоборот».

Можно было бы привести массу примеров из тех произведений где есть фарсовый образ «учителя-педанта («Папаша») мотивы народной драмы на бытовую тему с образами аптекаря, врача («В аптеке», «Аптекарская такса»), барина («Свистуны»), анекдоты («О том, о сем», «Кое-что об А. С. Даргомыжском») и т.д. но главное то, что общим для произведений 80-х годов XIX века является преобладание драматической стихии; народно-демократические элементы стимулируют действие, способствуют раскрытию характеров. Строго говоря, взаимодействия драматического и эпического в 80-е годы нет, наблюдается лишь их динамика.

Иное дело - произведения 90-х годов XIX века. Динамика эпического и драматического, усиливая выразительность произведения и усиливаясь сама, доходит до взаимодействия и взаимосвязи эпического и драматического. Причем: чем ранее создано произведение, тем более контакт эпического и драматического носит как бы «непредвиденный» резкий характер столкновения, стыка, монтажа, чем позже, - тем этот контакт тоньше, сдержанный, но от этого не менее сильный, не

¹ Чехов А. П. Там же. Т.Ш, с.41

² Чехов А. П. Там же. Т.Ш, с.43

³ Чехов А. П. Там же. Т.Ш, с.88

⁴ Там же, с.88

потерявший «единство противоположностей», верный монтажному принципу.

В этом отношении очень многое показательно в творчестве Чехова, но целесообразнее остановиться на наиболее ярких и показательных примерах.

В рассказе «Бабье царство» (1894) драматический элемент (сценка ложного сватовства, дразнилка) почти незаметно, на первый взгляд, входит в структуру чеховского повествования и даже как бы сливается с ним. Но более пристальный анализ дает основание утверждать иное.

«Бабье царство» — едва ли не единственный чеховский рассказ, где главы расположены в хронологическом порядке и имеют соответствующие названия: «Накануне», «Утро», «Обед», «Вечер». Вместе с тем эта «упорядоченность» только кажущаяся. Действие рассказа разворачивается в пределах двуединости «реальность – вымысел» (правда - фальшь). Ощущение перевернутости усиливается очень колоритными, точно и тонко использованными фарсовыми приемами. Уже в I-ой главе во время прихода владелицы фабрики, Анны Акимовны к бедному служащему Чаликову, ей устраивается «прием»: перед неожиданно пришедшей Анной Акимовной разыгрывается своего рода сценка-экспромт, вдохновителем, постановщиком и участником которой является глава бедного семейства. Но громкие и в то же время жалкие «словоизвержения» Чаликова Анна Акимовна сухо замечает:

«Я комедий не люблю!».¹ Но именно у Чаликовых Анна Акимовна встретит Пименова, который пробудит в ее душе истинные чувства.

Почти параллельно развитие линии: лакей Миша - горничная рыжая Маша. Маша безнадежно влюблена. Но «лакейски - чистоплотная душа»

Миши, «уши, закрытые ватой» глухи.

В конце II главы серьезные и печальные раздумья Анны Акимовны резко прерываются. «Неслышно» ступая, вторгается Мишенька с просьбой, чтобы его прекратили дразнить: «Машенькин Мишенька!». Беспардонный насмешливый контрапункт — глупая дразнилка обрывает умиление и грустные размышления героини. «Вздор! Как вы мне надоели!» - возмущается Анна Акимовна.

Уже в конце II главы - заявка: то, что для Анны Акимовны, - правда, для Миши - игра, комедия. Противостояние это усиливается с течением действия, как бы подталкиваясь этим контрапунктом и достигает своего апогея в финале.

В IV части нам предстоит выяснить, как сложится судьба Анны Акимовны. Кухарка Агафьюшка называет ее «королевной», а тетка говорит: «Сиротка моя бедная». Итак, вопрос поставлен ребром. Кто же Анна Акимовна: «королевна» или «сиротка»?

Пришедшая богомолка Жужелица предлагает Анне Акимовне выйти замуж. Анна Акимовна соглашается. Все это «сватовство» и происходит за

¹ Чехов А. П. Там же. Т.VIII, с.264

игрой в короля, причем Анна Акимовна выходит то в мужики, то в солдаты, а Жужелица - в короли, т.е. Анна Акимовна занимает подчиненное положение по отношению к Жужелице, промелькнет здесь и Мишино лицо «снисходительной улыбкой»¹. Значит, Миша - свидетель «сватовства». Запомним это.

Жужелица говорит: «Девка ты красивая, здоровая, крепкая. Только я никак не пойму, мать, для чего ты себя бережешь?». Анна Акимовна отвечает: «Что же делать, если никто не берет?». Жужелица-инициатор «сватовства»- «нашлась»: «А знаешь что ... выходить замуж «по-настоящему», как все, тебе ни к чему. Ты человек богатый, вольный, сама себе королева; найду тебе завалыщенького и простоватенького ..., а там гуляй, Малашка».¹

Но Анна Акимовна воспринимает все всерьез и всерьез соглашается, чтобы ей сватали Пименова. Она убегает смущенная и взволнованная тем, что почти решила свою судьбу. Но ... как и в конце II главы ее «ее опускает на землю» Мишенька: «Я внизу был и слышал, как вы давеча шутили насчет Пименова» - сказал он и прикрыл рукой смеющийся рот».² Фальшь во всей своей красе предстает перед Анной Акимовной. Дважды Анна Акимовна становится участницей глупых игр: в конце II главы - дразнилки; в финале произведения - не менее глупой и жестокой комедии.

Реплики Миши всегда застают врасплох героиню. Она «вздрагивает», когда слышит его шаги, он «снижает» тоскливые мысли о любви, о желании перемен в жизни.

Анна Акимовна, как и ее - рыжая Маша — остается всегда ни с чем. В дуэте Миша - Маша в перевернутом виде отражен дуэт Анна Акимовна Пименов. Рыжая Маша несчастна, и Анна Акимовна. Они остались ни с чем, то есть в дураках. Не случайно они в конце, обнявшись, плачут: «Дуры мы с тобой. Ах, какие мы дуры!». Добивает Анну Акимовну визит еще одного «комедианта» - Чаликова. «Она решила, что у нее никого не осталось, кроме этого Чаликова и ... он будет напоминать ей каждый день как неинтересно и нелепа ее жизнь».³

Итак, под маской «королевы» - «сиротка»!

Фольклорный драматизирующий элемент в этом рассказе (сценка ложного сватовства, дразнилка) органически входит в повествовательную структуру, вступая с ней в отношения контрапунктического противостояния, сталкиваясь и стыкуясь, контактируя с ней по принципу монтажа — как сильнейшего средства выразительности.

3.1.3. Поэтика А.П.Чехова

и отдельные композиционно-поэтические принципы кинематографа

¹ Там же, с.291

² Чехов А. П. Там же. Т.VIII, с.291-292

³ Там же, с.296

В творчестве А.П.Чехова «монтаж – сильнейшее композиционное средство для воплощения сюжета». Однако Чехов предвосхитил не только композиционно-структурные открытия поэтики кино, но и изобразительно-выразительные; да и сам феномен кинематографического (пластического, полифонического) художественного мышления явился нам в чеховской поэтике.

Художественно-поэтические принципы кино отражаются как в прозе, так и в драматургии А.П. Чехова.

«Чехов жил в мире каких-то фантомов, возникающих у него по ассоциации с той или иной репликой. Сейчас же он под эту реплику подставлял себе соответствующую фигуру, которая потом, со временем, вырастала в какой-нибудь тип его повести или рассказа».¹ Замечательное по своей принципиальности высказывание В.Э.Мейерхольда. Действительно, здесь со всей очевидностью характеризуется специфика чеховского художественного мышления, но в то же время и специфика мышления театрального, а в особенности кинорежиссера.

С.М.Эйзенштейн писал в своих конспектах к лекции по психологии искусства о том, как режиссер должен показать убийство лекаря восставшей командой броненосца: «Но вот понадобилось припомнить зрителю, что доктор упразднен. Что проще – набегают на берег волна и выносят труп утонувшего доктора. А между тем ... режиссер вместо этого дает совсем другое. Болтается на барьере броненосца...пенсне. Эффект в 100 раз больше».² Сравним у Чехова в письме к брату Александру от 10 мая 1886 года: «У тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка и т.д.». Это как раз то, что С.М. Эйзенштейн называл «частью вместо целого» или *pars pro toto* - основная особенность, имманентно присущая монтажу. «Монтаж всегда предполагает дробление. Целый предмет может быть дан не целиком, а показом разных его частей».³

Это также и настоящий эффект отраженности показа, когда деталь, освобожденная от множества подробностей, от прямого видения (точнее, прямого показа), концентрируется, становится наиболее выразительной.⁴

Эффект отраженности находим в «Чайке» (пейзаж), в рассказах «Мужики» (сцена пожара), «Спать хочется».

Вот описание из рассказа «Спать хочется»: «От лампадки ложится на потолок большое зеленое пятно, а пеленки и панталоны бросают длинные

¹ Мейерхольд В. Э. Игорь Ильинский и проблемы амплуа. («Советское искусство». 27.11.1933 г.) // Игорь Ильинский. М., 1982

² Эйзенштейн С.М. Психология искусства // Психология процессов художественного творчества. Л., 1980, с.177-178

³ Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988, с.140

⁴ Добин Е.С. Искусство детали. Л., 1975, с.115

тени на печку, колыбель, Варьку ... Когда лампадка начинает мигать, пятно и тени оживают и приходят в движение ...».¹

Это пока прямой показ, но затем, на протяжении всего рассказа мы встретимся только с отраженным показом. «Зеленое пятно и тени приходят в движение, лезут ... в глаза Варьки ...»², «Зеленое пятно и тени мало-помалу исчезают». Варька засыпает. Но ребенок кричит. Все в воспаленном мозгу мелькает мысль, что её «враг – ребенок». Варька «... глядит вверх на мигающее зеленое пятно и ... находит врага, мешающего ей жить». Мигающее зеленое пятно только усиливает, сгущает атмосферу жуткого и жестокого кошмара. Заметим, что каждое действие Варьки сопровождает это зеленое пятно. Варька удивлена, что раньше не могла догадаться о том, что ее враг: «Зеленое пятно, тени ... тоже, кажется, смеются и удивляются». Смеясь, подмигивая и грозя зеленому пятну пальцами, Варька идет душить кричащего младенца.

Детали (зеленое пятно от лампадки и длинные тени от панталон), сосуществуя в отраженном показе и одновременно в болезненном восприятии Варьки, настолько концентрируются в эмоциональном звучании и пластическом своем бытии, что приобретают значение зловещих, страшных знаков - образов: словно тарантул, паук, неумолимо влекущий несчастную девочку к преступлению.

Здесь, думается, уместно привести высказывание Ю.М. Лотмана о многозначности образной структуры, об «игровом эффекте мерцания образных значений»: «механизм игрового эффекта заключается не в неподвижности, одновременном сосуществовании разных значений, а в постоянном сознании возможности других значений, чем-то, которое сейчас принимается ... Каждое осмысление образует отдельный синхронный срез, но хранит при этом память о предшествующих и сознание возможности о будущих».³ Эта мысль справедлива и для «многотемного» (полифонического) диалога в драматургии и прозе Чехова, и для исследования функций «толчков», внефабульных элементов, и для полифонии восприятий в аспекте зрительного ряда, отрывкой Чеховым.

Открытия Чехова - художника помогают увидеть некоторые изобразительно-выразительные и композиционно-структурные принципы такого синтетического и полифонического искусства, как и кинематограф.

В русле нашей темы интерес представляет собой следующее высказывание литературоведа В.Б. Катаева: Чехов «достиг величайшего совершенствования в умении слить два элемента художественной прозы - изобразительной и повествовательной - в одно общее целое. До Чехова по-

¹ Чехов А. П. Там же. Т.VII, с.7

² Там же, с.7

³ Лотман Ю.М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Труды по знакомым системам. Тарту. 1967.Т.3, с.141

вестование и изображение, обычно даже у самых тонких мастеров, например, Тургенева, за исключением разве Толстого и Достоевского, почти всегда чередовалось, не сливаясь друг с другом... В поразительном слиянии изобразительного с повествовательным – одно из открытий Чехова».¹ Это слияние двух элементов мы в полной мере наблюдаем и в кинематографе, однако эти два элемента не менее поразительно слиты не только в прозе, но и в пьесах Чехова. Так, например, известное описание лунной ночи в письме к брату Александру от 10 мая 1886 года в сжатом виде появляется в пьесе «Чайка». Мелькает горлышко от разбитой бутылки, с плотиной соседствует тень от мельничного колеса. *Описание* мы встречаем в пьесе. Кроме того, если расширить проблему, то есть говорить о повествовательных и неповествовательных элементах, включив в последнее не только изобразительный ряд, но и звуковой, фабульный, то мы вновь увидим, как поразительно взаимодействуют повествовательные и неповествовательные структуры не только в прозе, но и в пьесах Чехова. Звук лопнувшей струны во II акте «Вишневого сада» и звук лопнувшей струны на скрипке Андрея Андреевича во время его игры в рассказе «Невеста» - это элементы неповествовательной структуры.²

Чисто структурно они ничем не отличаются друг от друга. И в этом мы также видим единый подход Чехова-художника к пьесам и к рассказам, повестям. Но в контексте целого, в целесообразной системе художественного произведения их функции различны. Так в «Вишневом саде» – это подготовка «тревожного» III акта. В «Невесте» – это насмешка, все «засмеялись» над Андреем Андреевичем. Это неповествовательный элемент дает толчок ассоциации читателя: Андрей Андреевич – не «энтузиаст», права играть на скрипке он не имеет. Чехов и в прозе воспроизводит существующую в жизни полифонию восприятий в аспекте зрительного ряда – показывает окружающую реальность с разных точек зрения, предвосхищая кинематограф с «его движущейся точкой зрения».³

В «Хамелеоне» глазами Очумелова мы видим собачонку, и в то же время вторгается автор, повествователь, в чьем взгляде как бы «растворяется» очумеловское «видение». Это, своего рода, кинематографический «наплыв».

В рассказе «Припадок» – знаменитое описание снега, переданное в восприятии героя.

В рассказе «Невеста» - показано одновременное «разновидение» одного и того же: в глазах Нади ее будущий дом – мещанское, пошлое

¹ Цит. по: В.Я. Гречнев. Русский рассказ конца XIX - XX века (проблематика и поэтика жанра). Л., 1979, с.38

² См. о повествовательных и неповествовательных структурах: К.Э. Разлогов. Искусство экрана: проблемы выразительности. М., 1982

³ Об этом см. в кн.: Лихачев Д.С. Литература – Реальность – Литература. Л., 1981

гнездо, в глазах Андрея Андреевича – совсем другое, прямо противоположное.

В рассказе «Володя» - дана резкая смена восприятий одного героя: ночью в чарующем лунном свете он видит свою даму сердца – на деле ограниченную немолодую женщину, злую – и юный герой в восхищении, но вот – небольшая игра света, и «Володя видел одно только полное некрасивое лицо, искаженное выражением гадливости...».¹

В рассказе «Дама с собачкой» наблюдается эволюция восприятия. Если в начале Гуров видит героиню обыкновенной, заурядной «блондинкой в берете», то, по мере того, как он стал чаще видиться с Анной Сергеевной, она всё более и более приобретала в его восприятии конкретные черты. И во время их последней встречи «она была одета в его любимое серое платье».

Итак, можно выделить следующие типы показа действительности в восприятии героев:

1. Резкая смена впечатлений («Володя», «Припадок»).
2. Скрещивание различных взглядов, одновременное «разновидение», контрапункт («Невеста»).
3. Эволюция восприятия («Дама с собачкой»).
4. «Игровой эффект мерцания образных значений» («Варька»).

Продолжая тему выразительно-изобразительных средств кинематографа и поэтики Чехова, нельзя не упомянуть о приеме ретардации – эффекте так называемого замедленного действия.

Б.И. Зингерман говорит о «принципе относительности» настоящего времени применительно к драматургии А.П. Чехова.²

В прозе А.П.Чехова этот принцип выражается в приеме ретардации: рассказы «Спать хочется», «Убийство», «В овраге». В этих произведениях, особенно в «Убийстве», описание преступлений (даже не самого результата и процесса, а именно, «подготовки», поводов) занимает гораздо больше времени, чем это могло бы протекать в действительности.

Исследователи не раз писали о «редком чеховском сочетании человеческого с эксцентрическим».³ Однако «эксцентрический» означает еще и «выходящий за пределы». Так, в пьесах, рассказах, новеллах А.П. Чехова мы встречаемся со вставными номерами. Это «Маска», «Бабье царство». Что же касается пьес, то в «Чайке» вставной номер – это пьеса Треплева, в «Вишневом саде» - фокусы Шарлотты, и, наконец, в «Трех сестрах» - в конце VI акта, когда Маша прощается с Вершининым, рыдает от осознания невозвратности своего счастья, вдруг входит Кулыгин – «учитель-педант», «единственный, кто не чувствует времени» (Б.И.

¹ Чехов А. П. Там же. Т. VI, с.204

² Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988, с.247

³ Шах-Азизова Т.К. Чехов, кино и телевидение. // Вопросы киноискусства. Вып.15. М. 1974, с.142

Зингерман), – ограниченный человек, как считают многие исследователи и театральные интерпретаторы. Но вот «ограниченный человек» – смущен при виде рыдающей жены, «Ничего, пусть поплачет, пусть... Хорошая моя Маша, добрая моя Маша. Ты моя жена, и я счастлив, что бы там ни было...».¹ Маша больше не хочет идти в дом, никак не может успокоиться. А Кулыгин – этот «педант» - вдруг начинает подшучивать над самим собой и представлять учителя немецкого языка: «Вчера в третьем классе у одного мальчугана я отнял вот усы и бороду... (Надевает усы и бороду). Похож на учителя немецкого языка... (Смеется) Не правда ли? Смешные эти мальчишки». Он представляет самого себя: «педант» в роли «педанта»... Щемящее - грустное чувство пробуждает это слияние «эксцентрического с человеческим». И это тоже одно из проявлений полифонизма А.П. Чехова, когда «описываемое видится с одной стороны комичным, с другой же – трагичным». С особой пронизательностью и исчерпывающей полнотой, значительностью говорится об эксцентризме у Л. З. Трауберга: «Тут есть какое-то ... скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немного исказить, показать алогизм обычного».²

Можно вести речь о «кинематографическом видении» А.П. Чехова, о том, что у него, как и в кино, пластическое выражение получает не только факт, но и переживание, и даже мысль. Например, в рассказе «Агафья», когда женщина идет к постылому мужу, зная, что ее ожидает наказание, как бы преодолевая себя: ветер ей дует в лицо, высокая трава мешает идти, но, преодолевая препятствия, чинимые «силами природы», она побеждает собственные сомнения и страх. Вначале «Агафья шла то зигзагами, то топталась на одном месте, подгибая колени, разводя руками, то пятилась назад», но затем «Агафья ... мотнула головой и смелой походкой направилась к мужу. Она, видимо, собралась с силами и решилась».

Многое можно было бы сказать о связи поэтики А.П.Чехова с поэтикой других искусств, очень плодотворной представляется мысль о «чеховском» начале, что входит в природу разных искусств, особенно такого синтетического и полифонического искусства, как кинематограф, но, думается, это темы других исследований, методология которых обогатится не только литературоведческим традиционным подходом, но и искусствоведческим, общеэстетическим. А.Я. Зись отмечает, что «синтез искусств находит свое выражение и в изменении структуры художественного мышления, в формировании глобального его характера. Умение масштабно мыслить – именно в творческом отношении – рождает

¹ Чехов А. П. Там же. Т. XIII, с. 185

² Цит. по: Трауберг Л.З. Мир наизнанку // Искусство кино. 1983. № 4, с. 98

необходимую свободу в эстетическом освоении жизненного материала...».¹

Известно высказывание К.С.Станиславского: «Чехов силен самыми разнообразными, часто бессознательными приемами воздействия. Местами – он импрессионист, в других местах – символист, где нужно – реалист, иногда даже чуть ли не натуралист».²

Сравнение А.П. Чехова с живописью импрессионистов вполне закономерно возникает у Б.И. Зингермана. Приведя суждение Вс. Э. Мейер-хольда о том, что «индивидуальности» у Чехова расплываются в группу лиц без центра», исследователь не случайно останавливает своё внимание на глаголе: «Режиссер точно уловил действенный смысл чеховского переосмысления старых театральных систем ... Индивидуальности у Чехова ... расплываются в группу лиц; границы между отдельными лицами размыты. Нечто подобное можно иногда увидеть на попытках импрессионистов.

Чеховская группа лиц, где каждый связан с другими и существует сам по себе, принимает на себя роль главного героя».³

Можно добавить, что монтаж явился для А.П. Чехова сильнейшим средством для воплощения сюжета изобразительно-выразительным, организующим средством. У А.П. Чехова монтаж представлен как способ целенаправленного взаимодействия всех компонентов целостной системы художественного произведения, в том числе эпического и драматического начал.

На наш взгляд, целесообразно выделить следующие виды контакта эпического и драматического:

1. Контрапунктическое противостояние («Бабье царство», «Дама с собачкой», «Учитель словесности», «Попрыгунья»).

2. Параллельное движение (параллельный монтаж) («Бабы», «Студент»).

3. Стык, столкновение («Маска», «Бабье царство», «Архиерей»).

4. Перекрестное движение (перекрестный монтаж) («ансамблевые» диалоги в пьесах, особенно в «Трех сестрах»).

5. Резкая смена позитивного и негативного («В овраге», «В Москве», «Три сестры»).

6. «Игровой эффект мерцания образных значений» («Варька», «Невеста»).

Эта классификация ни в коей мере не претендует на полноту и глубину, и не означает, что только данный вид контакта присутствует в одном произведении. В отдельном произведении могут быть сразу

¹ Зись А.Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. М., 1979, с.17

² Станиславский К.С. Собр. сочинений в 8-ми т. Т. 1. М., 1954, с.222

³ Зингерман Б.И. Там же, с.247

несколько типов контакта. Например, перекрестное движение наблюдается не только в пьесах, но и в рассказах (например, «Учитель словесности»). В «Бабьем царстве» - контрапунктическое противостояние и стык, столкновение и т.д. Что же касается изобразительно-выразительных средств кино, то многие из них оказались предвосхищены в поэтике чеховской драматургии и прозы.

Недаром искусствовед М.Е. Зак, говоря о синтетическом триединстве «кино-театр-телевидение» и о чеховской поэтике, назвал А.П.Чехова «писателем не только на все времена, но и на все искусства».¹

В поэтике чеховской драматургии и прозы предвосхищены некоторые принципиальные художественные особенности кино:

Эффект отраженности («Спать хочется», «Мужики», «Чайка»); прием смены планов («Палата № 6», «Три сестры»); ретардация («Спать хочется», «Убийство», «В овраге»); контрапунктическая выразительность в воспроизведении музыки, звуков, шумов («Счастье», «Доктор», «Невеста», «Вишневый сад»); поэтика эксцентрического (водевильная форма и драматическое содержание некоторых новелл, водевилей; вставные «номера» в «Чайке», «Трех сестрах», «Вишневом саде»).

А.П. Чехов открыл полифонию восприятий в аспекте зрительного ряда:

1. Одновременное «разновидение» одного и того же, скрещение восприятий, контропункт («Невеста»).

2. Резкая смена впечатлений («Володя»).

3. Эволюция восприятия («Дама с собачкой»).

Несмотря на одинаковый способ введения повествовательных элементов (музыкальных, звуковых), слияние повествовательного и изобразительного в драматургии и прозе, общность их структур и т.д., нельзя, естественно, утверждать, что пьесы, рассказы и повести Чехова – повествовательные структуры одного порядка.

Таким образом, поэтикой чеховского творчества, явившего собой уникальный пример органического синтеза эпического и драматического, повествовательного и изобразительного, можно поверять движение образных форм в различных художественных областях.

3.2. Основные тенденции формирования отечественной драматургии 70 - 90-х гг. XX века

3. 2.1. «Новая волна»: проблема героя

На рубеже 70 - 80-х годов XX века в литературу, а затем и на сцену пришел большой отряд новых драматургов. Людмила Петрушевская, Владимир Арро, Александр Галин, Виктор Славкин, Семен Злотников, Людмила Разумовская, Александр Кургатников, позже - Николай Коляда, а затем – Евгений Гришковец и другие. Их стали называть по-разному:

¹ Зак М.Е. Литература и режиссер // Искусство кино. 1980. №7, с.82-99

«молодая драматургия», «новая волна», «новая драма». Однако эти определения не исчерпывали сути явления. Молодыми были не все. И «новая волна» поднялась на волнах предшествующих. Молодая драма вбирала в себя традицию, трансформировала их. Недаром для обозначения новой волны употреблялся термин «поствампиловская драма».¹

Первым попытался классифицировать новую драму Лев Аннинский. Он говорит о драматургии метафор, драматургии деловых людей, драматургии провинциальной жизни.² Но процесс оказался сложнее и шире, пьесы не укладывались в данную классификацию. «Новая волна» оказалась разнородной и, единственное, что объединяло драматургов - это пристрастие к современной теме. А ознаменовывается современная тема, прежде всего, появлением современного героя. В этом смысле показательно название пьесы Владимира Арро «Смотрите, кто пришел!» (1982). Это название читалось многозначно. Впоследствии пьеса В. Арро приобрела значение общественно-эстетического феномена. Его герои наделены разрушающей их души рефлексией и странной, не соответствующей роду их занятий инфантильностью.

Парикмахеру Кингу все кажется, что общество, «интеллигенты» что-то ему не додали, он испытывает чувство дискомфорта, неудовлетворенной эмоциональной потребности. В то же время Кингу неведомо чувство уважения к другим; он не признает неприкосновенности духовного мира каждого человека. В. Арро в равной степени настораживает нетерпеливая жажда успеха, душевная агрессия и вялость мысли и эмоций, неспособность к действию и наивное неведение.

Вообще, в пьесах 80-х годов XX века любовь, дружба, личное неблагополучие или взаимонепонимание, индивидуальная судьба слишком удачливого или, наоборот, «несостоявшегося» персонажа предстают как знаки определенных общественных тенденций. Отечественную драму в 80-е годы привлекают те герои, что «земную жизнь, пройдя до половины», как бы задавались вопросом: кто я, каков я? Здесь проступали симптомы болезней 30-ти и 40-летних «сыновей века»: нравственный релятивизм, неверие в свои душевные силы. Эти герои мучительно сознавали свою обособленность в общем процессе бытия, свою оторванность от жизни. В этой связи можно вспомнить такие пьесы представителей «новой волны», как «Пять углов» С. Коковкина (1982), «И порвется серебряный шнур!» А. Казанцева (1979), «Восточная трибуна» А. Галина (1982). Герой последней пьесы боится даже осмыслить проблемы собственной жизни, стремится ускользнуть от прошлого и настоящего, от тех, кто чего-то требует от него. Это, так сказать, «плохие хорошие люди». Очень точное определение есть у режиссера Григория Козинцева: «Современный герой - это

¹ Лапкина Г. Диалектика движения // Мир современной драмы. Л., 1985, с.8

² Аннинский Л. Посмотрим, кто пришел // Лит. Газета. 1983.26 янв., с.3

задумывающийся человек».¹ Действительно, герои как бы сбросили розовые очки былых надежд и мечтаний, потеряли себя, веру и, очутившись в состоянии полного упадка, засомневались и начали осмысливать, как они живут, что происходит с окружающим миром, и внутри них.

И нет ничего удивительного, что эти герои лишены психологической цельности. «В качестве современных характеров, живущих в переходную эпоху, ... я изобразил свои фигуры более неустойчивыми, раздвоенными... Мои души представляют собой обрывки книг и газет, осколки людей, отрепья изношенных праздничных одежд и как бы состоят из сплошных заплаток». Кажется, эти слова целиком относятся к современным героям, однако они принадлежат Августу Стриндбергу и написаны более ста лет назад. В предисловии к пьесе «Фрекен Юлия» также говорится о людях переходной эпохи, лишенных опоры в жизни и внутреннего стержня.²

«Симптомы» героя переходной эпохи были отмечены А. Зверевым: «Психологическая целостность разрушается и в прозе, и в драме XX века, заменяясь совсем другими формами психологической характеристики... Персонаж все более утрачивает значение целостной и завершенной индивидуальности, оказываясь, скорее, некоей пластичной материей, способной к самым неожиданным превращениям».³ Первым «забил тревогу» по поводу современного героя в драматургии Борис Емельянов, беспощадно назвавший свою статью «Баловни века».⁴ Среди персонажей статьи, конечно же, вампиловский Зилон, Макаров Виктора Мережко (герой фильма «Полеты во сне и наяву»), бывший стилиста Бэмс из «Взрослой дочери молодого человека» Виктора Славкина (1979), володинский Андрей Бузыкин из «Осеннего марафона» (1979) и даже Андрей Голубов из «Наедине со всеми» А. Гельмана (1982). Фрагменты из монолога последнего героя автор справедливо называет (вслед за Альфредом де Мюссе) своеобразной «исповедью сына века»: Андрей Голубов. ...Я очень больной человек ... Всего боюсь ... А чем моя голова занята ... часами, сутками, месяцами, годами? Это страшно ... если бы записать мои мысли. Да там просто нет мыслей. Там кошмар ...».

Кошмар - не только в том, что герой болен страхом перед жизнью, но и в том, что разрушены его, так сказать, тылы: дом, очаг, семья.

Дом как мир, дом как крепость, как опора и основа жизни утрачивает свое значение. Герои - вне стен дома - оказались открытыми всем ветрам и жизненным невзгодам. «Бездомность» становится знаком духовной

¹ Цит. по: Олег Даль. М., 1992, с.51

² Цит. по: Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX-XX веков. М. - Л., 1939, с.164-165

³ Зверев А. XX век как литературная эпоха. // Вопросы литературы. 1992. № 2, с.24.

⁴ Емельянов Б. Баловни века. // Современная драматургия. 1984. № 3, с.190-203

неприкаянности, отключенности от общего потока жизни (А. Казанцев «Старый дом», 1978).

Неотрывно от круга этих размышлений встает проблема взаимоотношения поколений. «Баловни века» склонны скептически оценивать своих предшественников, их сыновья же порою оказываются гораздо суровее и жестче («Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина, 1979; «Канотье» В. Коляды, 1992; «Конец восьмидесятых. Семейная хроника» Л. Разумовской, 1993).

Интересно, что если у В. Славкина молодежь семидесятых «начертана неясно» и автор отдает свои симпатии обаятельным «джазовым» ровесникам, то в пьесе Л. Разумовской «Конец восьми-десятых» конфликт поколений достигает крайнего напряжения. В пределы авторской симпатии не попадает ни один из представителей трех показанных в этой хронике поколений: ни ровесник революции Дмитрий Боголюбов, ни сын его Александр, спившийся и потерянный «баловень века», ни внук его Федор, живущий сам по себе и в финале пьесы даже не простивший умирающего деда.

Александр... Двадцать лет! Кто мне вернет двадцать лет украденной жизни? Я бы мог прожить эти годы свободно, наполнено, радостно! Я бы мог трудиться, постигать мир, любить женщин! Двадцать лет я не жил! Двадцать лет я гнил с моим поколением! А эти! Эти! (Показывает на отца) О, они процветали! На костях и трупах своих сограждан построили себе коммунизм.¹ Конечно, далеко не случайно монолог Александра так живо напоминает классическое возмущение чеховского героя. Надо сказать, что в пьесе Разумовской можно встретить много иронических переключек с «Дядей Ваней». Интересно, что после монолога Александра следует даже сцена с ружьем! Только стреляет не сын - «шестидесятник», а ортодокс - папаша. Эффект тот же, как если бы в Войницкого попытался выстрелить Серебряков. Ружье оказывается пустым, но Боголюбов хочет застрелить сына хотя бы «символически». И здесь патетика резко снижается. И не иронией, как у Чехова, а прямой насмешкой.

Боголюбов. Я тебя символически застрелю!

Александр. Символически? (Смеется). А если я вполне реалистически подохну?

Боголюбов (отбросив ружье, торжественно). Отрекаюсь...

Александр (в тон). От расейского престола...

Единственный персонаж, кому автор сочувствует, это Сонечка. Она почти век доживает на земле и является в пьесе своеобразной осительницей книжной духовности и давно ушедшего гуманизма. Она функционально суха, как, скажем, Стародум в «Недоросле», но очень часто из ее уст звучат не морали и наставления, а слова, поистине вселяющие Надежду: «Где есть Бог - там трагедия только временна и

¹ Разумовская Л. Конец восьмидесятых. Семейная хроника// Драматург. 1993. № 2, с.28

частична, а крушение и гибель уже не могут быть концом всего существующего».¹

Автор внедряет в ткань своей пьесы библейскую легенду об Адаме и Еве, Каине и Авеле, тему Сольвейг и Пер Гюнта. В роли последнего выступает второй сын Боголюбова, Алексей, вернувшийся в Россию из эмиграции.

Нельзя не отметить, что Л. Разумовской порою свойственно перенасыщать судьбы своих персонажей чрезмерным драматизмом.

Причем персонажи сами сообщают об этом как о результате, что, если можно так выразиться, не совсем «драматургично». Иначе говоря, о страшном только рассказали, а то, **что** привело к этому (самое интересное - процесс) осталось за пределами пьесы. Не случайно В.С. Розов в своем интервью говорил: «Недостаток многих пьес - нет процесса. Дается сразу результат... нельзя о чем-то писать мимоходом. Если что-то взяли, дайте почувствовать, пережить».²

3.2.2. От «новой волны» - к «новой драме»

«Мы - дети других времен ... Нас угнетает безнравственность дней сегодняшних. И к нам неумолимо приближается 2000 год от Рождества Христова, а смена веков и тем более тысячелетий в истории человечества всегда сопровождалась могучими катаклизмами, изменениями, рождением новых надежд и новых иллюзий». Это признание сделал Алексей Казанцев, открывая журнал «Драматург».³

Слова А. Казанцева служат своеобразным мостиком между драматургией «новой волны» и так называемой «новой драмой», представители которой заявили о себе в конце 80-х годов XX столетия. Это Николай Коляда, Олег Ернев, Олег Юрьев, Александр Железцов, Алексей Шипенко и другие.

Поколение 60-х роднила близость мировоззренческих позиций. Человек в их произведениях был показан как следствие и печальный итог современной социальной действительности с ее смешением нравственных критериев, падением роли мужчины (героя), стесненным бытом, однако, без традиционного деления на черное и белое.

Между драматургами «новой волны» и представителями «новой драмы», конечно, существует определенная преемственность. Но есть между ними и принципиальное различие. Как в области освоения жизненного материала, так и в способе, в манере подачи его. Если поколение 60-х стремилось понять причины, исследовать корни явления, то «новая драма» стремится осмыслить последствия.

¹ Разумовская Л. Там же, с.29

² Цит. по: Современная драматургия. 1993. № 2, с.211

³ Казанцев А. Новое пространство. // Драматург. 1993. № 1, с.4

«Новая волна», - по словам Владимира Арро - это драматургия, которая «задумалась».¹ Недаром Виктор Славкин пишет о стиле «новой волны» - это действительно стиль пытающихся понять, «задумавшихся» людей: «Кто из нас не мечтал, чтобы смысл пьесы был не в словах, а в тире и многоточиях? И далее приводит слова режиссера Анатолия Васильева, обращенные к актерам: «Играйте так, чтобы, когда вы говорите, о вас ничего нельзя было понять, а вот когда вы замолкаете, зритель обо всем и догадывается».²

Авторы «новой волны» понимают, что в иные времена бесполезно кричать, лучше всего может быть слышен шепот. А суть может быть выражена не в громких признаниях, не в словах, а, скажем, в танце, в чудесной джазовой песне «Дорога на Чаттанугу», как у В. Славкина в пьесе «Взрослая дочь молодого человека».

Стиль же «новой драмы», тяготеет к экспрессии, насыщенному действию, ориентируется на эмоциональный взрыв и нравственное потрясение, что, пусть и в меньшей степени, присутствует в драматургии «новой волны».

Существенные изменения происходят и в строении драматического конфликта, которые восходят к «Пяти вечерам» А. Володина (1959), «Утиной охоте» А. Вампилова (1970). Если для так называемого гегелевского, традиционного типа конфликта характерно столкновение разнонаправленных волей, то для драматургии «новой волны» важно не столько противоборство конфликтующих сторон, сколько тенденция их взаимного «рассеивания», растворения друг в друге - «человек среди других».

«Новая драма» сосредоточена на конфликте человека с самим собой, на экзистенциальном противостоянии человека и судьбы. Здесь также уместно вспомнить вампиловского Зилова и некоторых героев романтической драмы (например, героев пьес А. де Виньи, А. де Мюссе, Г. фон Клейста и др.).

Такой конфликт - субстанциональный, негегелевский, неразрешимый в пределах одной судьбы, одной пьесы, типологически восходит к драме рубежа XIX-XX веков, к творчеству Ибсена, Стриндберга, Чехова, Гауптмана.

Конфликты «чеховского» типа, являющиеся постоянным свойством воссоздаваемой жизни, очень важны в драме XX столетия.

После Тургенева, Ибсена и Чехова на смену действию, неуклонно устремленному к развязке, все чаще приходили сюжеты, разворачивающиеся медленно. Искусство XX века вовлекло в свою сферу глубочайшие жизненные конфликты, которые имеют форму устойчивых, а не поступательных процессов.

¹ Арро В. Источник творчества. Дискуссия «Проблемы конфликта в современном театральном искусстве» // Театр. 1987. № 11, с.66

² Славкин В. Бэмс - и нет старушки // Современная драматургия. 1991. № 4, с.166.

Устойчивые жизненные конфликты, выявляемые с помощью внутреннего типа действия, закономерно возобладали в эпоху, когда судьба личности стала активно соотноситься с потоком истории (например, «Борис Годунов» А.С. Пушкина), когда вопрос о человеке, борющемся только за «место под солнцем», отошел на второй план, и встала проблема личности, ответственной за собственную судьбу и судьбы других. «Внешняя неподвижность» драматургии рубежа XIX-XX веков не означает бездействия, пассивности. Персонажи А.П. Чехова драматически активны. Это активность духовная, нравственного самоопределения. Она внешне не проявляется.

Именно на рубеже веков и тысячелетий нравственное самоопределение особенно актуально для человечества, находящегося в ситуации духовного «промежутка», в катастрофе атеистического тупика, без «точки отсчета» и меры вещей, но в то же время жаждущего веры.

Несмотря ни на что, многие чеховские герои в любой ситуации остаются людьми, верными себе, стойчески принимающими свою Судьбу, свой Удел. Они не могут быть благополучны и счастливы (в житейском, обыденном понимании). Они - жертвы, одерживающие великую духовную победу.

И в прозе (рассказ «В овраге», образ Липочки), и в драматургии («Три сестры», «Дядя Ваня») Чехов утверждает эту глубинную мысль. Но утверждает не декларативно, не открыто, а целомудренно сокрыто, в полном соответствии с эстетикой внутреннего действия и субстанционального конфликта. В этом смысле ближе других представителей «новой драмы» к чеховской традиции оказался Н. В. Коляда.¹ Он, поместивший своих героев в катастрофический промежуток между Мечтой и ужасающей реальностью, сумел создать в драматургии колоритный, самобытный мир, где сочетаются высокое и низкое, трагическое и комическое, пласты истинной культуры и культуры суррогатной, элитарной и маргинальной, символика и интенсивно приземленный быт. «Это не город и не деревня, не море и не земля, не лес и не поле, потому что это и лес, и поле, и море, и земля, и город, и деревня — Мой мир. Мой мир ... Нравится вам мой мир или не нравится — мне все равно, потому что, Он нравится мне, Он — мой и я люблю его», — признается Николай Коляда в первой ремарке к пьесе «Полонез Огинского». Действительно: это позиция художника конца XX века. Замечательно точно сказал о такой позиции А. Зверев: «... произведение художника мыслилось им теперь не

¹ «Любимые мои драматурги - Антон Чехов и Теннесси Уильямс. Они не просто классики, которые вот стоят на полке - они рядом со мной. И никто при мне не смеет говорить о них плохо» - По сценарию судьбы. - Областная газета (Екатеринбург), 1994. 19 нояб. Цит. по: Лейдерман Н. Л. Драматургия Николая Коляды. Критический очерк. Каменск-Уральский, 1997

как часть мира, но как завершённый мир, который замкнут в собственных границах».¹

Заметим, что в критике сложился некий стереотип восприятия Николая Коляды как живописателя «дна», певца так называемой «чернухи». «От горьковского «дна» — к последнему пристанищу, запечатленному Н.В. Колядой в «Сказке о мертвой царевне» (1990) пролегает прямая дорога. Дорога от ночлежки к моргу. Погружение в безысходность, грязь, боль, одиночество».² Такой вывод представляется поспешным. Главная героиня пьесы «Сказка о мертвой царевне» Римма работает в ветлечебнице. В ее обязанности входит убивать увечных и никому не нужных животных. Ветлечебница выступает в пьесе Николая Коляды моделью страшного мира, уйти из которого - значит, испытать счастье избавления. Смерть как свобода, как избавление - это трагический парадокс является ключом к пониманию пьесы; можно вспомнить, что у Ф. М. Достоевского в «Записках из мертвого дома» смерть является своеобразным символом свободы, потому что только с мертвого героя в финале снимают кандалы. Иначе от оков освободиться нельзя. Именно с этими мыслями Римма убивает животных, с этой мыслью она затем лишает жизни и себя. В пьесе свет парадоксальным образом означает смерть (это сильнейший электрический разряд), а тьма, наоборот, жизнь. В речи Риммы удивительно «монтируются» грязная ругань и пушкинские тексты. Мечта героини высока и светла, жизнь вокруг нее - ужасна. Детское ожидание Царевича-избавителя не приведет ни к чему. Здесь можно вести речь о так называемом *развоплощении* сказочного сюжета, когда потенциальный избавитель оказывается «ложным героем» (В.Пропп).

Романтическое несовпадение мечты и реальности рождает чувство щемящей тоски. Этой тоской пронизана и авторская интонация, которая очень сильно звучит в пьесе. Порой — как крик о помощи.

Таким же криком заканчивается известная пьеса «Мурлин Мурло» (1989): «Приди ко мне, Бооог!» Главная героиня пьесы Ольга — не просто мечтает. Она — юродивая. Ей «мультики мерещатся», она «с Богом разговаривает» и страстно мечтает уехать из задыхающегося в химии маленького городка, где все только и говорят о предстоящем конце света. Но кто же увезет ее отсюда? В роли спасителя царевича, кажется, может выступать квартирант Алексей. Он произносит такие горячие монологи! О том, что так жить нельзя, что всех спасет любовь, как он любит великую русскую литературу. И есть в этом размахивающем руками персонаже что-то от Пети Трофимова. Когда «слова, слова, слова ...» сталкиваются с реальностью, с возможностью спасти человека, Алексей сразу сникает.

¹ Зверев А. XX век как литературная эпоха. // Вопросы литературы. 1992. № 2, с.24

² Старосельская Н. Паруса без ветра, или Ветер без парусов? // Современная драматургия. 1993. № 2, с.172

Мир ужасен. Ужас этот воплощается и в вечно пьяном соседе-насилльнике, и в так называемых внесценических персонажах: матери, которую Ольга смертельно боится, страшной безличной силе - «на работе сказали», «мужики говорили»:

...Выхода — нет.

И — потому: «Приди ко мне, Бооог!»

Надо сказать, что Николай Коляда может быть не только экспрессивно-резким, но и эпически-раздумчивым. Как, например, в пьесе «Канотье» (1992). Главный герой пьесы — Виктор — один из «баловней века», разочарованный в жизни «шестидесятник», ностальгическая услада которого - в свой день рождения надевать шляпу-канотье и петь незабвенное: «Возьмемся за руки, друзья, чтоб не пропасть поодиночке», Однако сегодня другое «тысячелетие на дворе» и, быть может, что всем вместе - можно только пропасть, и, наоборот, поодиночке — выжить. Первое действие пьесы заканчивается символическим растаптыванием «ритуального» канотье. Как когда-то розовский мальчик рубил саблей сервант - символ мещанства, так и 18-летний Саша - сын бывшей жены героя - срывает с его головы канотье - символ фальши - и топчет шляпу ногами. Первое «громкое» действие контрастно сменяется «тихим» вторым. Виктор говорит Саше о любви, просит у него прощения. Во время этой мирной сцены внезапно Саша слышит звуки похоронного оркестра. Как в «Утиной охоте» А. Вампилова, когда главному герою приносят похоронный венок. Вообще, древнее «помни о смерти» всегда сопровождает героя, придавая всему происходящему в пьесе эпически-отстраненный смысл. А что, собственно, произошло в пьесе? Пожалуй, ничего. Неудачным был день рождения у Виктора, приезжали к нему бывшая жена с сыном. А Виктор так и остался в своей коммуналке вместе с соседкой Катей. И драматизм здесь рождает не экстраординарные события, а ставшее классическим: «люди обедают, только обедают, а в это время...». В финале автор дает удивительную, скорее кинематографическую, нежели драматургическую картину. Возвращается Саша. Он лежит, свернувшись калачиком, на лестничной клетке, и далее идет серия ремарок — «кадров»: «старуха стоит над ним, смотрит на него», «Виктор и Катя сидят вместе в комнате», «Идет дождь. Лопаются в лужах пузыри». Этот своеобразный полифонизм взгляда по природе, несомненно, ближе к кинематографическому видению, нежели театральному. В пьесе монтажно сосуществуют два стилевых потока: приземленный и патетический. Так, соседка Катя то матерится по телефону, то читает монолог Нины Заречной. Герои Коляды - Катя, Римма из «Сказки о мертвой царевне», Таня и Дима из «Полонеза Огинского» (1993)¹ - как бы ведут острый, полемический, шутовской, но в конечном итоге, очень

¹ Эта пьеса вся построена как вариация на тему «Вишневого сада»: героиня возвращается в свой дом через десять лет после вынужденной эмиграции и затем покидает его навсегда, уезжая обратно, в Америку.

горький диалог с культурой ушедшего времени. Ушедшего безвозвратно. И - безнадежно.

В пьесе «Вор» (1992), на первый взгляд, конфликт касается двух поколений. Здесь всего два действующих лица - Матвей 42-х и Юрий 22-х лет. В Юрии, случайно попавшем в квартиру Матвея, герой узнает своего друга, умершего 20 лет назад. Тогда Матвей, как он сам считает, предал своего друга, боясь общественного мнения, пойдя против своей природы ... Случайный гость оказывается банальным вором: он исчезает, захватив кожаное пальто и бюст Гоголя. Матвей, глядя на себя в зеркало, плачет. Он понимает, что предал себя, что, украли его судьбу. Юрий оказывается вором необычным. Вор крадет, время, крадет жизнь, память. Второе действие пьесы - это мистификация, когда Юрий пытается убедить Матвея, что он - «тот самый». В финале к герою возвращается жена. И следует авторская ремарка: « На кухне - двое: он и она. Больше нет никого. Не было. И не будет». Вполне возможно, что все произошедшее - греза или короткое видение героя с больной совестью, что вся пьеса - мистификация. Ведь и бюст Гоголя тоже не случаен! Важно, что в этой пьесе Николай Коляда обозначает конфликт человека с самим собой, показывает экзистенциальное противостояние человека и его судьбы, какой бы она ни была.

Николай Коляда весьма активно и открыто присутствует в своих пьесах. Его пьесы полны не просто развернутыми ремарками, а целыми авторскими монологами. Он - своеобразный «повествователь», рассказчик, а, точнее, человек от Театра, который призван представлять, комментировать, выражать свое отношение к происходящему, например, в пьесе «Америка России подарила пароход» старинный купеческий особняк, где происходит действие, описывается автором в духе монолога профессора Преображенского из «Собачьего сердца»:

«Где туалет был - там спальня,
где была спальня - там зал,
а где зал был - там кухня,
а где кухня была - теперь туалет.
Перегородили, перестроили
по своему вкусу: мы наш, мы
новый мир построим. Построили ...»

В своих авторских «вторжениях» в пьесу Николай Коляда может изящно иронизировать над собой, своими героями, а также читателем и зрителем. В одноактной пьесе «Черепаша Маня» (1991), где речь идет о расстающейся супружеской паре, автор заботливо «упреждает» читателя, говоря, что герои «не будут драться. Я ведь вам не «чернуху» какую-нибудь пишу. Так что, не волнуйтесь». Если герою случится выругаться, автор тут же «подоспеет»: «Фу, как некрасиво! Виноват, больше не буду» такой веселый эпатаж автора - сродни эксцентрике и ерничанью, и в этом -

Николай Коляда - сам недавний актер - истинный человек театра. А сценичность пьес Коляды - особого свойства. Она требует, не столько режиссерской фантазии, сколько, так сказать, широты мышления. Ведь то, что называется даже в профессиональной критике «чернухой» - это лишь первый, поверхностный и, конечно же, далеко не основной пласт в драматургии Н.В. Коляды, да и других представителей так называемого «черного реализма».¹ Ведь в том самом «моем мире», который так тщательно оберегает драматург, никакое «черное» не культивируется, не обретает значимости самостоятельной ценности, как, скажем, у писателя Владимира Сорокина. В пьесах Н.В. Коляды «черное», низкое всегда сочетается с романтически-возвышенным и светлым. Контрапункт этот приобретает у драматурга поистине трагический характер. Все его герои живут одной страстной мечтой - уехать, убежать, вырваться из «черного» мира куда угодно - в Москву, в мечту, в прошлое. Однако не так просто взять билет и уехать в Москву. Три классические героини не смогли, да и, пожалуй, не стали бы этого делать. Физическое перемещение в пространстве не может решить никаких проблем. А из своего времени «выпрыгнуть» нельзя. Характерная для Н.В. Коляды «открытая форма» отказывается от разрешения конфликта в рамках пьесы и «транслирует» его за рамки произведения. Неопределенность границ пьесы непосредственно связана с ее проблематикой и проблематикой экзистенциальной. Судьба человека (персонажа) открыта его воле (драматическая активность, которая может выражаться в бездействии) и в то же время зависит от непреодолимого (чеховское «не дано», «ни одной капли счастья»).

Алексей Шипенко, один из представителей «новой драмы», был подробно осмыслен в критике.² Так, Михаил Смоляницкий³ пишет, что «художественный мир Шипенко воспроизводит художественную же реальность, реальность культуры ... тексты Шипенко-это нагромождения схем и клише, следов и отпечаткой различных культур», «источник вдохновения Шипенко - это та рухлядь культуры, с которой имеет дело «человек переходного периода».⁴

Монтажность мышления, свойственная художникам XX столетия, выражена в драматургии А. Шипенко в полной мере. Источником драматизма является, по мнению М. Смоляницкого, «любое культурное клише». В ранней пьесе «Смерть Ван Халена» (1989) простой московский парень Коля, лежа на старой раскладушке в коммуналке, начинает

¹ Эрнандес Е. Драматургия, которой нет. // Современная драматургия. 1992. № 3-4, с.192

² См., например, статью критика А. Соколянского в книге пьес А. Шипенко «Из жизни камикадзе», 1992, а также: Казьмина Н. Командный заплыв. // Театр. 1992. № 3.С. 25-29; Кобец Ю. Искусство идентификации. //Театр. 1992. № 2, с.42-46

³ Смоляницкий М. Хорошо. Текст и отвращение. «Постмодернизм» Алексея Шипенко. // Современная драматургия.1993.№ 2, с.183-189

⁴ Там же, с.185-186

общаться с Эдди Ван Халеном, знаменитым гитаристом и композитором, живущим в Нью-Йорке. Разговаривая с ним по отключенному телефону, Коля обнаруживает полную идентичность во взглядах; он как бы доверяет себя Ван Халену. И - свершается чудо - Ван Хален может оказаться в московской коммуналке, а музыкант Коля - в Нью-Йорке. Вот только обнаруживается, что прожить чужую судьбу невозможно. А трагедия героев Алексея Шипенко в том и состоит, что своей судьбы у них нет. Они живут уже кем-то прожитым, где-то (чаще по телевизору или в кино) ими увиденным. Потому они и представляют собой (вспомним вновь Стриндберга) «обрывки книг и газет, осколки людей ...». Добавим – фрагменты фильмов, телепередач. Как, скажем, в финале «Смерти Ван Халена» Коля рассказывает свой любимый эпизод из фильма «Мертвый сезон», когда обменивают разведчиков, и как ему хочется, чтобы, встретившись на нейтральной полосе, разведчики улыбались ... Главный герой пьесы «Археология»(1990) Леша сам признается, что в детстве был «телеидиотом»: смотрел все подряд - «лишь бы что-нибудь светило, да двигалось». Фатальная невозможность для героев Шипенко прожить свою жизнь проявляется в его драматургии в отсутствии действия, событий, (в традиционном их понимании). В пьесе «Ла фюнф ин дер люфт» (1989) герои - парализованная Старуха и ее сын Сережа - только и делают, что ругаются страшной, грязной бранью, при этом они подсказывают друг другу слова. Они невероятно много обсуждают необходимость действий, но, конечно же, бездействуют. Точно также у Сэмюэля Беккета в пьесе «В ожидании Годо» главные герои долго обсуждают необходимость идти, наконец, в финале решают пойти, встают и ... пьеса завершается авторской ремаркой: « не двигаются». М. Смоляницкий отмечает, что в предшественниках А. Шипенко могли бы оказаться и Беккет, и Ионэско.¹ Исследователь говорит об этом в связи со стилем молодого драматурга, для которого «как для романтика характерно отчаяние от неприспособленности слова к выражению смысла».² Пожалуй, как и у Беккета, можно говорить о конфликте «между желанием говорить и невозможностью речи из-за разногласия слов и вещей».³ Именно это «разногласие» и вызывает «косноязычие», которое, в свою очередь, порождено «переходным периодом». А чтобы выразить вновь рождающееся содержание, новые мысли, чувства, оказывается, необходимо идти на определенные жертвы в области средств выражения («косноязычие»!) как раз в пользу ясности мысли, в пользу содержания. Как говорит герой пьесы А. Шипенко «Камикадзе»(1988): «косноязычие - лучшее средство для передачи содержания». Как в свое время сказал поэт:

¹ Смоляницкий М. Там же, с.187

² Там же, с.188

³ Gerald L. Bruns. Modern Poetry and the Idea of Language. New Haven and London, 1974, p.183

Пока выкипячивают, рифмами пиликают
из любвей и соловьев какое-то варево,
улица корчится безъязыкая –
ей нечем кричать и разговаривать.
Городов вавилонские башни,
возгордись, возносим снова,
а бог
города на пашни
рушит,
мешая слово.¹

Первооткрывателем же эры «косноязычия» (которое лучше всего передает смысл) в драматургии «новой волны» была Людмила Петрушевская. Уже в ее ранней пьесе (середины 70-х!) «Чинзано» появится диалог, который выразит самую суть человека «переходного периода» с его парадоксальным положением во времени, в пространстве, личной и внутренней жизни. Он - ни там, ни здесь; ни тогда, ни сейчас; он - не женат и не холост; он не спокоен, и в то же время не в смятении, он - в «промежутке».

Валя. Ты что, здесь не живешь?

Паша. Временно.

Валя. Временно живешь или временно нет?²

«Первопроходческий» феномен Петрушевской зорче всех разглядел Роман Тименчик, который «прорвавшись» через все бытовавшие определения ее творчества («магнитофонный реализм», «черный реализм» и т.д.), дал свое: сказав, что «суть ... состоит в ситуации, когда на новой стилевой территории, на сей раз - в запыленных куцах сценического диалога, создается роман».³

Эпические элементы встречаются у Н. Коляды – в пространственных, романских ремарках, у Е. Гришковца – в повествовательной интонации и в монологах – своеобразных «потоках сознания»; а также в использовании Л. Петрушевской и Н. Колядой фольклорных мотивов.

В отличие от «молодых» эпох, «искусство и жизнь «старой» эпохи осмысляет уже осмысленное, проживает уже прожитое.⁴

Не случайно, поэтому у драматургов, появившихся в самом начале 90-х годов XX столетия, необычайно много мотивов из предшествующей, особенно классической литературы. Они - и Мария Арбатова, и Екатерина Гремина, и Михаил Угаров, и другие — представляют «литературу о конце света, написанную людьми, собирающимися выжить».⁵ Именно поэтому

¹ Маяковский В. Облако в штанах. Соч. в 2-х т. Т.2. М., 1988, с.11

² Петрушевская Л. Три девушки в голубом. М., 1989, с.107.

³ Тименчик Р. Ты - что? или Введение в театр Петрушевской. Там же, с.395

⁴ Лотман Ю. Беседы о русской культуре // Современная драматургия. 1983. № 2, с.205

⁵ Эрнандес Е. Там же, с.192

они так мужественно и открыто смотрят на мир, Мария Арбатова смело констатирует смерть героя (пьеса «Алексеев и тени», 1990):

Голос. Ведь у тебя все было, чтобы стать героем! Алексеев. Я не виноват.

Голос. Ты хоть понимаешь, что времени нужны герои? Герои! А ты просто ... Тьфу!

Арбатова как бы ставит точку в движении от героя - к антигерою, и от «анти» - к пустоте. Даже сам прием показа Алексеева только через восприятие других персонажей тоже очень интересен. Можно было бы назвать это «синдромом Самгина», когда герой существует не сам по себе, а лишь отраженным в восприятии других персонажей. Герой не существует как герой - его «сознание сумеречно, мысли стереотипны, чувства пресны. Он разыгрывает драматургию реальности на нулевом градусе жизни».¹ Это выражено и в пьесе М. Арбатовой «Дранг нах вестерн» (1993); для героя создается новый контекст. Но с кем бы Он ни был, кто бы ни была Она (жена, любовница, случайная знакомая) - все остается по-прежнему, одна ситуация механически повторяет другую.

Михаил Угаров в своей пьесе «Газета «Русский инвалид» за 18 июля» (1993) демонстрирует себя мастером стилизации, почти абсолютно передавая литературную манеру прошлого столетия. Однако Угаров - современный драматург, и для него стилизация - это прием, с помощью которого написана вся пьеса. Туда «вкрапливаются» мотивы классических сюжетов (например, «Ариадны» Чехова). В начале пьесы автор дает огромную (романную!) ремарку, где описывается старинная московская гостиная; в финале же пьесы главный герой Иван Павлович уже сам повторяет это описание. Герой, как бы замещаясь автором, сообщает: «Так можно описывать без конца. Конец вообще не важен. Говорят, после него нет ничего, но это не правда ... Можно дать занавес, где захочешь. Дернул за веревочку, он и упал! А что уж там за ним дальше было, - это их личное дело ...».² Интересно, что пьеса Угарова обрывается также неожиданно, как и гоголевская повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка».

На полуфразе служанки Нюты: «... есть еще телятина, но она несвежая, потому что на улице жара, мухи, а ваш разлюбезный Степан, хоть я ему и говорила ...

Падает занавес».³

Автор «дернул за веревочку», занавес упал. Почему? Потому что «круг замкнулся». Конец - не нужен. Исчерпаны «старые» темы и сюжеты, «старая» эстетика. Наступает «новая жизнь», для отражения которой будут «нужны новые формы»...

¹ Гуревич П. Я. Зомби, жизнь как торжествующая травестия смерти // Независимая газета. 1992. 23 окт., с.8

² Угаров М. Газета «Русский инвалид» за 18 июля. // Драматург. 1993. № 1, с.47

³ Угаров М. Там же, с.47

3.2.3. Влияние поэтики кинематографа на отечественную драматургию 70 - 90 гг. XX века

Наиболее яркое проявление монтажности именно в искусстве XX века закономерно. Указывая на причины изменения природы монтажа, СМ. Эйзенштейн отмечал, что «...в периоды активного вмешательства в ломку, стройку и перестройку действительности, в периоды активного перестроения жизни монтажность в методе искусства растет со все возрастающей интенсивностью».¹ Вяч. Вс. Иванов назвал монтажный принцип «одной из основных категорий современной культуры».² Монтаж-ность характерен для «новой драмы» рубежа XIX - XX веков: Ибсен, Стриндберг, Чехов, Метерлинк, Гауптман. Творчество этих авторов типологически связано с отечественной драматургией 70 - 90 гг. XX века (Л. Петрушевская, Л. Разумовская, А. Галин, В.Арро, А.Шипенко, Н. Коляда, Е. Гришкoveц и др.).

Обнаружение типологических связей в русле монтажности, на наш взгляд, дает возможность более полного осмысления феномена нового художественного мышления драматургов рубежа веков, а также более четкое представление о способе организации художественного повествования в драме XX века.

Для этого способа организации характерны:

- новый источник драматизма (драматизм обыденности, повседневности) и, как следствие, усиление значения детали в характеристике драматического персонажа, увеличение роли случая в сюжетосложении;

- новое, внутреннее действие («второй план», «подводное течение», подтекст);

- новый тип драматического конфликта (не локальный, а субстанциональный);

Очевидно, что монтажность как универсальная категория искусства, отчетливо прослеживается у отечественных драматургов 70 - 90 гг. XX века в концепции «открытой формы», в стратегии персонажа, в особой организации речи персонажей («косноязычие») и монтаже культурно полярных стилевых пластов.

Концепция открытой формы делает невозможным разрешение конфликта в рамках пьесы и транслирует его за пределы произведения. Отсюда – впечатление фрагментарности, оборванности драматического текста, ощущение отрезка жизни без начала и конца. Однако за внешней отрывочностью, эпизодичностью – художественная и смысловая целостность и завершенность.

Монтажность проявляется во фрагментарности внутреннего облика героев (от вампиловского Зилова и володинского Бузыкина до Мурлин

¹ Эйзенштейн СМ. Избранные произведения в 6 т. М., 1964. Т.3, с.332

² Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века. // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988, с.120

Мурло из одноименной пьесы Н. Коляды), когда можно вести речь об особом герое – человеке «порогового сознания». Существенно увеличивается роль детали («часть вместо целого»), когда, благодаря «телесности» драматического текста, герой либо вписывается в культурную традицию, либо выламывается из нее (маргинальные герои Н. Коляды, неприкаянные герои Л. Петрушевской).

Активно монтируются в драматургии последних десятилетий XX века разнообразные стилевые пласты: классической культуры и суррогатной; символики и приземленного быта; в пьесы вводятся иронические переключки с классикой, обыгрываются клише, стереотипы, анекдоты, присказки, которые, например, Н. Коляда резко стыкует, «монтирует» с высокой поэзией, помещая своих персонажей в катастрофический промежуток между мечтой и ужасающей реальностью. Это именно монтаж, т.е. смыслообразующее, смыслопорождающее сочетание.

Монтажность активно проявляет эпическую насыщенность драмы, когда последняя предстает своеобразным «конспектом» большого эпического произведения - романа.

«Косноязычие» персонажей пьес отечественных драматургов последних десятилетий XX века носит принципиальный характер. Но демонстрирует оно не распад языка носителями разрушающегося мышления, а является единственно возможным выражением катастрофического смятенного сознания человека переходного времени. Такое «косноязычие» порождено конфликтом Слова и Смысла, рождением нового содержания, отнюдь не гуманистического в XX веке. Так, наша отечественная драма органично вписывается в контекст традиций поэтики русской и западно-европейской классической литературы. Если иметь в виду первооткрывателей эры «косноязычия» в России – Гоголя, Достоевского, Чехова (XIX век), Маяковского, Хармса, Олейникова, Введенского (XX век) и в Европе – Беккета и Ионеско...

Итак, монтажность помогает лучше понять нетрадиционный тип конфликта, воплощенный в драме XX века, и прояснить феномен нового художественного зрения, когда зарождаются необычные способы организации драматургического повествования, острее раскрывается драматизм противостояния личности и мироустройства, чреватого конфликтностью.

Таким образом, с традициями поэтики А.П. Чехова отечественную драматургию 70-90-х годов XX века связывают: сюжетно-фабульная организация драматургического повествования, взаимо-действие эпического и драматического начал, диалог с поэтикой кинематографа. В этом смысле наиболее ярко, на наш взгляд, продолжают осваивать традиции творчества А.П.Чехова Л.С. Петрушевская, Н.В. Коляда и Е.В. Гришковец.

Глава 3. 3. Концепция человека у А.П.Чехова и в отечественной драматургии 70 - 90 гг. XX века

3.3.1. А.П.Чехов и Л.С. Петрушевская: взгляд на героя

Свое сокровенное сближение с А.П. Чеховым Л.С. Петрушевская ясно обозначила сама, в эссе «Три ли сестры» (конец 90-х годов): «Через сто лет, через двести-триста лет жизнь будет такая-то», - со слабой улыбкой на устах говорит развитый человек Вершинин. Мы живем через пропущенные им сто лет». Далее драматург снайперски точно передает содержание - нет - смысл! - пьесы, понятой Л.С. Петрушевской через знаменитый спектакль О.Н. Ефремова во МХАТе с Еленой Майоровой в роли Маши. С помощью режиссера - «комментатора текста, толкователя снов, «драматургу стал ясен смысл финала великой пьесы. Когда все словесные «красивости» произносятся «от несмолкаемости уст, от вечной усталости и головной боли...», когда всё рушится, чтобы «...опереться на что-то», когда завели сестры «страшный хоровод в конце, с раззявленными в молчаливом крике ртами, со вслепую тычущимися руками... Так, ушибленные дети, прежде чем завизжать, набирают воздуха».¹

Чеховскую традицию Петрушевская восприняла и прямо, и опосредованно: через своего учителя А.Н. Арбузова, В.С. Розова, А.М. Володина, А.В. Вампилова. Главный «проводник» этой традиции - герой. Всё в художественном мире пьес Л. С Петрушевской - через героя: и источник драматизма, и статус события, и значение детали.

¹ Л. Петрушевская. Девятый том. М., 2003, с.90-95

Источник драматизма - до предела сконцентрированная стихия быта, которая, как и у Чехова, постоянно демонстрирует другую сторону: от быта - к бытию.

Событие, которое из случайного происшествия оборачивается *событием*, объединяет всех героев, и, проводя некоторых из них через экзистенциальный кризис, дает шок.

Значение детали вырастает порой до символа. Как, например, качели в финале пьесы «Уроки музыки» (1973), когда сюжет, не будучи законченным (как он никогда не завершается в драматургии А.П. Чехова), вдруг словно поднимается, «возносясь», перенося всё в какую-то совсем другую реальность: от душного быта – к духовному бытию. «Важная особенность повествования у Чехова – пока малоисследованная – то, что у него горюет и бедствует на земле, в глухом и темном овраге, - вдруг устремляется кверху, к небесной высоте, и сами герои как будто становятся выше и чище себя. Это – вознесение чеховского сюжета».¹ И у Л.С. Петрушевской наблюдается это волшебное «вознесение» сюжета – в «Уроках музыки», в «Трех девушках в голубом» (1980), «Сырая нога, или встреча друзей» (1973-1978), «Чинзано» и «День рождения Смирновой» (1973-1978). Л.С. Петрушевская сопрягает в единое целое быт и бытие, сегодняшнее и вечное, выделяет главное и непреходящее в своей художественной вселенной – своего героя, человека, достойного «вознесения» и экзистенциального прозрения. «Это мои маленькие людишки копошатся, ходят по кухням, занимают деньги... Ни один из этих людей не начальник. Ни один не может не то что руководить движением истории, но и просто руководить. Так себе персонажи. Они как я, как мои соседи. Я тоже вечно торчу на кухне, домохозяйка. Отсюда мелкотемье. Мелкие темы. Рождаются дети, иногда без отца. Взрослый сын пришел из армии с готовой невестой. Иванов явился из тюрьмы. У Паши умерла мать, а он как раз выписался от бывшей жены, чтобы прописаться к своей старушке. Теперь всё, теперь он нигде. Ты где живешь? Теперь еще нигде уже опять.... Я хочу защитить их. Они единственные у меня. Больше других нет. Я их люблю. Они мне даже не кажутся мелкими.

Они мне кажутся людьми. Они мне кажутся вечными».²

Л.С. Петрушевская сокрушается, что прозаики, в отличие от драматургов, «...уже продвинули нас к сознанию, что жизнь – частная жизнь – есть предмет литературы и искусства. Любовь и страдания – также. Рождение смерть – также. Беда и небольшие радости – опять-таки»...³ Так, для Петрушевской уравниваются в масштабах великое и малое, грандиозное и незначительное, поскольку одно в каждое мгновение грозит обернуться другим. Великое – ничтожным, малое –

¹ Петрушевская Л.С. Там же. Сс. 90, 94-95.; Паперный З.С. Тайна сия...любовь у Чехова. М., 2002, с.34

² Петрушевская Л.С. Там же, с.33

³ Там же, с.34.

огромным, деталь вырастет в символ, а катастрофа обернется водевилем. Это специфический, присущий, прежде всего, А.П. Чехову, взгляд на мир, когда так меняются масштабы, что все «манифестации жизни равны». Патетика всегда снижается иронией, а драма маленького человека – ребенка – оборачивается катастрофой. Страдающие дети тоже роднят Л.С. Петрушевскую и А.П. Чехова. Но это может быть темой отдельного исследования.

То же касается и так называемого «маленького человека». В начале 80-х годов в сценарных заметках к мультфильму «Шинель» (реж. Ю. Норштейн) Л.С. Петрушевская видит Акакия Акакиевича не маленьким, и не просто большим, огромным, а сказочно великим, исполинским. «Акакий Акакиевич... стал большим-большим, огромным надо всем городом, и почесал босой ногой ногу, и зевнул, и сошел под землю и там улёгся поудобнее, на бок. Огромный Акакий Акакиевич, и на нем весь Петербург. Весь мир...».¹ Это парадоксальное сочетание бытовых характеристик («поудобнее», «на бочок») и колоссального, вселенского масштаба («на нем весь Петербург. Весь мир...»). Здесь, как и в своих пьесах, Л.С. Петрушевская использует, безусловно, чеховскую оптику: в малом отражается великое и наоборот.

Правда, в отличие от А.П. Чехова, Л.С. Петрушевская «внедряет» в повседневную обыденность чудо или какое-то предощущение сказочного волшебства, когда всё пугающее и страшное куда-то уходит, и приходит величественно-прекрасное, что, по выражению самой писательницы, и есть жизнь.

В пьесе «Уроки музыки» показана параллельная жизнь двух семей – Гавриловых и Козловых. Но уже в афише все члены семьи Гавриловых названы только по имени, а Козловых – по имени-отчеству.

Пьеса построена по принципу параллельно-перекрестного монтажа, где картинки сменяют друг друга: одна картинка изображает семейство Гавриловых, другая – Козловых.

Одинаковые квартиры, но разная обстановка. Бедно-чистенько у Гавриловых, и богато-престижно у Козловых. По-разному ведет себя там вездесущая соседка Анна Степановна, подъездная ведьма-всезнайка. Объединяет же оба семейства приезд близких людей: у Козловых – сын вернулся из армии с невестой, у Гавриловых – из тюрьмы вышел Иванов, муж Грани, отец маленькой Гальки.

Если в семействе Гавриловых, несмотря на проблемы и сложности – открытость и искренность, даже в самых тяжелых ситуациях, то у

Козловых господствует театр для самих себя, начиная с типовой, характерной для 70-х годов прошлого века обстановки (ковры, хрусталь, полированная мебель), завершая формальной показной вежливостью.

В пьесе есть две молодые девушки – Нина Гаврилова и Надя Тимофеева – обе, по стечению обстоятельств, невесты вернувшегося из

¹ Петрушевская Л.С. Там же, с.245

армии Николая Козлова. Но Козловы пытаются всячески выставить из дома Надю. И гордая девушка уйдет, не пустив Колю к себе в общежитие.

Многие герои в этой пьесе Петрушевской вообще оказываются беззащитными перед судьбой. И молодые, и постарше.

Нина: Идите домой. Иди, бери коляску и тащи.

Иванов: Не имею права.

Нина: Да Господи, идите.

Иванов: Как прибывший из заключения...¹

Неприкаянной Нине некуда деваться, разве что уйти к соседу Николаю. Примечателен ее разговор с матерью, где обычная одежда – сверкающая кофта – превращается в некий судьбоносный знак.

Нина: Мам, дай мне твою кофту надеть. Сверкающую.

Граня: Ты куда это? Кто тебе разрешил-то?²

Сверкающая кофта становится особым знаком – знаком перемены участи.

В отличие от героев Н. Коляды, только мечтающих о счастье, герои Петрушевской – очень решительные: они, в надежде на счастье, круто меняют свою жизнь и куда-то едут, ищут, бегут, переезжают. Но... ничего не меняется в жизни героев, ни у Коляды, ни у Петрушевской. Более того – любое действие, любая инициатива в художественном мире Петрушевской чреватые катастрофой. В «Уроках музыки» – для Нины и Нади, для Фёдора Ивановича, который когда-то в молодости, мечтая о культурном сыне, и заботясь о пресловутом «стакане воды», учил его музыке – и во что вылились эти уроки?! Нина счастлива у Козловых лишь в самом начале, пока еще не поняла, что ее используют, чтобы отвадить Надю. В финале I-го действия происходит разговор двух матерей – Гавриловой и Козловой, он пронизан болью. Граня вынуждена отпустить дочь к Козловым на правах служанки.

Вообще, боль в семействе Козловых причиняют постоянно: там нет простого человеческого тепла и участия, но причинение душевной боли – в этом Козловы оказались виртуозами. Бабка и Таисия Петровна специально громко говорят о том, что Коля отбился от дома, что Нина, ставшая его гражданской женой (между I и II действиями проходит три месяца), не может его удержать.

Болью эта пьеса пронизана так, что каждый из героев словно пульсирует ею. Особенно беззащитны те, кого легче всего обидеть: дети и молодые женщины. А семейство Козловых будто инъецировано какой-то сверхсильной анестезией. Бесчувственные, они с удовольствием наносят удары, уколы другим, и всё это под маской приличия.

¹ Петрушевская Л.С. Собрание сочинений в 5 томах. Т.3. Пьесы. Харьков - М.1996, с.36-37.

² Там же, с.40-41

Таисия Петровна: Мы, Нина, всегда готовы помочь. Ты сама это знаешь. Но ведь так бывает - ты к человеку всей душой, а он к тебе всем задом. Грубо, но так.¹

События достигают в пьесе предельной концентрации, когда Граня вынуждена оставить на время маленькую Гальку у Нины, появляется беременная и серьезно больная Надя. Автор позволяет себе подробную ремарку, которая содержит прямую оценку Козловых: «...Видно, что Надя производит на всех страшное и тяжелое впечатление своим видом, что все окружающие чувствуют невольное сострадание к ней и преодолевают это чувство - весьма успешно».²

Здесь во всей полноте, во всей «красе» раскрываются Козловы. Они и «нужный» тон находят, и используют ситуацию с маленькой Галькой и Ниной против Нади.

Уже Нина - Нинок, и не приживалка, а жена Николая. Решение Нины уйти показано не прямо, а косвенно, опосредованно: через молчание, несколько одинаковых реплик («Нина кивает»), и эта сдержанность, скрытность эмоций, когда уже все слезы выплаканы, все слова произнесены, производит сильнейшее впечатление. Так выразительно молчит Нора в «Кукольном доме» Г. Ибсена, когда в финале пьесы враз прозревшими глазами смотрит на своего мужа Хельмера. Так стоически молчат, величественные и несгибаемые в своей мужественной немоте сёстры Прозоровы, которых Наташа выгоняет из собственного дома, но их пространство духовное остается для нее закрытым. Туда ей хода нет...

Финал пьесы – это каскад откровений и неожиданных решений, словно дается Козловым последняя возможность через экзистенциальный шок вспомнить о том, что они – люди. Выясняется, что и в их «благородном» семействе не всё гладко и ладно, ведь, кажется, что всё делали так правильно, прилично, «сор из избы» никогда не выносили...

Федор Иванович говорит, как воспитывал Колю, приучал его мыть руки, как смешно ему было, когда маленький Коля иллюминации боялся, пугался салюта, плакал, а он, отец, «страх в нем искоренял», «за враньё» драл ремнем и, главное, обучал музыке.³

Вот Коля и выучил все уроки, оплатив родителям их же черствостью и бессердечием. Даже невозмутимая Таисия Петровна не выдерживает и срывается: «Над отцом издеваешься, который только тебя растил, только для тебя жил, музыкой с тобой занимался!!!».⁴

Жестоко поплатились Козловы за свою лицемерную жизнь: не дождется стакана воды Федор Иванович. Даже бабка взбунтуется и уйдет из семьи, и она осознает в себе вдруг достоинство человека. В ответ на

¹ Петрушевская Л.С. Собрание сочинений в 5 томах. Т.3. Пьесы. Харьков - М., 1996

² Там же, с.56-57

³ Там же, с.65-66

⁴ Там же, с.70

обещания Таисии Петровны снова забрать ее домой бабка резко ответит: «Я тебе что, сундук с клопами, возьмешь ты меня!».¹

В финале пьесы вдруг всё чудесным образом изменится. После сгущенного, до духоты, быта, после скандалов-«разборок» - «над потемневшей сценой высвечиваются качели, на которых медленно и печально покачивается Нина с ребенком на руках».²

Таисии Петровне видится Нина с Галькой на руках. Федору Ивановичу - Надя с ребенком.

«Надя медленно и печально возносится на тех же качелях, что и Нина».³

Николаю приходится почти лечь, чтобы его не задело всё снижающимися качелями. Этот финал похож на сказочный; он возникает как переход в какое-то другое измерение, где нет места ни Козловым, ни Гавриловым, а только этим трагическим мадоннам последних десятилетий двадцатого века...

В таком финале драматург демонстрирует «вознесение сюжета», когда всё невыносимо - тяжкое, плохое и несправедливое исчезает — уходит, и, словно в утешение всем мученикам и страдальцам, показывается свет. Несущими свет в пьесе «Сырая нога, или встреча друзей» (1973-1978) оказываются дети. В творчестве Л.С. Петрушевской вообще, и в этой пьесе в особенности, дети - камертон. А взрослые - как дети, беззащитные и жестокие, жаждущие любви и несчастные в отсутствие ее. О.Н. Ефремов говорил, что у Петрушевской «всё - про детей». Главными героями этой пьесы стали персонажи - дети: свои и приемные. Это - внефабульная, но сильнейшая сюжетная линия. Присутствие детей ощущается во всем, даже в поведении взрослых, в их погруженности в свои взрослые «игрушки». Так, замшевый пиджак и мохеровая кофта - непрменный признак социального благополучия в 70-е годы прошлого века, обретают едва ли не статус шинели Акакия Акакиевича. В пьесе возникает сразу вихрь бытовых подробностей, даже не вихрь, а ураган: вещи, цифры, деньги, пальто в ломбарде, спор из-за двух рублей.

Ольга, которая пришла к Наташе просить денег взаймы, упрекает ее, ведь Наташа, кажется, счастлива и социально благополучна.⁴

Но для героев Петрушевской вещи и разговоры о вещах (платье, пиджак, пальто) — не только выражение своего смятенного сознания, когдасоциум требует одного, а душа просит совсем другого. Это – словно подпор-ки, чтобы устоять в этом мире, выстоять. Люди существуют в пьесе Л.С. Петрушевской в насыщенном, концентрированном контексте вещей и предметов: книги, ковры, камни. Будто герои то ли пытаются закрыться вещами от мира, защититься ими, либо, напротив, стараются

¹ Петрушевская Л.С. Там же, с.73

² Там же, с.73

³ Там же, с.74

⁴ Там же, с.85

укрепиться в нем. Соня так отчаянно цепляется за платье из «ангорского акрила» потому, что она, как и Ольга, одна, у нее нет пары. Она – со всеми и – ни с кем.

И опять выясняется, что очень важного, хлеба, нет, мясо всё забывают поставить в духовку. И Сережа бежит сдавать бутылки, чтобы купить хлеба, он, наконец, и принесет только к концу первого действия. Всё первое действие происходит на кухне, там теснятся персонажи, приходят гости, рассказывают о себе, но многословными откровениями герои Петрушевской не грешат. Они тщательно скрывают свои чувства, свои глубинные переживания за «бытовым» многословием.

Если же, скажем, кому-то из гостей удастся похвастаться любовными похождениями, то сразу становится понятно, что чувств, например, у Володи, нет, у него одни «удачи».

Герои празднуют торжество – все переходят в большую комнату, но их постоянно сопровождает рефрен Аллы Николаевны, свекрови Наташи: «Тише, соседи!».

Интересно, что на протяжении всей второй картины герои пытаются запеть, но... их обрывают. Алёша и Алёна поют, но просят спеть вновь появившуюся Ольгу, просьба многократно повторяется, но спеть не дадут никому. Как не суждено воцариться гармонии в душах этих людей, так и не суждено звучать ей в музыке или песне в их доме. Не дано... И опять возникает разговор о детях – главных героях этой пьесы с пародийно-сказочным названием «Сырая нога...», о трехлетней дочери Ольги Верочке, о Сонином Егоре, о семилетнем Витьке, сыне Дмитрия. О нем дважды уважительно скажут «кандидат наук». Это звучит как знак социального благополучия, преуспеваемости, которое большинству героев не удается.

Но нужны ли какие-то социальные продвижения героям пьесы, когда даже простое физическое перемещение в пространстве для них необязательно, непринципиально?

Скажем: собираются гости вместе с хозяевами поехать к Карпухиным. Всерьез, вроде бы, собираются, но... не едут. Вместо того, чтобы встать и поехать, пускаются в длинные разговоры – воспоминания об этом семействе.

Действительно, какая разница, у кого сидеть, идти или не идти, ехать или не ехать?!

«Жизнь – это не движение, а однообразное повторение одних и тех же движений» (У. Фолкнер).¹

Таким усердием, проявляемым чаще всего в игре, отличаются дети, обладающие инстинктивной жизненной мудростью, не отравленные лицемерием взрослого социума. Детский, незамутненный, непредвзятый взгляд на мир заставляет и взрослых персонажей увидеть мир по-иному.

¹ Цит. по: Дюшен И. Читая Беккета // Современная драматургия. 1989. № 1, с.197

Ольга. У тебя, мама, муж, ты работаешь, ты человек.¹

Что это значит? К чему абсурдное, на первый взгляд, заявление? Ведь не столько и не только социальный аспект имеется в виду!

Социум для героев Л.С. Петрушевской – место весьма дискомфортное, ибо они не успешны, не удачливы, не благополучны... Но остановимся на словах Ольги «Ты человек». Наташа- человек, так как имеет пару, имеет возможность быть в диалоге с другим.

Не случайно драматургическое творчество Л.С. Петрушевской неоднократно сопоставлялось с театром абсурда.²

И пусть героини не осознают того, что диалог с другим есть, по сути, диалог с Богом, но важно, что именно после этих слов Ольги Наташа словно услышала ее мольбы и согласилась достать ей денег. У всех этих людей есть много лишнего, есть много жизненной суеты, а вот необходимого, оказывается, нет.

Через всю пьесу эта мысль проходит лейтмотивом: нет хлеба. Собрались готовить, встречать гостей, а нет хлеба. Хотя есть хлеборезка. Даже собираются резать хлеб, которого нет и за которым никто не хочет идти.

Появляется свекровь, ненавидящая невестку, все погружаются в бытовые разборки и словно забывают о причине праздника: годовщина свадьбы Наташи и Сережи. Но и сами виновники торжества, кажется, не очень-то и рады этому. Пришедший Сережа выговаривает жене за взятые деньги: «Кто тебе позволил? В доме воровать могу только я!».³

Ураганный вихрь бытовых сверхподробностей едва ли не сметает героев, едва ли не лишает их рассудка, во всяком случае, возникает ощущение утраты смысла, причинно-следственной связи, как в драме абсурда. Но герои погружаются в космос подробностей быта, в стихию житейских мелочей, словно создают тот смысл, сотворяют ту причину, ради чего следовало бы жить.

Ведь и чеховский Иван Петрович Войницкий не случайно в финале «Дяди Вани» садится за привычные счета, вот она — причина жить дальше! «Это — экзистенциальное решение. Чтобы существовать в мире, лишённым причины, нужно создать ту причину, чтобы быть обреченным на бесконечные годы ожидания просветленности, которой никогда не будет, но которая всегда появляется на горизонте завтрашнего дня».⁴

Разговор о платье создает ощущение затягивающей воронки, он показывает разорванное сознание героинь, которые судорожно цепляются за ускользающий смысл, причину. Это напоминает разговор -

¹ Петрушевская Л.С. Там же, с.81

² Лейдерман Н., Липовецкий М. Между хаосом и космосом.// Новый Мир. 1991. № 7, с.240-257

³ Петрушевская Л.С. Там же, с.83

⁴ Jeffrey Miller. The second coming and Mr. Godo. // My thoughts. New York. 1997, №2.

расспросы о железном ружье - причине ссоры - из «Повести о том, как поспорил Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголя:

- Что это у тебя, батюшка, такое?

- Видите сами, ружье.

- Какое ружье?

- Кто его знает, какое!..

... Оно, должно думать, железное?

- Гм! Железное. Отчего же оно железное? - говорил про себя Иван Иванович.¹

Героиня Петрушевской - о платье, которое ей так хотелось купить: Наташа. ... это ношеное.

Соня. Где же ношеное?

Наташа. Недоношеное. Это же акрил.

Соня. Ангорский акрил.

Наташа. Это самое страшное.

О четырехлетнем мальчике рассказывают:

- Какой у вас телевизор?

- Черный.²

«Взрослые» разговоры, ссоры, выяснение отношений, вплоть до серьезной кровавой драки (Сергей избивает жену Наташу) сочетаются у этих героев с детскими розыгрышами и детской жестокостью и неистовой жадой быть защищенными от этого мира, всех его невзгод и несправедливостей. У взрослых здесь свои игры и свой вещный мир, простирающийся от платья и пиджака, ковров и книг до Библии и икон.

Герои маются отнюдь не чеховской рефлексией, но детской жадой счастья, понимаемого как радость.

Вся третья картина в пьесе - как сжатая пружина. Внезапно является Андрей из Воркуты. Уходит Ира. Бегство и возвращение Ольги (бегала за водкой). Избиение Наташи. Страх Сергея и свекрови, что Наташа убита. Напряжение достигает апогея, когда Сергей боится заглянуть в ванную, где лежит Наташа, и за него это делает мать, выдохнув с облегчением: «Артистка! - Встала? - Села!».³

Патетика у Петрушевской, как и у Чехова, снижается иронией («Встала? Села!»). Оставшаяся в живых Наташа среди всех этих детско-взрослых игр - это тоже «вознесение сюжета», и сказка, волшебство, чудесное избавление от смерти, что так характерно для художественного мира Л.С. Петрушевской.

¹ Гоголь Н.В. Собр. Сочинений в шести томах. Т.2. М., 1959, с.202

² Петрушевская Л.С. Там же, с.98

³ Там же, с.210

Внефабульная линия в пьесе сильна не только потому, что очень ярки и душераздирающи «вкрапления» детских историй (трагичная история о мальчике с заячьей губой, которого взяли на воспитание, а потом сдали обратно). Дело в том, что все персонажи в этой пьесе – взрослые дети. Вообще, в семидесятые годы XX века выделяли особую тенденцию в драматургии – показ взрослых детей (пьесы В. Славкина, А. Галина, С. Злотникова, В. Арро и других).

Но только Петрушевская за всей жестокостью взрослого мира всегда умеет разглядеть в своем герое детское – беззащитное и трогательное. Ее герои жаждут любви, как дети, и несчастны в отсутствии ее. Если дети страдают молча, то взрослые, как бы то ни было, рефлексируют и мучаются невозможностью обрести себя, придти к себе.

Психолог Марио Якоби писал «...дети ... часто не могут поверить, что они могут быть важны для другого просто тем, что они есть, слиянием своего естественного бытия». То же - только без детской святости - можно сказать о людях, не нашедших своего места и предназначения, не обретших себя.¹

«Встреча друзей» показана и в другой пьесе Л.С. Петрушевской «Чинзано» («Чинзано» 1973), «День рождения Смирновой» (1978). Здесь также остро встанет проблема самоидентификации героя. Все действующие лица – а их трое – Паша, Валя и Костя окажутся в ситуации поиска самих себя. Особенно неприкаянным и бесприютным выглядит Паша.

Валя. – А вообще где?

Паша. – Сейчас еще нигде пока уже опять.²

Пять наречий составляют суть жизни героя Петрушевской. Он – в промежутке, он – «еще нигде», но «уже опять». Определенность извечной, бесконечной его неопределенности – это своеобразный символ существования современного героя, героя «промежутка».

В пьесе «Чинзано» вещный мир – деньги, бутылки, красивое название «Чинзано» - становится для героев смыслом, точнее, заполняет смыслом их жизнь. Повод и причина сходятся, отождествляются и даже выяснение, чьи деньги, кто кому и сколько должен напоминает героев драматургии абсурда, когда эрзац, подмена заполняют жизнь настолько, что становятся воздухом, которым герои дышат, благодаря которому живут. Они быстро ссорятся и столь же быстро примиряются, ненавидят и любят, но, как и герои пьесы С. Беккета «В ожидании Годо» Владимир и Эстрагон связаны той самой веревкой-нитью и никуда им друг от друга не деться...

Каждый из героев рассказывает о своих тяготах, проблемах. Выпивка разворачивается как своего рода ритуал: выпили - закусили,

¹ Якоби М. Стыд и истоки самоуважения. М., 2001, с.72

² Петрушевская Л.С. Там же, с.112

опять выпили - закусили, неспешно общаются, рассказывают, кто, как и где живет.

Валя – Да всё некогда. То одно, то другое. У жены в квартире мебель строю.

Паша – У какой жены?

Валя – У Ольги, у какой!

Паша – Откуда?¹

Странный вопрос. Что – откуда? Жена, деньги, мебель или квартира?

Это диалоги людей, которых вихрь бытовых подробностей словно держит в жизни, они этим держатся в жизни, они так в ней укрепляются, они так пытаются обрести смысл, себя, самоидентифицироваться, т.е. придти к осознанию того, кто ты и куда идешь.

Однако герои – отнюдь не в конечной точке своего экзистенциального путешествия, ведь смысл им так и не явлен, как, впрочем, не явлен смысл и героям Сэмюэля Беккета, не явлен Годо – смысл.

Герои Петрушевской, как и герои Беккета, существуют в бесконечно повторяющихся словах и движении – в бесконечном поиске смысла.

Опасно, когда человек «становится тем, что с ним происходит, - он потерял способность ощущать себя как устойчивое «я», которое переживает эти события в один из отрезков отведенного ему времени. Хуже всего...что... он уверен, что страдания, которые он испытывает в настоящее время, останутся с ним навсегда и не отступят никогда».² Известный учёный-психоаналитик пишет о внутреннем разладе, о душевной драме, когда человек приравнивает себя к ситуации: Я = ситуация. В то время как личность всегда больше любой ситуации.

Герои «Чинзано» будто буксуют в своих бесконечных повторах: жены – дети – заграничные командировки – машины – выпивка – любовницы и так далее... Эту пьесу пронзают знакомые персонажи и даже блюда (сырая нога) и героини из «Дня рождения Смирновой» (II часть «Чинзано»).

Это – целостная картина мира героев Петрушевской, где на одном полюсе – уже названный вечный вещно-человеческий круг, а на другом полюсе – совсем другое: дети, которых нужно растить, поднимать, старая мать, которую надо забрать из больницы. Успеть забрать...

И вновь неслучайный повтор (о жилье):

Валя – Так ты здесь живешь?

Паша – Когда где.³

Итак, герои приравнивают себя к ситуациям, в которых оказываются. Им порою негде ночевать. Они - в разрушающихся или разрушенных семьях. И они очень торопятся не успеть.

¹ Петрушевская Л.С. Там же, с.116

² Ирвин Ялом. Психотерапевтические истории. М., 2007, с.117

³ Петрушевская Л.С. Там же, с.119

Паша торопится и на автобус, и к матери в больницу, и в квартиру к ней прописаться. Он торопится и – не успевает!

Ирина из «Трех девушек» торопится и – успевает! Женщина в художественном мире Петрушевской всегда больше ситуации, в которую ее погружает несладкая жизнь. Женщины Петрушевской находят в себе исполинские силы преодоления любых ситуаций – житейских, социальных, даже стихийных! Увы! Мужчины в мире Петрушевской такой силой не обладают... Эти герои – вечные старые молодые люди – в постоянно повторяющихся траекториях движения: от одной жены – к другой, из одной квартиры – в другую. Неизменным остается лишь одно: они, бедные, пьют.

И здесь как контрапункт звучит рассказ о дне рождения Светы, о некой блондинке Ирке Строгановой, которая в любом состоянии «обязательно на ночь одежду своей девочки сложит...».¹

Эти параллели образуют полифоническое, многоголосое повествование о жизни людей.

Мир Петрушевской словно пульсирует бытом, превращающимся в бытие, отдельными людьми, становящимися человечеством.

Это проявляется, когда герои вспоминают о времени. Время частное, отдельное, обыденное превращается в бытийное и космическое, когда выясняется, что Пашина мать умерла. Торопиться больше не к кому. И щемящая, поистине чеховская деталь: откуда-то появляется яблоко, которое герой так и не донес умирающей матери...

Пьеса «День рождения Смирновой» – своего рода зеркальное отражение I части. Три героини – Эля, Полина и Рита и четвертый, Валентин.

Сразу же сообщается, что здесь совсем не праздник, так как отец – в больнице, а у матери – сердечный приступ. И опять, уже привычный, «свой круг» героев Петрушевской, и опять привычные круги: бывшие жены, мужья, деньги, точнее, их отсутствие. На первый взгляд, ведутся обычные застольные разговоры, женские беседы, рассказы о неудавшихся романах, об одиночестве. Постепенно эти разговоры также обыденно и незаметно переходят к теме смерти. Если мужчины в «Чинзано» эту тему старательно обходят, то женщины, не боясь ничего, свободно рассуждают о смерти:

Полина – Мой папа спит и видит, как попасть на Новодевичье.²

Полина – Вот бы мне первой умереть. Никого не хоронить.

Рита – Хитренькая.³

Эта подчёркнутая обыденность интонаций, на первый взгляд, ужасна. Но так говорить имеют право только героини Петрушевской.

¹ Петрушевская Л.С. Там же, с.122

² Там же, с.134

³ Там же, с.135

Женщины Петрушевской. Они слишком хорошо не то что знают, но – чувствуют жизнь, а значит, и смерть. Их экзистенция – не вычурная, не рефлекслирующая, как у мужчин, а повседневно-обыденная, отважная. Они обладают, в отличие от большинства современных героев, особым мужеством – мужеством жить.

И опять – как эхо – остался один больной ребенок Риты – извечная тема – боль у Л.С. Петрушевской. И тут же – обязательные подробности: с ним соседка сидит, за шестьдесят копеек в час. Женщины всегда говорят сверхподробно. У них нет этого варварски-мужского сочетания пяти наречий: «теперь ещё нигде уже опять». Нет, женщины Петрушевской точно знают, когда, где и что – опять. Но в том-то и заключается ужас, фатально повторяющийся ужас обыденности – пресловутое, невыносимое «опять», вновь и вновь повторяющиеся драмы и трагедии жизни, ставшие уже привычными.

Драматургию Л.С. Петрушевской порой сравнивают с драмой абсурда (особенно одноактные пьесы, что очевидно). Однако есть и принципиальная разница. Если у Беккета персонажи всегда в пути, даже когда они «стоят на месте», то герои, и особенно героини Петрушевской, напротив, всегда очень деятельны, способны на поступки, они очень энергично существуют, пытаются обустроиться, найти личную жизнь, куда-то едут, вечно спешат, суетятся, но – пути и движения нет. Это как если бы чеховские сестры Прозоровы решились уехать в Москву. Ничего бы у них из этого не получилось... Героини Л.С. Петрушевской словно находятся в одной точке, куда центростремительно «сбегаются» все линии, судьбы. Герои же, наоборот, словно находятся в точке центробежного рассеивания всех линий, всех судеб, жизней, человеческих историй. А героини Петрушевской похожи на Сизифа, который, вопреки всему, влечет свой камень, и остается покорен своей судьбе, своему уделу.

И вновь из насыщенного, концентрированного быта (болезни родителей, баранья нога в духовке, бутылки, деньги) рождается самая пронзительная, болезненная тема Петрушевской – дети. У Риты – Таня, 5 лет, у Полины Владик – 7 лет и Светочка – 4,5 года. Как буднично рассказывает их мать о своем желании умереть и о том, что не дано ей это сделать – память о детях. Рита и Полина тянут лямку жизни, и ни в каком экзистенциальном шоке, в отличие от героев-мужчин, не нуждаются. И так, стресс – их повседневно-привычное состояние. Они притерлись и к этому. Вот Полина рассказывает, как муж с другом съели её суп, и она чуть не умерла с голоду. Но зато она «обед обедала» и вот – жива. Героинь Петрушевской спасает память о детях и родителях, они сами как связующее звено между прошлым – родителями – и будущим – детьми.

Каждая из женщин рассказывает свою историю, свою судьбу и выясняется, что это не просто частная, отдельная история, а целая жизнь, целиком и полностью связанная с историей всего народа, всей страны.

В таком контексте своеобразно и необычно воспринимается рассказ о неожиданном наследстве из Швейцарии, полученном человеком из рода Рюриковичей. Казалось бы, огромное по масштабу событие! Но оно ровным счетом ничего не меняет ни в жизни «Рюриковича», ни в жизни героев.

События происходят, а всё остается по-прежнему. Как и у Чехова, у Петрушевской событие теряет свой статус. *Со-бытие*, т.е. совместное бытие героев превращается в бытие врозь, когда всё разъединено и все существуют каждый сам по себе. Но в какие-то моменты происходит объединение: в ссоре, общей радости, дружбе «против кого-то»... Одинокая бездетная Эля завидует подругам и плачет, страдает о своем загубленном, неродившемся ребенке. Эля: «Маленький мой, что я наделала, о, что я наделала...».¹

На этой щемящей, пронзительной ноте вдруг на манер «*deus ex machina*» появляется Валентин с бутылкой чинзано.

И – круг словно замыкается: говорят о смерти Пашиной матери, о детях. Прошлое и будущее смыкаются. Та самая, чеховская, цепь из рассказа «Студент» продолжается.

- «Смирнова, как хорошо, что ты есть!».²

Происходит «вознесение сюжета», когда героям открываются иные миры, когда быт превращается в бытие, а страх перед жизнью исчезает совсем, потому что героини Петрушевской живут «настоящей будничной жизнью», которую проживают, преодолевают, которой переболевают с редким, стоическим достоинством.

Именно о таких людях говорит Л.С. Петрушевская в пьесе «Три девушки в голубом» (1980).

«Кому нужен обыкновенный человек?» (из вкладыша в программку к спектаклю московского театра «Ленком» «Три девушки в голубом»). ... каждый человек – это огромный мир. Каждый человек – конечное звено длинной цепи поколений и родоначальник новой вереницы людей... Вдуматься в жизнь другого человека, склониться перед его мужеством, пролить слезу над чужой судьбой как над своей, облегченно вздохнуть, когда приходит спасение.

В театре иногда бывает такая редкая возможность – понять другого человека.

И понять себя.

Кто ты, зритель?

Как поживаешь?»³

Возможность быть услышанным, понять другого человека – значит простить, пожалеть и, в конечном счете, полюбить, т.е. идентифицироваться с другим человеком, узнать в нем себя.

¹ Петрушевская Л.С. Там же, с.144

² Там же, с.146

³ Петрушевская Л.С. Девятый том. М., 2003, с.70-71

«Два голоса – минимум жизни, минимум бытия», – писал М.М. Бахтин о диалогическом мире Ф.М. Достоевского.¹ То же – и у Л.С. Петрушевской.

... Пьеса начинается с детского голоса, со сказки, которая переходит в обычную бытовую сцену: Ирина с больным сыном на съемной даче.

История дачной хозяйки Фёдоровны, вся ее жизнь, и своя, и чужая жизни – это сплетение судеб, человеческих историй. Как в большом романе, как в эпическом полотне судьба умершей от голода Изабеллы Мироновны Блюм, воровки поневоле Егоровой – это истории и судьба народа и страны.

Фёдоровна говорит не только о людях, также сокрушается она об участи кошек и собак, жалеет их: щенка Юзика убили, котят кошки Эльки ребята – мальчишки – загубили...

И вновь Петрушевская погружает нас в море подробностей: цифры, вещи, ситуации, обстоятельства. Все ссорятся, «дружат» друг против друга – всё как всегда. Делёжка дачи, нехватка денег... Вопрос о покрытии крыши толем решается как судьбоносный, о дачном туалете – также.

И на этом густом бытовом фоне – история трех сестер, не родных, троюродных. Очень разных, но одинаково несчастных. Ирина разведена, у Татьяны – муж пьяница, Светлана – вдова.

Все они, включая Фёдоровну, дальние родственники, но точно кто кому кем приходится – не помнит никто. Фёдоровна – носительница прежнего уклада, остатков родовой памяти.

Женщины говорят вообще, как детей на ноги поставить, а Валера – конкретно, о закаливании. Но в женских разговорах вообще – реальная забота и тревога за детей, а в якобы конкретных предложениях Валеры – видимость заботы.

Ожесточённые споры за место на даче таковы, будто речь идет о борьбе за жизнь, за место под солнцем, не менее! Женщины ссорятся из-за детей. Ирина, научный сотрудник, знаток редких языков, бессильна перед наступательностью Татьяны и Светланы. А они называют Иру «цепкой»: «цепкая, что и говорить, цепляется за жизнь».²

В какой-то момент кажется, что в женщинах пробуждается что-то животное, «самочье», когда они готовы едва ли не перегрызть друг друга за детей. Но вдруг, именно в соответствии со сказочным, чудесным «вдруг», возникают неожиданные и прекрасные моменты какой-то удивительной тихой святости. Когда речь идет о здоровье и жизни ребенка! Врач Светлана буквально преображается, когда Ирина просит посмотреть ее больного сына Павлика. Интересно, что профессиональное в

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1978, с.435

² Петрушевская Л.С. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 3. Пьесы. М., 1996, с.163

Светлане «перекрывает» человеческое. Она – в социальной роли доктора – и забавна, и трогательна: «Мною это неизвестно...».¹

¹ Там же, с.167

Но вот у кого социальная маска ответственного работника напрочь срослась с лицом, исказила-искорежила не просто речь, но и сознание, и чувства, и душу, так это у чиновника Николая Ивановича: «Алена у меня в данный конкретный момент отдыхает в Коктебеле с матерью».¹

Если Светлана ведет себя естественно, маска доктора немедленно спа-дает с ее лица, как только узнает, что сын Иры Павлик порезал шины у ве-лосипеда ее Максима. «Я за слезинку ребенка! Не знаю, что сделаю».²

Госплановец Николай Иванович испытывает благодушие: он хочет добиться Ирины. А несчастная Светлана меняется на глазах: вот она рекомендует поставить компресс – это один человек, врач; вот она плачет, негодует, сердится – вдова и мать, готовая на все ради сына. Впрочем, как и другие сестры – Татьяна и Ирина.

Дом, вокруг которого столько споров и раздоров – не им принадлежит. Героинь не просто мучает, а буквально терзает сама Идея Дома, неизбывная тоска по Дому. Осталось лишь ощущение, «воспоминание» о Доме как средоточии любви и тепла.

Ира стосковалась по теплу больше других, и поэтому она с такой надеждой - слепой и детской – поддается «чарам» Николая Ивановича. А Николай Иванович – псевдоопера, это эрзац, он способен дать лишь призрачное чувство, обман, фантом, но бедная измученная Ира идет и на это.

Речь Николая Ивановича – это речь псевдоинтеллигентного человека; он говорит «консэрвы», «плэд», «вечером едешь с работы, магазины в массе закрыты».³ Он с легкостью, никого и ни к чему не обязывающей, говорит «Я вас люблю». «Я так соскучился за вами».⁴

Лингвисту Ирине будто уши заложило – столь велика жажда человеческого участия и тепла.

Всё пространство первого действия будто стремится к одной точке: от дачных просторов, лесов, речки – всё сходится к площади-комнате, снима- емой Ириной: все обитатели дачи собираются там, где не протекает крыша – у Ирины. И эта концентрация всех героев на маленьком пространстве создает своеобразную модель мира – ковчега, где, несмотря на тесноту, всем и каждому находится место.

В конце первого действия вновь детский голосок рассказывает сказку. Эта кольцевая композиция не случайна: героини, как дети, находятся в ожидании сказочного чуда.

¹ Петрушевская Л.С. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 3. Пьесы. М., 1996, с.167

² Там же, с.169

³ Там же, с.174

⁴ Там же, с.176

Но вместо чуда Ирину ожидают жестокие суровые будни. Во второй части действие переносится в московскую квартиру Ирины. А там – мама, казалось бы, самый близкий человек. Но Мария Филипповна так мучительно, так захватнически-эгоистично любит свою дочь, что той, кажется, физически не хватает воздуха у себя дома. Длинные телефонные монологи заменяют Марии Филипповне общение, саму жизнь. Они, эти монологи – ее диалог с миром. И, главное, всегда есть виновница всех бед и проблем – дочь Ирина. Мать буквально терзает Ирину разговорами о своих похоронах.

По телефону она один человек – добрый, отзывчивый и ласковый, в маске заботливой матери. Она словно принимает правила игры социума. Но вне социума (телефона) – она мучитель своей дочери. И Ира не выдерживает и уходит, поругавшись с матерью.

В ругани они обе буквально тонут в стихии подробностей, которая то накрывает героинь с головой, то вновь выбрасывает их на берег этой сложной, такой постылой и такой желанной жизни.

И на даче в это время, где, как выясняется, Николай Иванович построил туалет (!), сестры злословят в адрес отсутствующей Иры, причиняют боль друг другу.

Фёдоровна – Не люблю я ни женский род, ни мужской, ни кошачий, таких людей-кобелей.¹

В художественной вселенной Людмилы Петрушевской, как и у А.П. Чехова, все манифестации жизни равны, всё наделено нравственностью, как способностью различать добро и зло: взрослые люди, дети, кошки, собаки, утренний пейзаж – всё; но только носители социальных масок, у кого маски срослись с лицом – они находятся за пределами нравственных полюсов. Они – никакие, они – социальная оболочка, не способная испытывать боль, но способные ее причинять. Причинять и осознанно, и походя, мимоходом и между прочим, отчего делаются еще страшнее, еще опаснее.

Тоска Ирины по любви восполняется ее эрзацем – Николаем Ивановичем.

Ире необходимо излить свою душу. Но – не перед кем. Только Николай Иванович – «благодарный», но далеко не бескорыстный слушатель. И она, бедная, раскрывается перед ним, рассказывает о себе всё, как уходила из дому, гонимая нравственной глухотой собственной матери. Беззащитность Иры абсолютна. И Николай Иванович, конечно же, воспользуется этой беззащитностью. Будучи глух к Ире, к ее рассказу, к ее жизни и судьбе, он не понимает и не принимает откровений души. Конечно же! Ведь это требует больших душевных затрат, на которые этот носитель обыденного сознания – мещанин – оказывается совершенно не способен.

¹ Петрушевская Л.С. Там же, с.187

Ира и Николай Иванович – антагонисты. Здесь также наблюдается развоплощение сказочного сюжета о чудесном избавителе, оказавшемся «ложным героем» (В.Я. Пропп). Сам факт их соединения, пусть даже кратковременного – это нечто вопиюще противоестественное. Как, скажем, соединение Фрекен Юлии и лакея Жана у Стриндберга. Тогда, в переходную эпоху, во времена социальных, классовых сдвигов это приводит к гибели героиню с истерзанной душой. Наши герои переходного времени, начиная с героев А.П. Чехова, с его сестер Прозоровых, Ивана Петровича Войницкого, Сони, Любви Андреевны Раневской с истерзанными, измученными душами научаются жить и даже испытывать подобие счастья или призрачной надежды на него... Но если герои А.П. Чехова стоически мужественно преодолевают жизнь, то героини Л.С. Петрушевской, кажется, рады обманываться, испытывая хотя бы иллюзию жизни-счастья.

Ира – А мы любим с Павликом. Рано утром, кругом роса... Туман. Часа в четыре. Красиво...

Николай Иванович – Слушай, ну как тебе наш новый туалет? Подошло? Терпимо? Апробировали уже?¹

Ира благодарна только за иллюзию пусть не счастья, но надежды на него. Страшно и больно за Иру, когда она встает на колени и целует руку Николаю Ивановичу, а тот снисходительно принимает этот жест

отчаявшегося человека за благодарность к нему – такому всемогущему. Ира же испытывает непреодолимую потребность открыться. С горечью рассказывает о своем бывшем друге: «Моя цена равна цене такси. Я – такси».² Но встречается лишь с полным непониманием своего слушателя. Так же как Лариса Огудалова может с трагическим откровением говорить: «Я вещь!». Да, вещь, да, такси. Только если разные классические героини погибали (как у Островского), отважно продолжали жить дальше (как у Чехова), то современные, еще раз уточним, притерпелись к душевным мукам – они так живут, так существуют.

Ира словно закрыла глаза и уши, она словно приказала себе не замечать – каков на самом деле Николай Иванович: «Ты в вопросе замка займи принципиальную позицию, я считаю, принципиальную».³

И вот – развязка этого романа. Всё происходит в Коктебеле, когда Ирина приехала, обманув больную маму и Павлика. Там Ире придется пройти все унижения: ведь Николай Иванович приехал туда с семьей и прямо говорит Ире, что она теперь только мешает. Л.С. Петрушевская до предела сгущает темп событий, стремительно перенося действие с Коктебеля на дачу и внедряя в действие телефонные разговоры с Москвой, где у Иры остались мама и Павлик.

¹ Петрушевская Л.С. Там же, с.190

² Там же, с.192

³ Там же, с.190

На фоне очень подробных разговоров, стихи и мелочи и быта Л.С. Петрушевская выписывает образ величественный и вечно молчаливый Леокадии – свекрови Светланы.

Фёдоровна – Долго Вы так будете мучиться, Светлана?

Светлана (смеется) – Всю жизнь!¹

Последнее, пожалуй, выражает суть всех мужественных женщин – героинь Петрушевской: они так живут и принимают, смиренно и стоически принимают жизнь, мир таким, какой он есть – «жестоким и безрассудно молчаливым» (Альбер Камю).

А у Ирины в Коктебеле, тем временем, ситуация становится критической: маму должны положить в больницу, и с кем же тогда останется Павлик? Шквал, лавина бед обрушивается на Ирину. Кажется, ей не выбраться.

Николай Иванович: «Ты кончай с этими преследованиями меня тобой».²

Это приговор последней надежде Иры на личное счастье. Далее -страшный телефонный разговор с Павликом, оставшимся одним в квартире. Как уговаривает его Ирина не бояться, сама в это время мучительно и судорожно соображая, как и где раздобыть денег на билеты, как предлагает свой плащ, который еще и не хотят покупать! Кажется, что это разрешится какой-то вселенской катастрофой: всё не просто плохо, но - ужасно, смертельно! И - это «всё» - сходится в душераздирающем крике Ирины: «Но я могу не успеть!».³

Развязка неожиданна и поистине сказочна. На дачу приезжают Ира и Павлик, у мамы - всего-навсего грыжа, котёнок нашелся. И до конца пьесы длинный, сбивчивый рассказ Иры будет сопровождаться ремаркой («радостно смеется», «радостно, улыбаясь»).

В финале пьесы прорывается речь даже у «немой» Леокадии (неожиданно, звонким голосом): «Там с потолка капает».⁴ Так герои возвращаются в «настоящую будничную жизнь», это радостное возвращение, когда каждое и любое проявление жизни начинает цениться как Божий дар - высшая ценность. Финал пьесы «Три девушки в голубом» - один из самых ярких примеров «вознесения сюжета», слияния быта и бытия, как и в чеховских пьесах. По смыслу «Там с потолка капает» и Сонино «Мы увидим небо в алмазах» - это утешение всем страждущим, отчаявшимся и потерявшим надежду. Поэтому «вознесение сюжета» - как реанимация, как возвращение к жизни.

¹ Петрушевская Л.С. Там же, с.199

² Там же, с.202

³ Там же, с.205

⁴ Там же, с.210

3.3.3. Пьесы Н.В.Коляды в чеховском контексте

Уже само сопоставление имен А.П. Чехова и некоторых современных драматургов, скажем, Николая Коляды, может восприниматься как исследовательский релятивизм. Действительно: ассоциации, парафразы, использование мотивов, стилизация, - все это не гарантия творческого развития и продолжения традиций чеховской поэтики. В то же время следование чеховской традиции при внешней несхожести художественных манер может ощущаться глубинно, когда оно, это следование, проявляется сущностно, в едином ценностном подходе.

Если укорененность в чеховской традиции очевидна и непосредственна для Алексея Арбузова, Александра Володина и Александра Вампилова, то гораздо менее очевидна и более опосредована она для представителей «новой драмы» 80-х годов XX века.

Тем не менее рассмотрение творчества современных авторов в ключе театрально-драматургической эстетики А.П. Чехова дает возможность проследить главные типологические сходения и, что не менее важно, отличия¹ разных (по всевозможным параметрам) художественных миров, не объединенных рубежным переходным временем, эпохой «промежутка» и общим героем - человеком «порогового сознания».

Бытование традиций чеховской поэтики в современной драме во многом помогает прояснить феномен «нового художественного зрения» нынешних отечественных драматургов. Так, далеко не случайно Э.А. Полоцкая рассуждает о «...посредничестве Чехова между литературой двухвеков в изображении человека»², указывая, что именно в этом посредничестве и заключается «... историческая миссия Чехова - художника. Оно поднимает его творчество до высот, которые под силу только Гению».³

Эту же мысль развивает и В.Б. Катаев, цитируя итальянского философа и литературоведа Витторио Страду: «В действительности Чехов не столько «поэт конца», закрывающий одну литературную фазу и один исторический мир, сколько «поэт начала», новой фазы и нового мира. Это поэт «перехода» между двумя мирами - и только в таком понимании можно найти истоки тех проблем культуры в целом и литературы в особенности, которые ставят его творчество».⁴

¹ «...Для историка литературы, изучающего проблему литера-турных взаимодействий и влияний, говоря шире - для всякого сравнительно-исторического изучения литературы вопрос о чертах различия и их исторической обусловленности не менее важен, чем вопрос о сходстве», - пишет В.М. Жирмунский в работе «Проблемы сравнительно-исторического изучения» // Сравнительное литературоведение. Л., 1979, с.75-76

² Полоцкая Э.А. Родовая черта русской литературы 19 века и чеховская объективность. Jent, 1990, с.93

³ Там же, с.101 -102.

⁴ Цит. по: Катаев В.Б. Спор о Чехове: конец или начало? // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. Статьи. Публикации. Эссе М. 1995, с.8

Принципиальной представляется мысль М.Ю. Хмельницкой о том, что Чехов «... открыл и сформировал в литературе и драматургии проблему современности: ценность личности ... - есть величина постоянная. Как бы ни менялась Среда - мерилom мира всегда остается личность, а его мерой — жизнь человеческого духа».¹ Особенно важно не забывать об этом сегодня, когда человечество очутилось в ситуации духовного «промежутка», в катастрофе атеистического тупика, без точки отсчета и меры вещей. Именно поэтому самые разные драматурги как бы прислушиваются к Чехову, говорящему, что люди не каждый день и не каждый час совершают нечто, из ряда вон выходящее. Зато те из чеховских героев, что «выбирают жизнь» (Нина Заречная, сестры Прозоровы, Иван Петрович Войницкий, Соня, Липочка, Варвара из рассказа «В овраге», Ольга Чикильдеева из рассказа «Мужики») в любой ситуации остаются людьми, верными себе, смиренно и стоически принимают свой Удел. И если в обыденном, житейском понимании они не могут быть благополучны и счастливы («Не дано!»), то в смысле духовном они - жертвы, одерживающие великую победу.

Н.В.Коляда поместил своих героев в ужасающий промежуток между мечтой и грязной реальностью, в тупик гуманитарного вакуума, но все-таки они жаждут веры. Уже при первом приближении складывается впечатляющая картина прямых параллелей с А.П. Чеховым: мотивы «Вишневого сада» отчетливо проявлены в «Полонезе Огинского» (1993), «Мурлин Мурло» (1989), пьесе «Ключи от Лерраха» (1993); «Трех сестер» - в «Персидской сирени» (1995), «Черепаше Мане» (1991), «Венский стул» (1991); «Дяди Вани» - в пьесах «Американка» (1991), «Попугай и веники» (1997), «Курица» (1989); «Чайки» - в пьесах «Курица», «Канотье» (1992), «Куриная слепота» (1996), «Нелюдимо наше море» (1986), «Чайка спела» (1989), «Театр» (1996).

Кроме того, в своих одноактных пьесах Н. Коляда использует чеховский прием самодраматизации. (Например, «Медведь» и «Черепаша Маня») А драматический монолог «Шерочка с Машерочкой» (1988) прямо перекликается и с водевилем-шуткой «Трагик поневоле», написанной по рассказу «Госка». У Чехова герой изливает душу лошади, у Коляды героиня открывается кошке. Герой чеховской шутки просит в финале «револьвер», героиня Коляды отчаянно восклицает: «Да кто б меня усыпил!»

Заметим, что все одноактные пьесы Н. Коляды («Шерочка с Машерочкой», «Половики и Валенки» (1988), «Американка», «Попугай и веники», «Театр», и т.д.), как и водевили Чехова - эксцентрические по форме, но драматические - по содержанию. Как и у Вампилова, водевиль в

¹ М. Хмельницкая. Глава о Чехове //Театральные течения. Сборник статей. К 100- летию со дня рождения П.А. Маркова. М., 1998, с.162

любую минуту у Коляды «грозит» превратиться в драму, а драма всякий раз может «разрешиться» анекдотом.

Однако, как уже было сказано выше, формальное наличие чеховских мотивов - не главное. Н.В. Коляда вводит их в свои пьесы монтажно. Важно отметить разницу: это не коллаж, а монтаж, то есть смыслообразующее, смыслопорождающее сочетание.

Это оказывается возможным лишь с помощью неповторимой, ни с чем не сравнимой искренностью покаянной интонации Н.В. Коляды, «а нефальшивый голос в XX веке может быть только покаянным».¹

Почти каждая пьеса Н. Коляды так или иначе завершается мольбой, призывом, обращением; герои на разный манер вопиют, взывают, сокрушаются, пытаются смириться.

«Приди ко мне, Боооооог!!!!» («Мурлин Мурло»)

«Нет, главное, не мучить других ... Бог меня наказал за все...»

(«Рогатка»).

«... Судьба у нас несчастная. Господь Бог так нам с тобой расписал на небе ... Ну, да ничего... Мы недаром живем... нет, недаром ...» («Чайка спела»).

«... Ангел мой, лети за мной, а я за тобой.. . Станем жить вечно ... небо в алмазах ... Не вечно ... хоть как ... жить» («Попугай и веники»).

К сожалению, в критике сложился некий стереотип восприятия Николая Коляды как живописателя «дна», певца так называемой «чернухи». Чего стоят одни только заголовки рецензий на спектакли по пьесам Н. Коляды! «Обращение Чайки в Курицу»², «От Чайки - к интердевочке»³, «Мы едем, едем, вот только куда...»⁴, «Осталось только застрелиться?»⁵, «Раневская из Нью-Йорка»⁶; лишь одно название обнадеживает: «Почему нас покинул Бог, или Если бы знать ...».⁷ В заголовках отчетливо прослеживается чеховская «линия», пусть и с очевидной тенденцией к снижению.

Между тем Н. Коляда создает свой мир - колоритный и самобытный, где парадоксально сочетает высокое и низкое, трагическое и комическое, пласты высокой культуры и суррогатной, элитарной и маргинальной, символика и интенсивно приземленный быт. «Это не город и не деревня,

¹ Любимова Т.Б. Исповедь, покаяние в теории М.М. Бахтина как диалог с Богом. // М.М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания. Тезисы докладов участников Вторых Саранских Бахтинских чтений. Саранск. 1991, с.58

² Пабауская Надежда. Обращение Чайки в Курицу // Вечерний клуб. 1999. № 7. 20-26 февр., с.7

³ Агишева Нина. От Чайки - к интердевочке // Экран и сцена. М., 1996. № 44, с.6

⁴ Райкина Марина. Мы едем, едем, вот только куда... // Московский комсомолец. 1996. 2 июня, с.3

⁵ Лузина Лада. Осталось только застрелиться? // Театр. 1994. № 7-8, с.20-24

⁶ Ситковский Глеб. Раневская из Нью-Йорка. // Независимая газета. 1998. 31 октября, с.7 (см. также: Турбин Владимир. Дни на дне // Литературная газета. 1996. №31, с.7; Горгома Ольга. Веет легкий матерок // Сегодня. 1996. 16 июля, с.4).

⁷ Швыдкой Михаил. Почему нас покинул Бог, или Если бы знать... // Экран и сцена. 1990. 9 мая. № 19, с.5

не море и не земля, не лес и не поле, потому что это и лес, и поле, и море, и земля, и город, и деревня - Мой мир. Мой мир ... Нравится вам мой мир или не нравится - мне все равно, потому что он нравится мне, он - мой, и я люблю его», - признается Николай Коляда в первой ремарке к своей пьесе «Полонез Огинского». Увы. Чаще - не нравится такой мир, он дискомфортен и отнюдь не навевает «человечеству сон золотой». «От горьковского «дна» - к последнему пристанищу, ... запечатленному Николаем Колядой в «Сказке о мертвой царевне» пролегает прямая дорога. Дорога от ночлежки к моргу. Погружение в безысходность, грязь, боль, одиночество».¹ Такой вывод представляется поспешным. «Полонез Огинского» - парафраз «Вишневого сада». Главная героиня, Таня, вернувшаяся домой после долгих лет разлуки, показана, в основном, с помощью чеховского приема самораскрытия персонажей - внутренних монологов, произносимых вслух. Для себя, но при невольных свидетелях душевных откровений. В этих монологах совмещается сразу несколько пластов (как при ретроспективном монтаже): прошлое, настоящее, иллюзия, действительность, песенная реальность 70-х годов, в которой Таня ощущает себя надежнее, нежели в той реальности, где она очутилась. Таня очень разная: добрая, жесткая, порочная, чистая, пытающаяся в детском прошлом найти свое спасение. Но главное - в том, что героиня, как и Раневская у Чехова, и Гаев, и другие - «кликнута»² вещами. У Чехова - детская, шкаф... Здесь - елка, желтенькая скрипочка, граненый стакан. Эти вещи тоже хранят человеческое тепло и к теплу же призывают. В художественном мире Коляды торжествует бытовая стихия, которая может поглотить, но также и мечтательное возвышение над ней. Быт поглощает, растворяет, но он же и спасает. Крушение быта, утрата его (вырубка сада, утрата дома, традиции («Раньше секрет знали!») - говорит Фирс о сушеных вишнях) означает и крушение мира, всех связей, разрыв той самой цели, о которой думает Иван Великопольский в рассказе «Студент». Порвалась та самая нить (лопнула струна в начале XX века!), которая связывала разные временные пласты, символизировала целостность мира, его устойчивость. «Век раскололся!»

«Все враздробь», - сокрушается Фирс. Если А.П. Скафтымов раскрыл содержание «Вишневого сада» как «разрозненность между людьми», «обособленность» индивидуального внутреннего мира героев, то герои Коляды - люди «порогового сознания» - разобщены сами с собой, обособлены сами от себя. А.П. Скафтымов показывает, что «диалогическая ткань пьесы характеризуется «разорванностью», состоит из «внешне

¹ Старосельская Наталья. Паруса без ветра, или Ветер без парусов? // Современная драматургия. 1993. № 2, с.172

² См. об этом в кн.: Топоров В.Н. Миф. Ритуал, Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М., 1995

разрозненных, мозаично наложенных диалогических клочков».¹ У Коляды же герои будто находятся в непрерывном диалоге с собой, в их речи монтируются грязная, площадная ругань и пушкинские тексты («Сказка о мертвой царевне»), а откровенно «низкая» ситуация вдруг дает возможность прозвучать монологу Нины Заречной² («Куриная слепота»). Герои Коляды будто заново учатся говорить: «Повторяй за мной», - просит героиня «Куриной слепоты» своего случайного возлюбленного:

«Люди ...молчание

Львы ...молчание

орлы и куропатки ... молчание

Скажи: ма-ма, па-па». Но ответа нет, и не будет. Человек со смятенным, разорванным сознанием не может воспроизвести не только классический монолог и самое простое, первооснову. Все - утрачено, Все - враздробь. Однако Коляда никому не отказывает в праве быть человеком, никого не судит, поэтому, думается, какую бы мрачную ситуацию он ни изображал, никогда не остается чувства безнадежности.

Сценичность пьес Коляды - особого свойства. Она требует, не столько режиссерской фантазии, сколько, так сказать, широты мышления. Олег Лоевский в дискуссии, посвященной художественному миру Н.Коляды и его сценическому воплощению, говорит: «Пока его пьесы открывают привычными ключами. Хочется верить, что найдется режиссер, который предложит новый ключ. Но точка зрения самого Коляды тут вряд ли может быть решающей - Чехов ведь тоже не принимал МХАТ».³ То, что называется даже в профессиональной критике «чернухой» - это лишь первый, поверхностный и, конечно же, далеко не основной пласт в драматургии Н.В. Коляды, да и других представителей так называемого «черного реализма».⁴

Ведь в том самом «моем мире», который так тщательно оберегает драматург, никакое «черное» не культивируется, не обретает значимости самостоятельной ценности.

Характерная для Н. Коляды «открытая форма» отказывается от разрешения конфликта в пределах пьесы и «транслирует» его за рамки произведения. Неопределенность границ пьесы непосредственно связана с ее проблематикой и проблематикой экзистенциальной. Судьба человек (персонажа) открыта его воле (драматическая активность, которая может выражаться в бездействии), и в то же время зависит от непреодолимого (чеховское «не дано», «ни одной капли счастья»).

¹ Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с.353, 359,361

² Катаев В.Б., ссылаясь на Маяковского, утверждает, что Чехов дал имена новым пришедшим в его эпоху вещам и явлениям: «Чехов внес в литературу грубые имена грубых вещей, дав возможность словесному выражению жизни» Цит. по: Катаев В.Б. Там же, с.9

³ Лоевский О. // Урал. 1995. №3, с.38

⁴ Эрнандес Е. Там же, с.192

Если герои Чехова противостояли Социуму, проявляя стоическое «терпение и неучастие», то герои Коляды пытаются - «прорваться»- к Идеалу посредством разговоров, фантазий, проговариваемых вслух мечтаний и чаяний. Как героини пьесы «Попугай и веники», которые мечтают о чистой квартире, кухне с абажуром и непьющем муже.

Парадоксально: чем больше конкретных реалий (синие занавески, абажур на кухне, холодильник в упаковке), тем более мечта становится похожа на мираж, фантом. То есть: чем конкретнее, тем абстрактнее. А неистовая жажда счастья, тепла лишь усиливает драматизм. «Не дано!». Что ж, раз «не дано» - в жизни реальной, почему не помечтать? И вот они мечтают, актерствуют, юродствуют - жадно ловят иллюзорные мгновения гармонии и счастья. Именно поэтому у Коляды среди грязи и ругани вдруг вспыхивает ярким светом «люди, львы, орлы и куропатки» («Куриная слепота») или «Мы увидим небо в алмазах» («Американка», «Попугай и веники» и т.д.)

Неоднозначность героев принципиальна для Н.В. Коляды не менее, чем для А.П. Чехова, у которого, напротив, среди чистого и прекрасного вдруг возникает некое «но», снижение. Так, Иван Великопольский, которому откроется Истина о непрерывной целостной связи прошлого и будущего, не хочет идти домой, где болен отец («Студент»), а тихий и скромный архиерей Петр «с просителями выходил из себя, сердился, бросал на пол прошения» («Архиерей»).

Так что, если Коляда в самом низком, павшем умеет разглядеть искру Божию, то Чехов никогда, в самые высокие мгновения, в миг Откровения, не забудет напомнить о простом, человеческом.

Т.И. Бачелис пишет о главных героях Чехова, что они «... не столько мечтают о том, что будет через 200-300 лет, сколько выбирают не быть (Иванов, Треплев) – или «надо жить» («Три сестры») ...». Чеховские герои не ищут идеала, они имеют его в своей душе, в своей совести и культуре».¹ Однако, подобно тому, как романтики мечтали о возжеленном «голубом цветке», чеховские герои грезят об идеале и гармонии, которые в реальной жизни, в социуме совершенно для них недостижимы. И вот тут-то возникает экзистенциальная ситуация выбора: «не быть» и «надо жить».

Осуществить его не каждый может.

Итак, Нина Заречная («я верую...не боюсь жизни») и Костя Треплев («я не верую...»).

Нина выстрадала свое «я верую», Костя - «я не верую». Нина осталась верной Судьбе - Призванию, вечный антагонист Костя - нет. В

¹ Бачелис Т.И. Заметки о символизме. М., 1998. С.59, 62. Исследователь связывает этот идеал с жизненным укладом, который уже сложился. При этом она ссылается на мнение Б.И. Зингермана о связи поэтики Чехова с живописью Борисова-Мусатова, «об угасающей усадьбе как символическом образе прекрасного будущего» (Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.,1988, с.73

точно намеченной М.Ю. Хмельницкой оппозиции «широкий мир» - «замкнутый мир»¹ таятся существенно важные моменты как для понимания чеховских героев, так и для осмысления героев современной драмы. Данная оппозиция закономерно связана с категориями полноты и целостности. В духовной литературе говорится, что стать целым, исцелиться - значит стать новым человеком, быть способным уйти от себя прежнего, ветхого человека.²

Философ В.В. Вейдле, сокрушаясь о том, что «современная цивилизация выхолащивает душевное тепло, что ... в современном искусстве образовалась пустота и раскололась его живая целостность», утверждает, что «главный признак искусства - целостность художественного произведения, ... а целостности этой без единства духовного содержания ... достигнуть вообще нельзя».³ Значит, целостность (человека, произведения искусства) несомненно предполагает наличие духовного содержания - смысла. Способность к диалогу с «широким миром», к «со-бытию» с ним.⁴ Равно как и «замкнутый мир» невероятно усложняет диалог, а значит и ставит под сомнение понятия целостности и полноты, так как они предполагают живую связь с людьми, признание, принятие жизни. Не случайно у многих чеховских героев (как в зрелой прозе, как и в драме) возникает тоска по «общей идее»: от профессора Николая Степановича из «Скучной истории» до Кости Треплева, сестер Прозоровых и далее. Тоска проистекает из того, что только «общая идея» могла придать жизни целостность, сделать ее полноценной. Отсутствие же этой идеи, ничем не восполненное, может заместиться так называемой «ложной идеей». Например, идеей избранничества, которая «озарила» Коврина в «Черном монахе».⁵

Еще более глубокую оппозицию, нежели «общая идея» - «ложная идея», можно встретить в статье Б.Н. Любимова «Церковь и театр», в которой автор ссылается на «замечательного духовника и исповедника XX века о. Александра Ельчанинова: «В чем соблазн и яд театральности? ... привычка жить ... иллюзивной жизнью, часто много острее своей настоящей будничной жизни».⁶

Если одержимые «ложной идеей» люди утрачивают духовное зрение и становятся слепыми (как у Метерлинка), то отравленные «ядом

¹ Хмельницкая М.Ю. Глава о Чехове // Театральные течения. Сборник статей. К 100- летию со дня рождения П.А. Маркова. М., 1998, с.171

² Митрополит Антоний Сурожский. Об исцелении. Санкт-Петербург, 1997, с.30-31

³ Вейдле В.В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературной и художественном творчестве//Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991, с.277, 279

⁴ См. об этом: Еремеев А.Ф.От «события» - к «со-бытию»// М.М. Бахтин: Эстетическое наследие и современность. Саранск, 1992, с.19-107

⁵ О «ложной идее» пишет М.Л.Семанова в работе «Современное и вечное (Легендарные сюжеты и образы в произведениях Чехова)» // Чеховиана: Статьи. Публикации. М., 1990, с.120

⁶ Любимов Б.Н. Церковь и театр // Искусство и религия. М., 1998, с.13

театральности» очень скоро привыкают жить «иллюзивной жизнью», драматизируют свою жизнь (о приеме самодраматизации говорится выше), а затем незаметно спасительная поначалу, смягчающая реальную жизнь маска становится сутью. Вот здесь, где пересекается жизни и иллюзия, героев может настигнуть «трагедия сочинительства», как Иванова и Треплева. Если их это приводит к гибели, то Аркадина, например, без «яда театральности» и жить не может! Кто-то - глубоко разочарован (Андрей Прозоров), а кто-то находит силы, мужество осуществить подвиг «стояния в обществе» (сестры Прозоровы, Соня, Иван Петрович Войницкий).

Итак, три выделенные оппозиции («широкий мир» - «замкнутый мир»; «общая идея» - «ложная идея»; «иллюзивная жизнь» - «настоящая будничная жизнь») оказываются тесно связанными между собой. Герои, совершающие свой Выбор в пользу «надо жить», выбирают ту самую истинную, «настоящую будничную жизнь». И пусть романтическая мечта о колеснице сменяется вагоном третьего класса, а потенциальный Шопенгауэр или Достоевский лишь управляет именем, - все равно! «Надо жить ...». Об этой непреходящей ценности и свидетельствуют чеховские герои, ради нее претерпевают страдания...

Персонажи Николая Коляды, несмотря на все муки, не могут быть мучениками в собственном смысле слова. Мученичество - не страдание, а свидетельство. Так вот, современные герои не могут свидетельствовать о тех ценностях, ради которых страдают... Но где взять силы терпеть? Ради чего? Где та «точка отсчета» и «мера вещей»? Если чеховские герои изначально способны быть целомудренными (то есть обладать полнотой и целостностью знаний о жизни, хотя далеко не всем удастся так жить), то нынешние герои - люди переходного периода, «порогового сознания» такого знания лишены; ценности утрачены, хотя тоска по ним не просто сохранилась, а усилилась, обострилась. И пусть «Чайка» у того же Коляды с неотвратимостью превращается в «Курицу», а «колдовское озеро» - в озерцо, а затем в болото и лужу («Нелюдимо наше море...»), - все равно! «Приди ко мне, Боооог!», - не просто кричит, а вопиет, взывает героиня пьесы Н.В. Коляды «Мурлин Мурло».

Для современного философа драма человека - в гуманитарном вакууме, из-за которого «... в обществе распространилось понимание счастья как чувства высшего довольства чем-либо ...Чтобы преодолеть этот вакуум, ...необходимо распространить представление о том, что счастье есть переживание полноты бытия, связанное с самоосуществлением».¹ Однако нецельный человек переживать «полноту бытия» не в состоянии. Отсюда - «бездомность» современных героев как знак духовной неприкаянности, исключенности из общего потока жизни. Герой болен страхом перед жизнью, разрушены его «тылы»: дом, очаг, семья. Дом как мир, как крепость, как опора и основа жизни утрачивает свое значение.

¹ Юрьев А.И. Когда беззащитными становятся все // Независимая газета. 04. 2000, с.8

Герои - вне стен дома - оказались открыты всем ветрам и жизненным невзгодам. «Сад без земли» Л. Разумовской, «Старый дом» А. Казанцева, «Чужой дом» А. Кургатникова - сами названия пьес, в известной мере, символичны.

Бездомность современного героя - особого свойства, равно как и бесприютность чеховских героев. У Чехова – «бесприютные скитальцы», мятущиеся, неприкаянные души. Нынешние «скитальцы» - вне дома, вне семьи, вне традиционных, устоявшихся человеческих связей.

И чеховские, и современные герои - боятся жизни, то есть не могут ощутить бытие в полноте. Но боязнь боязни - рознь! Чеховских героев преследует страх экзистенциальный. Костя Треплев признается, что живет в хаосе как раз тогда, когда его начинают печатать; сестры Прозоровы остаются собой и тогда, когда их изгоняют из дома: их можно лишить пространства физического, социального, но внутреннее, духовное пространство - вне власти наташ и протопоповых.

Современный герой, растерянный и одинокий, поражен больше страхом социальным и даже инстинктивным, ему очень сложно осуществить духовно-творческое усилие. В финале пьесы Н. Коляды «Полонез Огинского» Таня так заклинание будет твердить: «Домой ... Мы - домой», но Дом уже давно утрачен. Напротив, другая героиня, Людмила (из тех «слуг», что и заняли дом бывших «господ») полна надежд: «Ничего ... не беспокойтесь ... все будет хорошо ... Тут не будет хорошо, в Улан-Удэ уедем, к дочке ... Выживем ...». Но - Москва ли, Улан-Удэ - все едино! Все герои Коляды, что называется, места себе найти не могут, маются. Маета эта лишена володинской, вампиловской, а уж, тем более, чеховской рефлексии. Это маета заблудшей души и растерявшегося человека, но - Человека, продолжающего надеяться, жаждущего Любви и Веры.

У чеховских героев место может и быть, а вот приюта - нет. У современных - ни места, ни приюта. В исследовании В.И. Мильдона, посвященном образам места и времени в русской классической драматургии, говорится об особой «магии места» в чеховских пьесах, о фантазмагии: «место есть и его как бы нет», о замещении человека вещью (неодушевленный шкаф замещает живого Фирса).¹ Думается, здесь нужны существенные уточнения. Образ Дома (Места) у Чехова всегда связан не только с бытом, но и с бытием человека, причем символический масштаб закономерно вырастает из бытовой конкретики, из «настоящей будничной жизни». Дом, Место, Приют - вырастают в категорию духовную. Знаменитое обращение к шкафу в «Вишневом саде» («Шкафчик мой родной», «дорогой, многоуважаемый шкаф») - вовсе не «знак заколдованной вещи, которая выталкивает из жизни людей, живет вместо них и забирает отпущенные им сроки».² В поэтике Чехова, где все

¹ Мильдон В.И. Открылась бездна... . М., 1992, с.221-251

² Мильдон В.И. Там же, с.242

«манифестации жизни равны»¹, вещь не может заместить человека, она - одухотворена. Владимир Вейдле вспоминает страницы романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген» с описанием домашней утвари, как через утварь открывалась духовная сущность средневекового быта...» и далее - читаем, «Какой-нибудь громоздкий комод, о который мы в детстве стукались лбом, был нам мил, трогал нас своим уродством, мы с ним жили, мы сливались с ним».²

Интересно, что в пьесе Н.В. Коляды «Попугай и веники» спившийся Мужик, торгующий у бани вениками («плачет, кричит ... как попугай) ... у меня руки дрожали, когда я открывал мой книжный шкаф, я открывал его, и он был как корабль будто, такой огромный корабль будто был мой книжный шкаф, мне подарила шкаф на день рождения мама, мамочка» В этом захлебывающемся монологе (внутреннем монологе, произносимом вслух, что является одним из чеховских приемов) особенно подчеркивается книжный шкаф - огромный корабль, на котором можно уплыть далеко-далеко, от ужаса жизни, от необходимости собирать пустые бутылки и продавать веники - мир другой, книжный - прекрасный и высокий. Так, обыденная вещь и у Н.В. Коляды обретает значение символа - символа лучшей, светлой и чистой жизни. И факт человека, вещи и любого глобального события становятся глубоко равнозначимы как в художественном мире Чехова, так и тех, кто осваивает его традиции.³ Вот тут-то и возникает истинный гуманистический масштаб, который и отражает в мельчайших подробностях человеческий универсум. Сущностный смысл вещи отмечает В.Н. Топоров: «Вещь ... несет на себе печать человека, его «часть» и ее временем все адекватнее и эффективнее учитывает потребность человека, наращивая и на этом пути «человекосообразность»... Ощущение «теплоты» вещи отсылает к теплоте отношения человека к вещи, а этим последняя теплота - как знак окликнутости человека не только Богом сверху, но и вещью снизу».⁴

В «настоящей будничной жизни», в отличие от «жизни иллюзивной» все - важно, все - значимо. Только необходимо найти мужество не отвергать настоящую жизнь во всей ее трагической полноте. Как замечательно точно сказано у Бориса Зайцева о таких людях, как

¹ Valency M. The Breaking String. N. Y., 1966, p.290

² Вейдле В.В.- Умирание искусства. Размышления о судьбе литературной и художественном творчестве // Самосознание европейской культуры XX века. М.,1991, с.276-277

³ Об особом изменении масштабов в драматургии Алексея Арбузова, когда за бытовой прописанностью и обстоятельной конкретикой приоткрываются глубины бытия пишет Михаил Рошин: «...бабочка на стенке, цвет морса в стакане имеют цену совсем не меньшую, чем государственный переворот, твоя собственная книга, стиснутая на полке, Полтавская битва или что угодно еще» // Культура. 1998. №19

⁴ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М., 1995, с.32-33

"Лида из рассказа «В овраге»: «Она не восстанет и не восстает. Именно потому, что смиренно приемлет - вот мир и свет, через само страдание, к ней сходят».¹ Современным героям духовные творческие усилия даются с трудом: они, лишенные опоры и связей, не смиряются, а безропотно продолжают свой бесконечный марафон, хотя это бегство от реальности в замкнутый мир; или мучительно рефлексируют, живут «иллюзивной жизнью», или неистово кричат, взывают к Богу, как многие герои Н.В. Коляды...

Пьеса Н.В. Коляды «Уйди-уйди» (1998) открывает сборник драматурга с одноименным названием.² В произведении представлено четыре поколения женщин – четыре судьбы: от ста до двадцати лет. И вновь место действия – окраина провинциального городка. И вновь унылые серые пятиэтажки и такая же унылая жизнь. Одинаково уныла она и для обитателей пятиэтажек, и для тех, кто находится в казармах: и дома, и казармы обнесены железобетонным забором и сделаны из одинаковых железобетонных плит. Образ забора как границы, отделяющей героев от другой, лучшей жизни, по которой они так тоскуют - сродни серому дощатому забору, представлявшему Гурову в «Даме с собачкой» А.П. Чехова. Когда есть такая «граница» - забор, то с особой силой ощущается стремление героев к другой жизни – чистой, светлой, мирной, где, главное, не будет пресловутого забора.

Через всю пьесу (и не только через эту!) у Н. Коляды, как и у А.П. Чехова, проходит мотив поиска лучшей жизни и желание уехать, убежать, укрыться.

Если старшее поколение – столетняя Марксина Николаевна – вся в прошлом, этим и живет, с портретом Ленина и игрушкой «уйди-уйди», семидесятилетняя Энгельсина Петровна – вся в песнях прошлого, то для их дочери Людмилы и внучки Анжелики главное, что называется, перемена участи. Дождутся ли они ее? Или так и сидеть им за железобетонным забором и только мечтать о лучшей жизни?

Фабула пьесы – абсолютно чеховская: приезд Валентина (с ним были связаны надежды на лучшую жизнь) и его отъезд. Но эти две крайние точки соединяет драматически насыщенная, эмоционально напряженная линия.

Валентин привозит детскую игрушку «уйди-уйди» - забаву для столетней Марксины. Этот факт (наравне с приехавшими по объявлению знакомиться с Валентином) приобретает статус события в пьесе: «Случайно подарок (не целенаправленный, а так, на всякий случай), создают жизнь взял на подарок кому, и – пригодилось».³

¹ Зайцев Б.К. Далекое. М., 1991, с.368

² Коляда Николай. Уйди-Уйди. Пьесы. Екатеринбург, 2000, 440 с.

³ Там же, с.9

Этот странный приезд, случайный условиях, о которых сама героиня Людмила скажет: «Жить тут негде и нельзя. Вообще кошмарно».¹

Скопление случайностей, ощущение временного характера жизни, как ни парадоксально, создают устойчивую, постоянную картину бытия. И изменить что-либо в этом устоявшемся мире оказывается крайне сложно. Да и – как?!

Людмила мечтает уехать на Кавказ! Молчаливая Анжелика тоже думает о своем счастье. Но пока их жизнь постыло одинаковая, как синяки на лицах у обеих. Из надоевшего круга жизни мечтает вырваться и приехавший Валентин, и солдат Евгений.

Поиск дома и лучшей жизни объединяет героев, их всех влечет отсюда. Но – куда? Так в пьесе возникает образ мифического Кавказа – своего рода утешительно-сказочного пространства, куда в мечтах переносится Людмила, в особняк из семи комнат, откуда, якобы, приехал Валентин, но это материальное – не предел мечтаний героини. В ней соединяются одухотворённо-радостное состояние по поводу присутствия «человеческого фактора» и приземленно-материальное удовлетворение от особняка с семью комнатами в перспективе. Но перспективы у героев Н. Коляды уж очень расплывчатые. Так, героиня упорно говорит о Кавказе, а Валентин о Краснодарском крае. Для героев не география важна. Людмила – кассир, продает билеты, а сама страстно мечтает о билете. Неважно, Кавказ это будет или Краснодарский край. Неважно – куда, важно уехать отсюда. Приземленный быт смешивается у героев с возвышенными мечтами (у Анжелики символ лучшей жизни – Америка). Даже Валентин, который хочет выглядеть прагматиком, вдруг произносит почти тузенбаховский монолог о деревьях: «А смотрите на деревья: они от воды розоватые такие, и капельки на них, как слёзы... А ведь они живые, как и человек, в них что-то такое внутри есть непонятное, что и в человеке, что-то, отчего они живут. А?».²

Так, от приземленного до возвышенного у героев Н. Коляды – один лишь шаг. Грубоватой Людмиле становится больно от анекдота про червяков.

У героев Н. Коляды причудливо, парадоксально смешиваются практицизм и поэзия. Людмиле кажется, что «ей бы только зацепиться» и счастье – вот оно, в руках. Счастье – это основная тема, это лейтмотив всей пьесы, все без исключения герои – в поисках счастья. И в этом стремлении-поиске заключено и высокое, и приземленное. Людмила: «А мне кажется, ни у кого его нет»³, и тут же помещают в пельмени монетку на счастье – а вдруг кому-то достанется? Но, как и у А.П.Чехова – ни у кого «ни одной капли счастья». Всё – только в мечтах о счастливом будущем, которое не наступит никогда.

¹ Там же, с.10

² Коляда Николай. Там же, с.26-27

³ Там же, с.30

В пьесе тесно переплетаются разные пласты:

- реальность (серые заборы, ругань, скандалы, мордобой);
- мечта (Кавказ, Америка, Краснодарский край, сказочно-мифическая страна счастья);
- песенный (его представляет Энгельсина, это ее собственное счастье, в котором она существует);
- призрачный (некие два Сергея, которые, единственные в этой пьесе, кажутся счастливыми, но именно кажутся, поскольку напоминают сказочных двух молодцов из ларца).

Эти пласты переплетаются и образуют пронзительный сюжет о безумной жажде счастья, которую нельзя утолить. Те же танталовы муки испытывают почти все герои Н. Коляды. И в пьесах «Мурлин Мурло», и «Полонез Огинского», и во многих других.

Как у А.П. Чехова, у Н. Коляды часто наблюдаем ироническое снижение высокого:

Людмила – «Я задыхаюсь в этой атмосфере непонимания» и – тут же - «(чихает) А ещё аллергия».¹

Н.В. Коляда, порой, словно заставляет своих героев вспоминать А.П. Чехова. Так, солдат Евгений, глядя на собравшихся, иронически изрекает: «Да, компашка: три сестры и дядя Ваня».

Первое действие завершается всеобщим скандалом, который «снимается» двумя счастливыми Серегами.

Второе действие начинается с пронзительной тишины. Все разъезжаются: квартиранты (Серегы), уходит Валентин, выгоняют Евгения. Остается лишь горечь Анжелики: уйдут эти солдаты, придут другие, и ничего в ее судьбе не изменится. А ведь и у нее, Анжелики, есть своя чистая и светлая мечта, когда она вспоминает о мимолетной улыбке красивого мальчика. Это как свечка, которую то зажигают, то тушат, то зажигают, то тушат. Анжелика бесконечно повторяет: «То страшно, то – нестрашно» и плачет, плачет, плачет...

Этот горестный монолог несчастного человека образует, своего рода, драматургическую рифму с монологом Людмилы, матери, в первом действии.

Душераздирающе звучит рассказ Анжелики о ворованном счастье, в противовес обыденному будничному, но – настоящему, которое состоит из восхитительных и таких желанных мелочей. Ведь они и образуют, в конечном итоге, космос повседневной жизни: свежая рубашка, брюки со стрелками, утренняя яичница с помидорами... Всего этого в жизни Анжелики и Людмилы нет.

И тогда становится неважно, что Валентин всё врал: и про Краснодарский край, и про семь комнат. Неважно. Главное, он подарил надежду на счастье. А его финальный монолог, как и все большие финальные сцены, прощание с Людмилой, перекликается со сценой

¹ Коляда Николай, с.33-34

прощания Маши и Вершинина из «Трех сестер». Валентин, как и Вершинин, пытается рассуждать о будущей жизни, о том, что будет через сто, или двести лет.

Есть в этой пьесе даже свое «Трам-там-там, та-ра-рам»

Валентин – Ой, Люда-Люда, Люда-Люда, Люда-Люда...

Людмила – Ой, Валя-Валя...

Валентин - Люда-Люда...

Людмила – Ой, Валя...

Валентин – Ой, Люда...¹

И здесь становится неважно, что Людмила всё время врала про летчика – отца Анжелики. Героев словно «прорывает». В отличие от героев Чехова, каждый из которых носит свою душевную рану в себе, герои Н. Коляды открыто, распахнуто, не просто проговаривают, но прокрикивают, выплакивают свою боль, это как плач о несостоявшемся.

Людмила – Ну вот, скажи мне, ну есть оно где-нибудь, у кого-нибудь или нету, ну скажи, ну?!

Ну почему его нету-то, а? ! Ну где оно, а?!

Где-то, люди, есть у кого-то? Покажите, где?!²

Людмиле вторит Валентин. Он начинает рыдать, взывать к Богу, как Мурлин Мурло из одноименной пьесы.

Валентин - Бог!!!! Боженька мой!!!! Ты слышишь?! Скажи, зачем я живу?! Почему мы несчастные, Господи?!³

Людмила с завистью о некоей Ленке, так как за нее есть кому заступиться. И сама плачет от счастья, когда Валентин заступает за нее перед Евгением. Людмилу до боли жаль: она даже не знает, как выразить свое счастье. Это рождает подлинно чеховский трагикомический эффект:

Людмила - Мне очень приятно. Очень. Очень. Очень. Очень. Очень. Очень. В вас присутствует человеческий фактор.⁴

Переживаниям – слезам героев словно вторит природа: плачет небо, капает дождь, капает в банки, расставленные по всей квартире. Валентин уходит.

Патетику момента иронически снижает песня Энгельсины: «Я – Земля, я своих провожаю питомцев, сыновей, дочерей!» Все тихо подхватывают: «...И домой возвращайтесь скорей!». Все плачут. И этот чистый, катарсический плач – как просветление – он «возносит» героинь, словно очищает их от грехов, приводя к смирению со своей участью, уделом, судьбой.

Точно такое же «вознесение сюжета», такое же высокое смирение с судьбой – и в другой пьесе Н.В. Коляды «Группа ликования» (1999).

¹ Там же, с.60

² Коляда Николай. Там же, с.61

³ Там же, с.62

⁴ Там же, с.67

Эта пьеса о театре и ... о жизни. И вновь каждый из героев мечтает о счастье, каждый верит в чудо. Такой вере способствует и само время действия – как раз накануне Нового Года, да еще в детском саду, куда герои устроились сторожами. В пьесе пересекаются два пласта – «детский» и «взрослый», хотя на уровне фабулы – это только новогодняя ночь, которую все герои встречают вместе. И еще в центре пьесы не просто «взрослый» любовный треугольник, а – настоящий квадрат. Взрослые, подобно детям, долго разбираются в отношениях: смешно ссорятся, дразнятся, кажется, всерьез забывая о своем возрасте.

Пересечение, взаимопроникновение пластов «взрослости» и «детскости» рождает особую атмосферу театральности и ожидания, предвкушения чуда. Вообще, вся атмосфера пьесы может быть определена одним словом – накануне.

И вновь место действия – окраина, детский садик напротив Калачинского облдрамтеатра. Однако маргинальность эта только кажущаяся: по своим чувствам, стремлениям, жажде чуда и счастья окраина областного городка превращается в центр мира. (Как «Предместье» у А. Вампилова становится центром решения вечных вопросов, как уездный городок в «Трех сестрах», деревня в «Дяде Ване» А.П. Чехова становятся местом решения экзистенциальных проблем).

Пьеса «Группа ликования» воссоединяет не только временные пласты, но и театральную (сказочно-героическую) и обыденную (повседневную) реальность.

«Ночь, зима. 30 декабря. Холодно. Холодно. Холодно. Холодно ужасно на белом свете. Десять вечера, но уже на улице ни души – будто вымерло, будто Луна это или Марс».¹ Этот волшебный монолог Нины Заречной Н. Коляда сразу, подобно А.П. Чехову, снижает. Он снижает патетику бытом или иронией. «А в четырех пятиэтажках ... окна светятся.

Люди ходят в своих теплых квартирах, ругаются, мирятся, разговаривают...».² Сюда так и хочется добавить знаменитое чеховское «Люди обедают, только обедают, а в это время свершаются их судьбы». Так что, в диалог с Чеховым Н. Коляда вступает в этой пьесе сразу и открыто.

И вновь герои – актриса Света и завмуз театра Геннадий - хотят уехать. Они не удовлетворены своей жизнью, хотят прорваться куда-то к свету, но при этом – увы! – чистят картошку и едят обычный суп.

Света – Новый год... Я так счастлива! Я так люблю тебя, что брошу суп и буду помогать чистить картошку».³

И вновь по-чеховски пародийное снижение.

Света – Ах, как хочется работать учителем или еще чем-то! ...

¹ Коляда Николай. Там же, с.123

² Там же, с.123

³ Там же, с.126

Мне чертовски хочется работать! (Ест суп, пьет чай, заедает белым хлебом).¹

Скольким же героям Чехова приходили в голову такие мысли, как часто о необходимости работать говорили Аня и Петя в «Вишневом саде», Лаевский в «Дуэли», но...словами всё и ограничивалось. А герои Н. Коляды словно ощущают присутствие какой-то чеховской параллели. Здесь реализуется прием самодраматизации: с помощью почти прямого цитирования или театрального подражания чеховским героям. Дальше этот прием, с появлением других персонажей (заслуженного артиста Кочубея и буфетчицы Лидии) будет набирать еще большую силу.

Так, Света и Геннадий пародируют диалог Аркадиной и Тригорина: «О нет, нет, нет! Нет! Я тебя не люблю! Я тебя обожаю! Бетховен, Моцарт – барахло! Вот ты – да! Ты грандиозный! (Чихает). Правду сказала».²

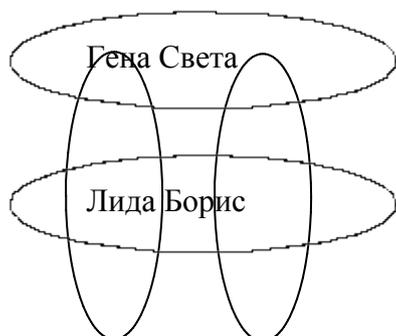
Это своеобразное двойное снижение: самопародия и бытовое снижение. Всё это прерывается длинным затяжным звонком – Борис Кочубей, первая любовь Светы (он хочет вернуть ее), и вскоре появится буфетчица Лида. Борис и Геннадий откровенно враждуют: каждый считает себя выдающимся художником: Гене снится Бетховен, Борису – Станиславский. И вновь вспоминается чеховский герой: Борис говорит с издевкой Геннадию: «Бетховен ему снится! Ага! Снится и просит: Заткни фонтан, кака, не пиши, я оглох уже!».³

И А.П. Чехов, и К.С. Станиславский не раз - впрямую и опосредованно - вспоминаются героями. Как трепетно совмещают герои Н.В. Коляды высокое и низкое:

Геннадий - ...Я полбака картошки начистил из любви к тебе!⁴

Когда соперники выясняют отношения, Света возмущается: «Молчать оба!!! Уходите оба... Я сторож тут! Я актриса тут».⁵

Выяснение отношений достигает наивысшего накала, когда появляется буфетчица Лидия Дешёвых (так любовный треугольник превращается в квадрат, и две пары пародийно отражают друг друга):



¹ Там же, с.128

² Коляда Николай. Там же, с.131

³ Там же, с.137

⁴ Там же, с.126

⁵ Там же, с.147

По мере накаливания страстей увеличивается и ироническое цитирование А.П. Чехова:

Света. Петя Трофимов, думала я, а ты - варвар! Обманщик!¹

Лида тоже пришла выяснить отношения и также, как и все, жаждет любви. После каждого своего высказывания она прибавляет вроде как

Так она завершает каждую фразу, придавая всему произнесенному оттенок приблизительности, «кажимости», сомнения, даже когда речь идет о любви.

Лидия - Я люблю только тебя, вроде как.²

Нет и не может быть ни в чем уверенности у героев, даже в очевидном. Их сознание словно разорвано. Герои актёрствуют и по профессии, и в жизни - доходят до прямого лицедейства и скоморошества, но — вновь срываются в человеческое.

Вдруг «прорывает» Бориса: «Заплачу как люди, а не как артисты, по-настоящему. Какой я несчастный, Господи!».³

Как и Валентин в пьесе «Уйди-уйди» он взывает к Богу как к последней надежде.

Каждый из героев - несчастен, у каждого - не сложилось! И вдруг все герои враз начинают рыдать! Так, Борис произносит своего рода монолог дяди Вани: «Мне 45 лет, а у меня нет своей кровати!... За что?! Господи, за что я несчастный?!».⁴

Герой Н. Коляды, в отличие от чеховского, сокрушается не о самореализации, не о том, что из него мог бы вырасти «Шопенгауэр или Достоевский» - нет! Речь идет лишь о кровати! То есть о самом насущном, обыденном и элементарном. Он жаждет собственной кровати как великий «маленький человек» русской литературы жаждал шинели. Но если гоголевский герой и получил (пусть ненадолго!) свою шинель, то у современного героя кровати нет и не будет! Ни места нет у него, ни, тем более, приюта.

Борис - Нету своей кровати, чтобы я мог раскинуть руки и ноги, руки и ноги, и крылья, крылья! (Плачет).⁵

У героя Н.В. Коляды, у современного героя вообще экзистенциальный шок порожден не экстраординарным событием, а трагическим осознанием, казалось бы, обыденного, бытового факта — нет кровати!

Борис - Приговор! Приговор! Вывод, вывод! Господи, за что? Осталось жить совсем немножко, надо как-то организовать жизнь, ее остатки! А что делаю я?... Я всю жизнь капризничал, всю жизнь прыгал, изображал кого-то, зачем я живу?!⁶

¹ Там же, с.147

² Там же, с.149

³ Там же, с.151

⁴ Там же, с.152

⁵ Там же, с.153

⁶ Там же, с.154

А перед этим Борис вспоминает о кроватке со слоником в детском саду - вот оно, настоящее, подлинное, истинное. Это вещь окликает человека снизу, давая ему шанс быть отозванным, окликнутым сверху - Богом. Это, в сущности, трагическая вертикаль, в которой существуют современные герои между кроватями, кроватками, кастрюлями, горшками, даже отхожими местами (как у Л. С. Петрушевской в «Трех девушках...») и – пронзительнейшей, мучительной жаждой Веры и Бога, который – они верят, надеются – их не оставит. И Лидия вспоминает свою «нержавейку». Тогда кровать из предмета обихода вырастет в символ своего сокровенного места, где человек чувствует себя и защищенным, и свободным.

У современных героев от бытовых рассуждений и сокрушений до судьбоносных озарений – один шаг. Борис мечтал, оказывается, быть проводником; он с упоением вспоминает о так называемой «группе ликования», в которой он некогда состоял, и в задачи которой входило громко кричать «Ура!» на демонстрациях. И выясняется, что только тогда Борис ощущал полноту жизни и желанную свободу, когда громко со всеми вместе кричал «Ура!». Хотелось бы и сейчас попробовать, но – нет, не получится, да и группа ликования уже не та! Так что, вместо криков «Ура!» - песня о елочке.

Первое действие завершается визитом восьми милиционеров, а между действиями проходит встреча Нового года!

Вообще, всех героев – «врагов» объединяет совместный новогодний ужин, а, главное, общие детские воспоминания, несмотря на принадлежность к разным поколениям. Все воспоминания – внефабульные элементы, но, будучи внефабульными элементами, они не являются внесюжетными. Например, выясняется, что Лидия хотела быть в детстве разведчицей. И постепенно то место, где взрослые люди оказались в ночь под Новый год – детский сад – превращается в ту страну счастья, куда так мечтала достать билет Людмила («Уйди-уйди»). И тогда становится неважным возраст Лидии (55 лет ей или 36). Важно, что она - есть, что все они – существуют!

Герои пытаются разобраться, кто кого любит, но квадрат, в отличие от любовного треугольника, не имеет разрешения. Все – ругаются, все - мечтают уехать, но куда - вопрос? И когда - вопрос?

Самодраматизация персонажей достигает своего предела, когда в разгар всеобщей брани вдруг начинается сознательное (или импульсивное?) цитирование Чехова:

Борис — Костя играет, тоскует.

Лидия - У тебя глюки. Это не Костя, а Гена.

Ты чего? Перепил уже?

Борис - Темна ты, матушка-Русь.¹

Света рыдает по-настоящему. И у нее тот же вопрос: «За что, Господи! Выпустите меня отсюда! Выпустите!! Господи?!» И после всеобщего, очищающего плача - как утешение, как свершение

¹ Коляда Николай. Там же, с.175

долгожданного чуда на Новый год: приходит Дед Мороз и ... садится чистить картошку. Здесь наблюдаем одновременно: и «вознесение сюжета», и тут же - его ироническое снижение.

3.3.4. А.П.Чехов и Е.В. Гришковец: от бесприютного скитания - к экзистенциальному путешествию

«Настоящей будничной жизнью» живут герои Е.В. Гришковца. Они имеют мужество вступить в диалог с жизнью, с самими собой и с другими людьми. При этом социум – просто, своего рода, переходное звено, то что признается в значении обстоятельств, компонентов ситуации, а не целеуказаний.

В 1931 году у Карла Яспера появляется книга «Духовная ситуация эпохи», где автор, рассуждая об истории, о первой войне, говорит, что история «не генерирует человечности, она лишь испытание, в котором человечность проверяется и закаляется». Затем в 1957 году в книге «Философская автобиография» Карл Ясперс скажет о настоящем *credo* человека: «Подлинный человек заглядывает в будущее, пытается распознать социально-исторические тенденции, не для того, чтобы заполучить жизненные цели (жизненные цели и убеждения уже при нем). Он интересуется лишь тем, какая ситуация его ожидает, в какой обстановке ему придется отстаивать свое личное *credo*».¹

Врач, отправляющийся в неизвестную местность, чтобы спасти больного, конечно, предварительно заглянет в карту. Но чтобы ни говорила ему карта, о каких бы опасностях и трудностях она ни сигнализировала, это ни в малой степени не может повлиять на осознание врачом человеческих обязанностей.

Личность в истории, как её понимал Карл Ясперс, находится в аналогичном положении.

Исторический ландшафт включает в себя не горы, пустыни и экономически обусловленные формы человеческого общения, институты, нормы, устойчивые стандарты болота, а экономически массовой психологии – образования, в которых выражен и запечатлен человек. Но все это, как говорит К. Ясперс, не должно сбивать с толку убежденную или ищущую прочное убеждение личность. Так, чеховских сестер Прозоровых можно выгнать из дома, можно вырубить их любимую еловую аллею, можно лишиться их физического пространства, но духовного пространства у них не отнять никому. Они обладают той стойкостью, которая всегда позволяет им оставаться людьми.

Совершить экзистенциальный Выбор в экстремальной пограничной ситуации – одно, а когда речь идет о повседневной реальности, когда, кажется, твоей жизни ничего не угрожает напрямую, о каком Выборе и о каких судьбоносных решениях может идти речь? И это не облегчает, а усложняет ситуацию, в которой находится «человек эпохи промежутка».

¹ Цит. по: Э.Ю. Соловьев. Прошлое толкует нас. Очерки по истории философии и культуры. М., 1991, с.293-294

Многие героини Л.С.Петрушевской опираются на первоосновы бытия: жизнь - дети - любовь.

Герои Н.В. Коляды пытаются спастись неистовой жадой Веры.

Герой Е.В. Гришковца, автор-повествователь - дает удивительную надежду на свет, который «во тьме светит».

Герой Е.В. Гришковца негромко, непафосно восстает против унификации, массовых стандартов и стереотипов, а внешне он совсем негероичен. Но он мужественно и стойко отстаивает свою уникальность и неповторимость. Вот в чем феномен успеха Е.В. Гришковца у самой разной аудитории. Зритель-читатель-слушатель отождествляет себя с героем-автором-повествователем.

Е.В. Гришковец помогает современному человеку совершить самое трудное - вступить в диалог с самим собой.

Это происходит, когда автор снимает дистанцию между собой и героем, между героем и зрителем, между собой и зрителем. Это позволяет говорить о так называемой двойной самоидентификации, рожденной радостью узнавания, узнавания в другом себя. Это радость существования, со-переживания, со-чувствия, со-страдания, одним словом, *со-бытия*. Тогда происходит рождение чудесного парадокса, похожесть осознается как родственность, а общность порождает ощущение уникальности и неповторимости человека отдельного и человека, осознающего себя частью целого, человеческого рода.

В пьесе Е.В. Гришковца «Как я съел собаку» видна бесконечная способность возрождаться в человеке, быть новым. Автор пытается дистанцироваться, пытается о себе говорить «был» и «он» и начинает свой рассказ со слов «Вот какой был человек» и тут же через паузу переходит к личному местоимению «Я помню...».

Он помнит все, мы помним все – в памяти всплывают и впечатления от первого фильма ужасов «Легенда о динозавре», щемящая тоска от одной мысли о предстоящих уроках русского языка... Герой находится в ситуации перемены участи, когда обыденное, привычное становится экстраординарным, а экзотическое – обыденным и привычным.

Когда автора - героя везут на Русский остров, там происходит осознание себя другим, возникает параллель с первоклассником, воспоминания об учителе истории, который, «ну, в общем, хороший человек», но он «такой свободный, он из другого мира».

В армии, где все унифицировано, где личность нивелируется, где все, даже самые интимные проявления частной жизни подвергаются испытанию публичностью, вдруг герой парадоксально ощущает себя свободным. Именно здесь герой - он же автор-повествователь Е.В. Гришковец познает великую ценность простых вещей (оранжевый абажур на чужой кухне, матросские клеши, тщательная подготовка дембельской формы).

«Очень простые вещи делаются очень важными ... когда дело доходит до жизни и смерти, ... под знаком жизни и смерти проявляется

новая иерархия ценностей: ничтожные вещи приобретают какую-то значимость, потому что они человечны, а некоторые большие вещи делаются безразличными, потому что они не человечны».¹

И, осознав это, герой, он же автор-повествователь, а вместе с ним и мы, зрители-читатели-слушатели, становимся другими, более зрелыми и мудрыми. Меняются масштабы, микромир сопоставляется по важности и значимости с макромиром. Корабль плывет не по конкретному морю, а по поверхности «планеты Земля», город - это планета, а каждый человек -бесконечная Вселенная.

В пьесе «Город» герой ссорится с женой из-за ручки, блокнотов, на первый взгляд, мелочей, но за этим - тотальное непонимание друг друга.

Пьеса состоит из монологов. В монологе героя экзистенциальные размышления о смысле жизни, которые не предваряются никакими экстраординарными событиями: «...не было никакого мгновения озарения, прозрения или какого-то другого рокового происшествия».²

Меняется статус события. «Мгновения» не было, а экзистенциальный шок был! И порожден он был повседневным течением обыденной жизни. Зато экстраординарные события (например, сбитая машиной женщина) воспринимается как ужасное, но обыденное.

Интересно, что автор подмечает детали (хотя видит их мимоходом): туфли черные, сумка, немолодой человек в какой-то цветной кофте; сама огромность события будто приуменьшается, и это вызывает у автора недоумение и неловкость, стыд, так как вырабатывается привычка к восприятию трагедии, которая свершается мимоходом.

«Я видел и другие похожие ситуации... мельком... мимоходом. Выдохнешь, плюнешь, скажешь – «Не дай бог», – и пойдешь дальше».

И герой, не собираясь сравнивать, все же сопоставляет ту «мимоходную» трагедию и свой жизненный кризис.

В разговоре с другом все «смонтировано» автором на уровне фабулы. Кризис, обозначенный в монологе героя, проявляется как свистопляска со временем, ощущением его потери, фантазмагорического исчезновения.

Максим. Суббота?! А где же я четверг потерял, вот чёрт!

Максим: через пять дней первое сентября?! Уже! Лето прошло!

Он: ... Так что лето куда-то выпало.³

Разговор героя с другом (выпивка, просьба дать займы, неловкость), – все это напоминает диалоги героев Л.С. Петрушевской. Герои словно тонут в сверхподробностях, затянувшемся ремонте, привычно сложных семейных обстоятельствах.

Герой, как выясняется, ушел не просто в отпуск, ушел с работы – вот проявление его кризиса.

¹ Митрополит Антоний Сурожский. О встрече. Клин, 1999, с.39.

² Гришковец Е.В. Как я съел собаку и другие пьесы. М., 2003, с.61

³ Там же, с.65-66

При этом ничего явного не случилось. Причины, вроде бы, нет, да и повода тоже.

Максим. Так чего случилось?

Он: Вот представь себе – ничего. Не хочу больше и все... Могу, но не хочу.¹

Герой утратил смысл жизни, завидует другу с его бесконечным ремонтом, так как тот видит смысл его делать. А наш герой не видит смысла, он, пользуясь экзистенциальной терминологией, выпал из реальности и хочет уехать не куда-то конкретно, как сестры Прозоровы, в тоске по лучшей жизни, в Москву, а отсюда и не важно куда.

Максим возмущен, что его нивелировали, «свалили в одну кучу» со всеми, у кого есть «смысл». Но затем признает правоту Сергея. Герой же хочет изолироваться совсем, с помощью отключенного телефона и ссоры со всеми знакомыми, как вампиловский Зилов...

Он поражен тому, что жена еще способна радоваться простым вещам: «новым занавескам или вкусному винограду».²

Во фрагменте «Разговор с женой», герой вспоминает, что и он когда-то мог радоваться, например, покупке дивана - то есть простым вещам. Сергей говорит, что ощущает всё, чему прежде радовался (и даже жену и ребёнка) «отдельно от себя» (а, самое главное, он не ощущает времени).³

«Сейчас для меня все давно. Всё...». В потоке речи Сергея - всё, его страх перед жизнью, страх понимания и непонимания, страх уехать и не уезжать: а ведь если уехать, это значит нечто совершить, то есть потерять надежду на «перемену участи»: «Потом куда-туда?».⁴ И вдруг жене вспоминается давно увиденный документальный фильм, где убили человека, а герой - как в детстве увидел падение человека, и сразу вся иерархия подлинных ценностей выстраивается естественным и должным образом, и герой, словно очнувшись, возвращается к простым вещам, к настоящей будничной жизни - они идут на кухню варить кофе -это как выдох облегчения, как возвращение к жизни.

Во фрагменте «Разговор с отцом» всплывают давние раздоры и борьба за первенство. Отец не ожидает ничего хорошего и заранее настроен почти враждебно, потому что понимания никогда не было, а если и было, то давно: то есть никогда. Но сейчас Сергей в поисках понимания и в надежде на него.

Вдруг, (кажется, что вдруг, герой решает все поменять): «...становится как-то смертельно скучно, а точнее, тошно... Так вот, я поеду, папа, потому что мне надо поехать. Я просто произведу перемещение в пространстве, без умысла, без видимой цели и причины, главное, без видимой причины».⁵

¹ Там же, с.69

² Гришковец Е. Там же, с.79

³ Там же, с.85

⁴ Там же, с.92

⁵ Там же, с.104, 106

Отец, в самом начале вешает на сына ярлык, называет его эгоистом, но потом выясняется, что когда-то он пережил точно такой же кризис. И выйти из него помогла жена, мать героя.

Жена героя - вся в деталях, вся - в бытовой конкретике, которая буквально на глазах превращается в Бытие – в бытийную стихию, образующую жизнь: морская раковина, мельхиоровая ложечка «вся потерянная всеми любимая чайная ложечка». Она принимает жизнь как данность, с которой надо смириться и «надо жить», как говорят лучшие чеховские герои. Фрагмент «Разговор в такси» возвращает героя к жизни.

В пьесе «Планета» действие происходит не известно где (да и не важно в каком городе, на какой улице, в каком доме) – на планете.

И опять сочетание планетарности и конкретики: ведь за окнами простирается весьма определенная частная жизнь.

«Если заглянуть в какое-то освещенное и не задернутое окно, можно увидеть люстру, или абакур... Какие-то обои, пятно картины..., край шторы. И тогда волшебным образом автор дает возможность другой жизни, автор словно задыхается от радости ощущения « Я есть». «... Вдруг ты обнаруживаешь, что сидишь на поверхности планеты... Вот тут, под тобой, планета!».¹

Автор говорит о самоидентификации, которая подразумевает способность диалога с самим собой, но главное с другим человеком. «Но есть любовь, когда ты исчезаешь», а любовь- подразумевает присутствие другого, а диалог с другим - это и есть диалог с миром!

Во фрагменте «Утро» монолог женщины словно погружен в стихию мелочей: брюки серые в черную точку, сон и сонник, и какое-то необъяснимое, но ясное предчувствие Любви.

Мужчина видит образ женщины в окне: от банального - к уникальному, когда не вообще, а когда известно, что она кого-то ждет - моряка или летчика.

Он рассуждает о надежде, которая парадоксально коренится не в будущем, а в прошлом, на фотографиях, где все такие благополучные.

Женщина в окне уезжает куда-то, а герой мужчина говорит: « а есть окна, которые не горят и необходимы переезды и присутствие в жизни той, которая тебя всегда будет ждать».²

Герой Е.В. Гришковца говорит о молчащем телефоне и трагедии своей ненужности. О диалоге с рекламным миром, который происходит от одиночества: «... а я стою между ними, маленький, живой, теплый и совершенно ни при чем».³

Персонаж говорит о мчащихся машинах и их характерах, и даже физиономиях. И как важно для героя Е.В. Гришковца, что в машинах есть люди!

¹ Там же, с.122-125

² Там же, с.135-136

³ Там же, с.138

Взгляд драматурга напоминает широкую панораму кинокамеры, без монтажных склеек. Это удивительный взгляд, это волшебная оптика художника, который видит сразу все.

И вдруг остановка - «крупный план»: встреча героя с женщиной; вначале — взглядами, но это — случайная встреча, случайная связь, по пути, мимоходом, на бегу. И стыдно утром за свои надежды.

Параллельно развиваются любовные отношения женщины и мужчины, который игрушечным мотыльком и ветками бьется к ней в окно. А когда обрушивается любовь, меняется взгляд на все: плохие песни и фильмы воспринимаются по-другому. И что Шекспир не то что перебрал, а что-то даже не дописал! И даже детские стихи про бычка и зайку воспринимаются влюбленными иначе.

Параллельно монологу мужчины - возлюбленного женщины - зажигаются лампочки на сцене: звезды и спутник.

Е.В. Гришковец рассуждает о герое американского кино - суровом молчаливом мужчине. Эта голливудская сказка - она тоже дает надежду!

Планета Гришковца включает все, как категория «мой мир» Н.В. Коляды (от абажура до мечты, воплощенной в американском кино, или в грезах о любви).

И опять - широкий панорамный, без монтажных склеек, взгляд - Америка, Россия, Европа, сон, явь. И затем все словно фокусируется, сходится на одной точке, отношениях мужчины и женщины, общих и в то же время конкретных, универсальных и частных.

А Мужчина говорит о том, как страшно обнаружить, что любви в тебе больше нет, и — он возносится - взлетает и летит! И опять — панорамный — «безмонтажный» взгляд. И вот под ним Ближний Восток и Египет, Индия, океан и белоснежный лайнер, Антарктида и пингвины, Таиланд и Тибет, Япония и Сибирь...

Но после всего этого самое главное - возвращение, возвращение к себе (говорит в мегафон):

«Я иду восвояся. Знаете такое место? Вот туда я иду».¹

Поражает последний монолог Мужчины, которому не страшно жить, даже в безответной любви. Все равно она дает ощущение полета и надежды: «Мужчина... зажигает звезды, подходит к окну».²

А дальше возникает образ спутника, который подлетает к окну и бьется в окно как мотылек.

Сочетание, совмещение планетарного, всеобщего, универсального и частного, отдельного, конкретного, единичного рождает вселенский объем, но наполнен он не космическим холодом, а человеческим теплом. Пространство расширяется до планеты и сужается до «восвояся», там, где на этой планете есть место и время каждому человеку. Как в чеховском рассказе «Студент» - образ бесконечной цепи, где есть место всем.

¹ Гришковец Е.В. Там же, с.167

² Там же, с.170

В пьесе «Записки русского путешественника» два героя: первый и второй.

Первый рассказывает о краже: «мне больно... понимаешь... меня так обманули, вели, ... использовали как-то, не как человека... просто так жестоко, спокойно... сделали, как не с человеком».¹

Для героя не самое главное, что украли, и сколько денег, и сам факт кражи его не удивляет, а боль причиняет то, как это было сделано, «как не с человеком» - вот что главное.

Герои Е.В. Гришковца вспоминают, как в детстве ездили в поезде, специальный железнодорожный сахар, курицу, яйца, помидоры, огурцы, вареную картошку, копченую колбасу, – и сразу же персонажи становятся необыкновенно близки зрителю-читателю; совершенно исчезает дистанция, потому что это помнят и знают все.

Герои Е.В. Гришковца будто заново открывают для себя эти вещи, весь мир, и, самое главное, друг друга.

«Второй: Слушай, ты тоже удивительный!

Первый: А я не сомневался.

Второй: Не..е..е, ты удивительный!

Первый: «Послушай, внимательно! Вот я сижу и смотрю на тебя. ...

И вот ты смотришь на меня, а у тебя там внутри - ты. То есть, ты - я!

Ты - Я!».²

Подобное можно встретить и в пьесах Е.В. Гришковца «Одновременно», «Дредноуты» и «Сейчас».³

Герой Е.В. Гришковца всегда находится в Диалоге с Миром, со временем, с Пространством, а значит, с самим собой. Так детская наивность оборачивается философской мудростью. Человек вмещает все, весь мир, и весь мир гостеприимно принимает человека-героя.

Так устроена художественная Вселенная Евгения Гришковца.

Во фрагменте альбома «Сейчас», «Слеза» повествование завершается перспективой смерти: слеза, застрявшая между ресниц, которая и есть «самая лучшая оптика для того, чтобы увидеть свою жизнь насквозь».⁴

И в перспективе жизни, и в перспективе ее закономерного окончания герой Е.В. Гришковца остается близким человеком, человеком обыкновенным, и в то же время уникальным и неповторимым, так называемым маленьким и в то же время большим, как Вселенная.

Таким образом, как и у А.П. Чехова, в произведениях Е.В. Гришковца один источник драматизма: это предельно сконцентрированный быт, обыденная действительность, заставляющая героя переживать экзистенциальный шок. От кризиса утраты себя — до обретения, возвращения к себе, то есть самоидентификации.

¹ Там же, с.178

² Гришковец Е.В. Там же, с.208

³ Там же, с.225-266; 267-320; 321-345

⁴ Там же, с.343

Возникает переживание катарсиса в драме, вызванное идентификацией зрителя (читателя и героя - автора-повествователя), что дает возможность ощутить глубинное родство - единство с миром-человечеством, страной -людьми, городом-семьей, с каждым отдельным человеком.

Несмотря на вечное движение и поиск, путешествие, герои Е.В. Гришковца, как и герои А.П.Чехова, в отличие от героев Л.С. Петрушевской и Н.В. Коляды, имеют крепкий внутренний стержень; герой Е.В. Гришковца совершает своеобразное экзистенциальное путешествие по планете: он не заблудившийся путник, а именно заинтересованный и восприимчивый сознательный путешественник. Как и для героев А.П.Чехова, для персонажей Е.В. Гришковца не важна практическая цель поездки (прогулки, путешествия) и не интересен пункт назначения. Главное – процесс, то есть движение человека к самому себе, а, значит, и к диалогу с миром и другими людьми. Поэтому для героя Е.В. Гришковца одинаково интересны все манифестации жизни: дредноуты, дождевые капли, стекающие по лобовому стеклу автомобиля, дымок первой утренней сигареты и, конечно же, люди.

Способ показа действительности у Е.В. Гришковца, как и у А.П.Чехова, заключается в том, что все проявления планетарной жизни и обыденной действительности оказываются равноправными. Отсюда - не только чеховское совмещение масштабов, но и единство макро- и микромиров, равноправие «я» и «человечество», когда в произведении нет ничего лишнего, а все – важно, все – значимо, что можно объяснить прямым воздействием чеховской поэтики не только на творчество Е.В. Гришковца, но и на художественные особенности отечественной драматургии второй половины и конца XX века, а также рубежа XX - XXI веков. Е.В. Гришковец пишет не просто «в присутствии» А.П.Чехова, а в предчувствии появления «нового А.П. Чехова». Поэтому его можно признать одним из активных продолжателей традиций А.П. Чехова.

Подобное освоение традиций поэтики А.П.Чехова выглядит как «прорастание», как наиболее адекватное ее выражение. Речь идет именно о «живучести» чеховской поэтики.

Изучение отечественной драматургии 70 - 90-х гг. XX века в ключе театрально-драматургической эстетики А.П.Чехова дает возможность проследить главные типологические схождения и отличия разных художественных миров, объединенных рубежным переходным временем, эпохой «промежутка» и, главное, общим героем. Художественные открытия А.П. Чехова осваиваются в русле сюжетно-фабульных построений, взаимодействия эпического и драматического начал и влияния поэтики кинематографа.

Исследование сюжетно-фабульной организации чеховского художественного мира позволяет по-новому взглянуть на современные способы организации драматургического повествования. Уже в ранних произведениях А.П. Чехова встречается особое распределение фабульных линий, которые, сосуществуя в едином художественном целом,

самостоятельно и равноправно, движут сюжет. Фабула лишь частью входит в сюжет.

Еще более наглядно взаимопроникновение событий, развивающихся в различных пластах, прослеживается на примере зрелых пьес, рассказов и повестей А.П. Чехова. Внефабульные элементы создают видимость бессобытийности, ситуацию «случайности». Однако сопоставление эпизодов, сценок, фигур, будучи внефабульным, не становится внесюжетным. Как в пьесах, так и в зрелых рассказах, повестях сопоставления продуманы и многозначительны. Кроме того, в структурном отношении «толчки» (внефабульные элементы) способствуют движению сюжета в целом. Введенные А.П. Чеховым как контрапункт, монтажные элементы, «толчки» являются полноправными представителями огромного подтекстового потенциала, выражая ассоциативное мышление Чехова-художника.

Убедительным представляется мнение М. Valency, что А.П. Чехов «изобрел новую драматургическую форму - драматическую полифонию». Необходимо уточнить, что эта форма встречается у Чехова не только в пьесах, но и в рассказах, и повестях. Полифонизм пьесы, как и повести, и рассказа отрицает общую единую фабулу и утверждает ее дискретность (отсюда кажущаяся «случайность», фрагментарность действительности, преломленная в восприятии героя).

Каждый из героев живет своей судьбой, несет «свою правду», которая сталкивается с правдой другого - такой же драматичной, но - иной.

В любой из реплик многотемного диалога заключена своя тема, равноправно контактирующая с другими.

А.П. Чехов монтирует фабульные линии, внефабульные элементы таким образом, что происходит движение сюжета и результирующее эмоциональное восприятие разворачивается по принципу $1+1>2$.

События организуются А.П. Чеховым монтажно, внефабульно сопоставляются эпизоды, сцены, что и дает «ансамблевый эффект» и является частным выражением общего принципа полифонизма.

Для развития действия Чехов вводит стимуляторы движения, «толчки»: голоса, реплики, звуки. Введение стимуляторов развития действия также происходит монтажно. Эти стимуляторы выполняют структурно-единую функцию - движут сюжет. В контексте целого, в целесообразной системе художественного произведения их функции различны.

Все части произведения, соотносясь друг с другом посредством «вторжений» или «толчков», дают полную картину целостности художественной структуры. Сюжетно-фабульный уровень исследования помог прийти к выводу о полифонизме пьес и повестей, зрелых рассказов.

Монтажный принцип в «новой драме» рубежа XIX - XX веков, типологически проявился в отечественной драматургии последних десятилетий XX и рубежа XX - XXI веков.

Исследование принципа монтажности оказалось необходимо для осознания феномена нового художественного мышления и эстетического видения драматургов рубежного времени, которое заключается:

- а) в субстанциональном типе драматического конфликта;
- б) в новом внутреннем действии («второй план», подтекст, «подводное течение»);
- в) в новом источнике драматизма (драматизм повседневности, обыденности);
- г) усилении значения детали в характеристике драматического персонажа;
- д) увеличении роли случая в сюжетосложении отечественной драматургии 70 - 90 годов XX века.

Монтажность отчетливо прослеживается у отечественных драматургов 70 - 90-х гг. XX века в концепции «открытой формы», стратегии персонажа, монтаже стилевых пластов и особой организации речи («косноязычии») персонажей.

Концепция «открытой формы» отказывается от разрешения конфликта в рамках пьесы (локальный тип конфликта) и «транслирует» его за рамки произведения (субстанциональный тип конфликта), неразрешимый в пределах одной пьесы. Неопределенность границ пьесы оказывается непосредственно связано с экзистенциальной проблематикой. Это открывает свободу субъективной интерпретации художественного смысла (театральная реализация). Судьба человека открыта его воле (драматическая активность, выраженная в бездействии) зависит от непреодолимого (чеховское «не дано», «ни одной капли счастья»), фатальным образом распространяемого и на героев современной драмы.

Монтажность проявляется во фрагментарности внутреннего облика героев, когда можно вести речь о человеке «порогового сознания» эпохи рубежа веков, эпохи промежутка. Она также представлена в усилении роли детали («часть вместо целого»), когда, благодаря «телесности» драматического текста маргинальные и неприкаянные герои отечественной драматургии 70 - 90 гг. XX века либо вписываются в культурную традицию, либо выламываются из нее; в наличии своеобразного «синдрома Самгина», когда персонаж существует лишь будучи множественно отраженным в восприятии других героев.

В драматургии последних десятилетий XX века активно монтируются самые разнообразные стилевые пласты: классической культуры и суррогатной; символики и приземленного быта. В пьесы вводятся иронические переключки с классикой, обыгрываются клише, стереотипы, анекдоты, присказки, которые резко стыкуются с высокой поэзией. Персонажи при этом находятся в катастрофическом промежутке между мечтой и реальностью.

«Косноязычие» персонажей отечественных драматургов 70-90-х гг. XX века принципиально, и демонстрирует не распад языка носителями разрушающегося мышления, а является единственно возможным выраже-

нием катастрофического сознания человека переходного времени. Такое «косноязычие» порождено конфликтом слова и смысла, рождением нового содержания.

Эпические элементы в драматургии проявляются в переходные периоды: на рубеже XIX - XX веков – в драматургии Г. Ибсена, А. Стриндберга, А.Чехова; в 70-90 гг. XX века - у Л. Петрушевской, Н. Коляды, некоторых других, впоследствии – у Е. Гришковца.

У А.П. Чехова эпические элементы в драме представлены активным использованием фольклорных мотивов. Взаимодействие эпического и драматического начал проявляется у А.П. Чехова в интенсивном привлечении народной символики, сказочных, легендарных, героических сюжетов, балаганных сценок, дразнилок и т.д. В драме у А.П.Чехова фольклорный элемент способствует эпизации, и, наоборот, фольклор «драматизирует» прозу. Точно такие же функции фольклорных мотивов наблюдаются у Л. Петрушевской (детский фольклор) и Н. Коляды (городской фольклор).

В пьесах Л.Петрушевской и Н. Коляды героини по-детски ожидают Царевича-избавителя. Но здесь происходит, так называемое, *развоплощение* сказочного сюжета, когда потенциальный избавитель оказывается «ложным героем» (В.Пропп).

В творчестве А.П.Чехова можно выделить три оппозиции:

- «широкий мир – замкнутый мир» (Нина Заречная – Костя Треплев) является одной из основных моделей жизненного пути чеховских героев. Она связана с категориями полноты и целостности, а последнее, в свою очередь, предполагает наличие духовного содержания – смысла, способности к диалогу «с широким миром», к «событию» с ним. Равно как и «замкнутый мир» неимоверно усложняет диалог, ставит под сомнение понятия целостности и полноты, так как они предполагают живую связь с людьми, признание, принятие жизни.

- «общая идея – ложная идея» выражает как тоску по целостной полноценной жизни (профессор Николай Степанович из «Скучной истории»), так и возможность трагического заблуждения (идея избранничества, поработившая магистра Коврина в «Черном монахе»).

- «иллюзивная жизнь - настоящая будничная жизнь» представляет разные пути чеховских героев: «трагедия сочинительства» (Иванов, Треплев), связанная с самодраматизацией, когда спасительная поначалу маска становится сутью, что и приводит героев к гибели; «яд театральности» (Аркадина) – игровое поведение, подмена истинного фальшивым; наконец, подвижнический путь «стояния в обществе» (сестры Прозоровы, Соня, Иван Петрович Войницкий).

Три выделенные оппозиции («широкий мир» - «замкнутый мир»; «общая идея» - «ложная идея»; «иллюзивная жизнь» - «настоящая будничная жизнь») оказываются тесно связанными между собой. Герои, совершающие свой Выбор в пользу «надо жить», выбирают ту самую истинную, «настоящую будничную жизнь». И пусть романтическая мечта

о колеснице сменяется вагоном третьего класса, а потенциальный Шопенгауэр или Достоевский лишь управляет имением, - все равно! «Надо жить ...». Об этой непреходящей ценности и свидетельствуют чеховские герои, ради нее претерпевают страдания...

Новаторские достижения А.П.Чехова в области поэтики драмы оказали существенное воздействие на отечественную драматургию 70-90-х годов XX столетия и предвосхитили современную драматурги-ческую эстетику. Такие аспекты исследования, как сюжетно-фабульная организация драматургического материала, взаимодействие эпического и драматического начал, а также концепция человека связывают отечественную драму 70-90 гг. XX века с традициями поэтики А.П. Чехова.

На рубеже 70-х - 90-х годов XX века появился большой отряд новых драматургов. Их объединяло пристрастие к современной теме, появление современного героя. Судьба каждого персонажа представляла как знак определенных общественных тенденций. Их привлекали герои, которые задавались вопросом: «Кто я, каков я?»; проступали симптомы болезней 30-ти и 40-летних «сыновей века»: нравственный релятивизм, неверие в свои душевные силы. Герои мучительно сознавали свою обособленность в процессе бытия. Это - «плохие хорошие люди». Они лишены психологи-ческой цельности - герои переходной эпохи. Герой болен страхом перед жизнью, у него разрушены все его тылы: дом, очаг, семья. Дом как мир, дом как крепость, как опора и основа жизни утрачивает свое значение. Герои — вне стен дома — оказались открытыми жизненным невзгодам. «Бездомность» становится знаком духовной неприкаянности, отклю-ченности от общего потока жизни. Всех героев роднят душевный слом, духовная закрепощенность и объединяет личностная и общественная нереализованность, внутренняя несвобода, которая не дает состояться их судьбам.

Поколение 60-х роднила близость мировоззренческих позиций. Человек в их произведениях был показан как следствие и печальный итог социальной действительности с ее смешением нравственных критериев, падением роли мужчины (героя), стесненным бытом, однако, без традиционного деления на черное и белое.

Между драматургами «новой волны» и представителями «новой драмы» существует преемственность и принципиальное различие в области освоения жизненного материала и в способе, в манере подачи его. Если поколение 60-х стремилось понять причины, исследовать корни явления, то «новая драма» пытается осмыслить последствия.

Существенные изменения происходят и в строении драматического конфликта. Если для традиционного конфликта характерно столкновение разнонаправленных волей, то для драматургии «новой волны», в основном, важно не столько противоборство конфликтующих сторон, сколько тенденция их взаимного «рассеивания», растворения друг в друге — «человек среди других».

«Новая драма» сосредоточена на конфликте человека с самим собой, на экзистенциальном противостоянии человека и судьбы. Такой конфликт

— субстанциональный, неразрешимый в пределах одной судьбы, одной пьесы, типологически восходит к драме рубежа XIX - XX веков, к творчеству Ибсена, Стриндберга, Чехова, Гауптмана.

Персонажи Чехова драматически активны, но проявляется эта активность не внешне. Это активность нравственного самоопределения. Именно на рубеже веков и тысячелетий самоопределение особенно актуально для человечества, находящегося в ситуации духовного «промежутка», в катастрофе атеистического тупика, но в то же время жаждущего веры. Драматурги как бы прислушиваются к А.П. Чехову, говорящему, что люди не каждый день делают нечто из ряда вон выходящее. Зато чеховские герои в любой ситуации остаются людьми, верными себе, стойчески принимающими свою судьбу. Они не могут быть благополучны и счастливы в житейском понимании. Они - жертвы, но одерживающие великую духовную победу. И в прозе и в драматургии А.П. Чехов утверждает эту мысль. Но не декларативно, а целомудренно-сокрыто, в соответствии с эстетикой внутреннего действия и субстанционального конфликта.

Драматурги 70 - 90-х гг. XX века передают самую суть человека «переходного периода» с его парадоксальным положением во времени, в пространстве, личной и внутренней жизни.

Наиболее ярко в диалог с А.П.Чеховым вступили драматурги трех поколений: Л.С.Петрушевская, затем - Н.В.Коляда и позже - Е.В. Гришкова. Они соотносятся с А.П.Чеховым по-разному, но следование чеховской традиции у каждого из них происходит на глубинном сущностном уровне и проявляется в едином ценностном взгляде на мир.

Одним из первых драматургов 70 - 90-х гг. XX века, воспринявших чеховскую концепцию человека оказалась Л.С.Петрушевская. В драматургии Л.С.Петрушевской, как и в поэтике А.П.Чехова, наблюдается взаимовлияние эпического и драматического начал. Если А.П.Чехов использует фольклорные элементы (сказки, разбойничьи истории, образы Лешего, Злодейки), предвосхищает некоторые особенности поэтики киномонтажа, то у Л.С.Петрушевской наблюдаются элементы детского фольклора («Три девушки в голубом», «Уроки музыки») и некоторые особенности поэтики кино (на фоне использования параллельного и параллельно-перекрестного монтажа, применяются кинематографические «наплывы», крупные, общие планы). А поскольку метод кино близок методу прозы, это способствует усилению взаимодействия эпического и драматического начал.

Объединяет драматургию А.П.Чехова и Л.С.Петрушевской архетип Дома и Сада. Об этом много говорилось разными исследователями их творчества. Но эти архетипы не рассматривались как сюжетообразующие. Как для А.П.Чехова, так и для Л.С.Петрушевской характерно так называемое, «вознесение сюжета» (З.С. Паперный), когда происходит чудесное разрешение кризисной ситуации. Но это мнимое решение

проблемы. Здесь напрашивается введение термина «зависание» или даже «ниспадание» сюжета.

Чеховскую традицию Л.С. Петрушевская восприняла и прямо, непосредственно, и через своего учителя А.Н. Арбузова, а также - А.М. Володина, А.В. Вампилова. Главный «проводник» чеховской традиции – герой. Всё в художественном мире пьес Л. С Петрушевской – через героя: и источник драматизма, и статус события, и значение детали. Источник драматизма – до предела сконцентрированная стихия быта, которая, как и у Чехова, постоянно демонстрирует другую сторону: от быта – к бытию. Событие из случайного происшествия оборачивается *событием*, объединяет всех героев, и, проводя некоторых из них через экзистенциальный кризис, дает шок.

Значение детали вырастает до символа. Например, качели в пьесе «Уроки музыки», когда сюжет, не будучи завершённым, вдруг словно поднимается, «возносясь», перенося всё в другую реальность: от душного быта – к духовному бытию.

В пьесах Л.С. Петрушевской «Уроки музыки», «Три девушки в голубом», «Сырая нога, или встреча друзей», «Чинзано» и «День рождения Смирновой» наблюдается «вознесение» сюжета. Автор сопрягает в единое целое быт и бытие, сегодняшнее и вечное, выделяет главное и непреходящее в художественной вселенной – своего героя, человека, достойного «вознесения» и экзистенциального прозрения.

Для Л.С. Петрушевской уравниваются в масштабах, грандиозное и незначительное, поскольку одно в каждое мгновение грозит обернуться другим. Великое – ничтожным, малое – огромным, деталь вырастет в символ, а катастрофа обернется водевилем. Это присущий, прежде всего, А.П. Чехову, взгляд на мир, когда все «манифестации жизни равны», а патетика всегда снижается иронией.

Страдающие дети тоже роднят Л.С. Петрушевскую и А.П. Чехова. Это касается и так называемого «маленького человека». В начале 80-х годов XX века в сценарных заметках к мультфильму «Шинель» (реж. Ю. Норштейн). Л.С. Петрушевская видит Акакия Акакиевича не маленьким, а сказочно великим, исполинским.

Уже само сопоставление имен А.П. Чехова и Н.В. Коляды, может восприниматься неоднозначно. Ассоциации, парафразы, стилизация, - все это не гарантия творческого развития традиций чеховской поэтики. В то же время следование этой традиции может ощущаться глубинно, при внешней несхожести художественных манер, когда сходство проявляется в едином ценностном подходе.

Бытование традиций чеховской поэтики в драматургии Н.В. Коляды во многом помогает прояснить феномен его «нового художественного зрения».

Н. В. Коляда использует чеховский прием самодраматизации. Все одноактные пьесы Н. Коляды, как и водевили Чехова - эксцентрические по форме, но драматические - по содержанию. Водевиль у Н.В. Коляды «грозит» превратиться в драму, а драма может «разрешиться» анекдотом.

Почти каждая пьеса Н. Коляды завершается мольбой, призывом, обращением; герои на разный манер взывают к Богу, пытаются смириться.

В заголовках пьес отчетливо прослеживается чеховская «линия», пусть и с очевидной тенденцией к снижению. Н. Коляда создает свой мир - колоритный и самобытный, где парадоксально сочетается высокое и низкое, трагическое и комическое, пласты высокой и суррогатной культуры, элитарной и маргинальной, символика и интенсивно приземленный быт.

В монологах героев Н.В. Коляды совмещается сразу несколько пластов: прошлое, настоящее, иллюзия, действительность, песенная реальность 70-х годов, городской фольклор.

Если А.П. Скафтымов раскрыл содержание «Вишневого сада» как «разрозненность между людьми», «обособленность» индивидуального внутреннего мира героев, то герои Н. Коляды - люди «порогового сознания» - разобщены сами с собой и обособлены сами от себя. А.П. Скафтымов говорит, что «диалогическая ткань пьесы характеризуется «разорванностью», состоит из «внешне разрозненных, мозаично наложенных диалогических клочков». У Коляды герои будто находятся в непрерывном диалоге с собой, в их речи монтируются грязная, площадная ругань и пушкинские тексты, а откровенно «низкая» ситуация вдруг дает возможность прозвучать монологу Нины Заречной.

Н.В. Коляда никому не отказывает в праве быть Человеком, никого не судит, поэтому, какую бы мрачную ситуацию он ни изображал, никогда не остается чувства безнадежности.

Николай Коляда активно присутствует в своих пьесах. Его пьесы полны не только развернутыми ремарками, а целыми авторскими монологами. Он - «повествователь», рассказчик, человек от Театра, который призван представлять, комментировать, выражать свое отношение к происходящему. В авторских «вторжениях» в пьесу Николай Коляда может изящно иронизировать над собой, читателем и зрителем. То, что называется в профессиональной критике «чернухой» - это лишь первый, поверхностный и далеко не основной пласт в драматургии Н. Коляды. Ведь в том самом «моем мире», который тщательно оберегает драматург, никакое «черное» не культивируется, не обретает значимости самостоятельной ценности, как, например, у писателя Владимира Сорокина. В пьесах Н. Коляды «черное» всегда сочетается с романтически-возвышенным и светлым. Этот контрапункт приобретает у драматурга поистине трагический характер. Все его герои хотят уйти куда угодно - в Москву, в мечту, в прошлое. Однако, не так просто взять билет и уехать в Москву. Три классические героини не смогли, да и не стали бы этого делать. Физическое перемещение в пространстве не может решить проблем. А из своего времени «выпрыгнуть» нельзя.

Характерная для Н. Коляды «открытая форма» отказывается от разрешения конфликта в пределах пьесы и «транслирует» его за рамки произведения. Неопределенность границ пьесы непосредственно связана с

ее экзистенциальной проблематикой. Судьба человека (персонажа) открыта его воле (драматическая активность, которая может выражаться в бездействии), и в то же время зависит от непреодолимого (чеховское «не дано», «ни одной капли счастья»).

Если герои Чехова противостояли социуму, проявляя стоическое «терпение и неучастие», то герои Коляды пытаются прорваться к идеалу посредством разговоров, фантазий, мечтаний и чаяний. Парадоксально: чем больше конкретных реалий, тем более мечта становится похожа на мираж. То есть: чем конкретнее, тем абстрактнее. А неистовая жажда счастья усиливает драматизм.

Неоднозначность героев принципиальна для Н.В. Коляды не менее, чем для А.П. Чехова, у которого среди чистого и прекрасного вдруг возникает снижение. Если Н.В. Коляда в павшем умеет разглядеть искру Божию, то А.П. Чехов никогда, в самые высокие мгновения, в миг откровения, не забудет напомнить о простом, человеческом.

В отличие от А.П. Чехова, герои отечественной драмы 70 - 90-х гг. XX века, несмотря на страдания, не могут быть мучениками в собственном смысле слова. Мученичество в переводе с греческого - свидетельство. Герои не могут свидетельствовать о ценностях, ради которых страдают... Но где взять силы терпеть? Ради чего? Где та «точка отсчета» и «мера вещей»? Если чеховские герои изначально способны были обладать полнотой и целостностью знаний о жизни, хотя далеко не всем удавалось так жить, то нынешние герои - люди переходного периода - такого знания лишены; ценности утрачены, хотя тоска по ним не просто сохранилась, а усилилась.

И чеховские, и отечественные герои драматургии 70 - 90-х гг. XX века боятся жизни, не могут ощутить полноту бытия. Если чеховских героев преследует экзистенциальный страх, то герой, скажем, Н.В. Коляды, растерянный и одинокий, поражен больше страхом социальным и даже инстинктивным, ему очень сложно осуществить духовно-творческое усилие.

У чеховских героев место может и быть, а приюта - нет. У героев драматургии 70 - 90-х гг. XX века - ни места, ни приюта. Образ дома (места) у Чехова всегда связан не только с бытом, но и с бытием человека, причем символический масштаб закономерно вырастает из бытовой конкретики, из «настоящей будничной жизни». Дом, место, приют вырастают в духовную категорию.

Обыденная вещь как и у А.П.Чехова, у Л.С. Петрушевской и Н.В. Коляды обретает значение символа - символа лучшей, светлой и чистой жизни. И факт человека, вещи и любого глобального события становятся глубоко равнозначимы как в художественном мире А.П. Чехова, так и тех, кто осваивает его традиции. Вот тут-то и возникает подлинный гуманистический масштаб, который отражает в мельчайших подробностях человеческий мир.

Как и у А.П.Чехова, в произведениях Е.В. Гришковца – один источник драматизма: это обыденная действительность, заставляющая героя переживать экзистенциальный шок. От кризиса утраты себя до

возвращения к себе (самоидентификация). Возникает переживание катарсиса в драме, вызванное идентификацией зрителя (читателя и героя - автора-повествователя), что дает возможность ощутить глубинное родство-единство с миром-человечеством, страной-людьми, городом-семьей, с каждым отдельным человеком.

Несмотря на вечное движение и поиск, путешествие, герои Е.В. Гришковца, как и герои А.П. Чехова, в отличие от героев Л.С. Петрушевской и Н.В. Коляды, имеют крепкий внутренний стержень. Герой Е.В. Гришковца совершает своеобразное экзистенциальное путешествие по планете: он не заблудившийся путник, а именно заинтересованный и восприимчивый сознательный путешественник. Как и для героев А.П.Чехова, для персонажей Е.В. Гришковца не важна практическая цель поездки и не интересен пункт назначения. Главное – процесс, то есть движение человека к самому себе, а, значит, и к диалогу с миром и другими людьми. Поэтому для героев Е.В. Гришковца одинаково интересны все манифестации жизни: дредноуты, дождевые капли, стекающие по лобовому стеклу автомобиля, дымок первой утренней сигареты и, конечно же, люди.

Способ показа действительности у Е.В. Гришковца заключается в том, что все проявления планетарной жизни и обыденной действительности оказываются равноправными. Отсюда - не только чеховское совмещение масштабов, но и единство макро- и микромиров, равноправие «я» и «человечество», когда в произведении нет ничего лишнего, а все – важно и значимо. Е.В. Гришковец пишет не просто «в присутствии» А.П.Чехова, а и в предчувствии появления «нового А.П.Чехова».

Подобное освоение традиций поэтики А.П.Чехова можно обозначить как «прораствание», как наиболее адекватное ее выражение. Речь идет именно о «живучести» чеховской поэтики, а Е.В. Гришковца можно признать одним из активных продолжателей традиций А.П.Чехова.

Человек в XX столетии, особенно в рубежное время, переживает утрату былых ценностей, аксиологический кризис, кризис веры. Это происходит вследствие обесценивания жизни как результата катастрофических, глобальных духовных, социальных и природных катаклизмов.

Кризис (в переводе с греческого – суд) переживают герои отечественных драматургов 70 - 90 гг. XX века. В кризисе происходит поляризация сил и обострение процессов. Но кризис дает возможность многое увидеть, а, значит, осознать и преодолеть. Поэтому центром творчества отечественных драматургов 70 - 90 гг. XX века как и А.П.Чехова продолжает оставаться Человек как уникальный источник смысла.

Все, что сегодня создается в театре и для театра происходит «в присутствии» А.П.Чехова – либо следования, либо отторжения от него.

Новый экспериментальный театр или новейшая драма рубежа XX - XXI веков не могут быть проанализированы традиционным инструментарием, необходим другой ключ для их понимания.

Камень преткновения в новейшей драме – герой, которого трудно назвать эквивалентом человека в драме, функцией сюжета. Он не вписывается ни в какие рамки классического определения героя (по Ф. Шиллеру), для которого герой драмы – это человек, то есть существо нравственное, способное различать добро и зло). Сегодня такая способность героем утрачивается и остается только тоска о человеке, только память о нем, эмоциях и страстях человеческих. А также горечь, боль, недоумение и тоска по поводу их отсутствия...

«Плохой хороший человек» назвал И. Хейфец свой фильм по чеховской повести «Дуэль». Плохой, хороший, но – человек, а герои современной драмы – за границами этого определения. Пока нет меры вещей для этих героев. Они – люди другого измерения, других понятий «плохо» и «хорошо».

А.П. Чехов утверждает единственную меру всего сущего - личность, а ее мерило — «жизнь человеческого духа». Именно поэтому на рубеже времен, самые яркие и проницательные художники так интенсивно продолжают прислушиваться к А.П. Чехову, осваивать его традиции.

Адабы, которые традиционно рассматриваются как регламентирующие все аспекты жизни правила, в нашем исследовании представлены как систематизирующее, упорядочивающее и гармонизирующее начало. Оно возвращает к истокам, утверждает меру вещей, наконец, ориентируется на личность, которая априори достойна уважения и, следовательно, способна к Диалогу. С другой личностью, социумом, миром, Богом. Недаром в суфизме есть учение о совершенном человеке – адабе, согласно которому совершенный человек – адаба – гуманист, показатель воспитанности и образованности, так как его поведение может повлиять на духовно – нравственную жизнь общества.

Способность к Диалогу вообще и, в особенности, к взаимообогащающему диалогу культур ярче всего проявляется в театральном искусстве.

Спектакль Хакасского театра драмы и этнической музыки «Читиген» «Остров небесных сетей» (2011 г.) по произведению классика японской литературы Тикамацу Мондзаэмона являет собой пример подлинного диалога народов, культур и традиций.

Этот спектакль – пример того, как легко решается проблема перевода -не только и не столько с языка на язык (хотя материал переведен с японского на русский (Вера Маркова), а уже затем – на хакасский (Александр Котожеков)). Но существует еще и проблема перевода с языка одного искусства – высокой поэзии - на язык другого - театрального. И когда найден точный художественный эквивалент, то вопросы понимания снимаются: язык искусства - универсален!

Театр предлагает пролог: все персонажи оказываются в игровом пространстве, выносят ветки цветущей сакуры. Два обнаженных торса, сплетающиеся руки и – на черном фоне – яркий розовый листочек – одинокий, влекомый любым дуновением. Это и очень красиво, но, главное, это сразу создает особый настрой. Речь идет о предопределенности судьбы, удела, о прятии жизни такой, какая она есть,- это черты,

характерные для мировоззрения жителей Японии. Это особый стоицизм, редкая способность смотреть на жизнь прямо, без уверток, философское («неевропейское», мужественное отношение к смерти). Понятия «долга», «чувства», «совести», «честолюбия» существуют здесь не на уровне слов, а в непосредственном практическом применении.

И не имеет значения, кто перед нами: гордый самурай или «всего-лишь» торговец бумагой, почтенная мать семейства или обитательница веселого квартала.

Хакасский театр далеко, до бесконечности раздвигает рамки театрального пространства, но это не европейский «театр в театре». Дело в том, что это игровое пространство не имеет четких границ! Хотя оно огорожено...

Музыканты (живая музыка очень корректно, деликатно существует в спектакле), повествователи, они же – исполнители – это введение в сценическое повествование принципов эпического театра Бертольда Брехта. Надо отдать должное, что все актеры (засл. артист Республики Хакассия Валерий Топоев, Вероника Ивандаева, Неля Карачакова, засл. артист Республики Хакассия Георгий Сагалаков) абсолютно свободно, органично чувствуют себя в этой эстетике. Замечательно «проработаны» дистанцированность существования, умение быть *в* персонаже и *вне* его, повествовать и изображать, и тут же – смеяться над изображаемым, снижать пафос площадным фарсовым смехом. Это игровое пространство – на *границе!* Оно очень притягательно и заманчиво. Оно синтезирует различные, казалось бы, полярные театральные традиции – западную и восточную. Ведь Тикамацу Мондзаэмон писал для Дзерури – театра кукол, марионеток, где все соединено: танец, песня, ритуал.

Главные герои Кохару в исполнении Светланы Саможиковой и Дзихей Каскара Чаптыкова часто выглядят управляемыми как марионетки. Живые актеры, изображающие марионетку, это тоже существование *на границе*. Здесь «читается» не только образ предопределенности, фатальной обреченности героев, но и взаимодействия ситуативного и вечного, утилитарного и символического.

Герои мужественно преодолевают трагедию красотой своих чувств. Как в фильме Такеши Китано «Куклы»... А красота в спектакле проявляется в любой детали: если в самом начале мы видели полет одинокого листка цветущей сакуры, то в конце – он превращается в настоящую листовенную бурю.

... Герои завершают свой земной Путь. Их уход в спектакле показан через удивительную трансформацию пространства, едва ли не кинематографическую по пластической выразительности: с помощью движения всего двух столбов-бревен происходит движение героев – материализация неотвратимо и необратимо приближающегося конца Пути...

Возникает ассоциация с потрясающим по своей выразительности фильмом японского режиссера Масахиро Синоды «Двойное самоубийство», снятым по этому же произведению. В фильме тоже есть своеобразные повествователи – люди в черном, комментаторы событий. Но японский

художник «синтезировал» абсолютно условные (театр кукол) и пульсирующее, живое; натуралистическое (сцена самоубийства) и пронзительное, высокопоэтическое. В спектакле же Хакасского театра – властвуют Красота, Поэзия и Боль...

Однако трагическая история влюбленных не вызывает уныния, - напротив, точно найденный художественный эквивалент перевода поэтической драмы на язык сцены на основе синтеза различных театральных традиций внушают надежду. Ведь и согласно европейской традиции, как писал известный исследователь театра Эрик Бентли, трагедия есть песнь отчаяния. То есть безнадежность, облеченная в красоту, искусство, а это и есть гарантия от хаоса и страха...

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Говоря об адабах как универсальном понятии, необходимо отметить их общее, упорядочивающее, организующее начало. Оно проявляется во всех сферах жизни: от социально-бытовой до духовной. В этом смысле основным, принципиально важным для исследования оказался эстетический аспект бытования адабов.

Обширный материал (башкирская драматургия, русская классика, российская драматургия рубежа XX-XXI веков) дает ясное представление о философских вопросах, экзистенциальной проблематике: свобода и ответственность, проблема выбора, верность судьбе-призванию и долгу, способность к героическому деянию...

Междисциплинарный подход позволил «вычитать» всю проблематику через призму поэтики литературных текстов, через форму, ведь именно так проявляется духовная рефлексия художника.

... В суфийской притче «Мастер и чайная чашка» говорится об одном известном мудреце, который путешествовал со своими учениками. Не желая привлекать к себе внимания, он запретил ученикам оказывать ему знаки почитания. Однако хозяин караван-сарая, где они остановились на ночь, вдруг стал на колени и припал к ногам мастера. На вопрос учеников о том, как же он узнал мастера, хозяин ответил: «Но я не мог его не узнать. Я видел тысячи людей. Однако я никогда не встречал человека, который бы с такой любовью смотрел на обычную чайную чашку».

Так и у человека, живущего в соответствии с гармоничными законами и правилами великой универсальной гуманистической традиции, появляется возможность стать Мудрецом.

Список использованной литературы

1. Аббаньяно Н. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм. СПб., 1998. 506 с.
2. Абдуль Кадыр Иса. «Истина суфизма». Издательский Дом «Ансар», 2002.
3. Аверинцев С.С. Когда рука не сожмется в кулак // Век XX и Мир. 1990. №7.С.16-21.
4. Аверинцев С.С. На границе цивилизации и эпох: вклад восточных окраин римско-византийского мира в подготовку духовной культуры европейского средневековья. // Восток-Запад, выпуск II. М., 1985.272 с.
5. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы.М.,1977.320 с. Аверинцев С.С. Слово и книга // Декор. Искусство. – 1977.– номер 3. – 41 с.
6. Аллахвердиев М.Г. Азербайджанская народная комедия // Фольклорный театр народов СССР. – М., 1985. – С. 154-170.
- 7.Александров В. Другость: герменевтические указатели и границы интерпретации. // Вопросы литературы. Ноябрь-декабрь. 2002. С.78-102.
8. Анарина Н.Г. Японский театр Ноо. – М.: 1984. – 213 с.
- 9.Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.455с.
10. Аникст А.А.Теория драмы от Гегеля до Маркса. М., 1983. 288 с.
11. Аникст А.А. Теория драмы от Пушкина до Чехова. М., 1978. 642 с.
12. Арабская средневековая культура и литература. М.,1978
13. Арбатова М. Визит нестарой дамы. М., 1999. 381 с.
14. Аристотель. Поэтика. М, 1957. 183 с.
15. Бабкина М.П., Потапенко С.И. Народный театр Индии. – М.: 1964. – 165 с.
16. Бак Д. ... К нашим собакам // Евгений Гришковец. Следы на мне. Рассказы. М., 2007. С.5-10.
17. Балухатый С.Д. Чехов – драматург. М., 1936. С.52.
18. Барт Р. Избранные работы. М., 1994. 616 с.
19. Бартольд В.В, Сочинения: в 9 т. / Вступ. Ст. А.Е.Крымского. – М.: 1963-1976. Т 2. ч. 1: Общие работы по истории Кавказа и Восточной Европы. – 1020 с.
20. М.М.Бахтин. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература. 1986.- 543с.
21. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. 320 с.
22. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. 541 с.
23. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. 423 с.
24. Бачелис Т.И. Заметки о символизме. М., 1998. 197 с.
25. Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1988. 368.

26. Бердников Г.П. Чехов – драматург. Традиции и новаторство в драматургии А.П. Чехова. М., 1981. 354 с.
27. Берковский Н.Я. Литература и театр. М., 1969. 639 с.
28. Бертельс Е.Э. Избранные труды: Низами и Физули.–М.:1962.–554 с.
29. Бертельс Е.Э. Избранные труды: история литературы и культуры Ирана. – М.: 1988. – 560 с.
30. Богданова П. Под маской себя самого // Совр. драматургия. 2002. №3. С.164-165.
31. Больнов О.Ф. Философия экзистенциализма. Философия существова-ния. СПб., 1999. 222 с.
32. Борев Ю.Б. Эстетика. М., 2002. 511 с.
33. Боровиков С. Голос. Рец. на кн.: Гришковец Е. Город М., 2001 // Новый мир. М., 2002. № 1.С.182-184 .
34. Брук Питер. Нити времени. М., 2005. 384 с.
35. Брук Питер. Пустое пространство. М., 1976. 240 с.
36. Бугров Б.С. Дух творчества (Об отечественной драматургии конца века) // Русская словесность, 2000. № 2. С. 20-27.
37. Бугров Б.С. Русская советская драматургия. 1960-1970 годы. М.,1981. 286 с.
38. Бугров Б.С. Герой принимает решение. Движение драмы от 50-х годов // Драматургия второй половины XX века. М., 2003. С.438-440.
39. Буслакова Т.П. Русская литература XX века: Учеб. минимум для абитуриента . М., 2003. 574 с.
40. Быков Д. Взрослая жизнь молодого человека // Новый мир. М., 2002. № 1.С.184-187.
41. Вайль П. Другой Гришковец. / Евгений Гришковец. Планка. Рассказы. М., 2006. С.5-10.
42. Валеев И.И. Мустай Карим – явление мировой культуры в 2 т. т 1., Уфа., 2007. С. 143.
43. Васильева С.С. Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века (поэтика сюжета). Автореферат дис. ... кандидата филол. наук. Волгоград, 2002. 26 с.
44. Вейдле В.В. Умирание искусства / Самосознание европейской культуры XX в. М., 1991.С.268-292.
45. Вербицкая Г.Я. Современная отечественная драматургия 80-90 гг. Опыт обзора // Основы театрального искусства. Теория и практика. Уфа, 2000.С.60-75.
46. Вербицкая Г. Я. Теория драмы. Уфа, 2007. С. 26
47. Вербицкая Г. Полёт Прометея, или Лицо и маска: поиск диалога // Вечерняя Уфа. 3.09. 2002.
48. Вербицкая Г.Я. Традиции поэтики А.П. Чехова в современной отечественной драматургии 80-х - 90-х годов: (Пьесы Н.Коляды в чеховском контексте). Очерк . Уфа, 2002. 28с.

49. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: 1989. – 408 с.
50. Вильдгрубер О. Коляда и его «Plays»: Заметки гостя// Урал. Екатеринбург, 1995. № 3. С. 264-270.
51. Винокуров А. Лирическая песнь о крысах, мышах и дебильных харях. Рец. на кн.: Коляда Н. Пьесы для любимого театра. Екатеринбург, 1994.; Коляда Н. Персидская сирень и другие пьесы. - Екатеринбург, 1997 // Знамя. М., 1998. № 10.С.222-224.
52. Вишневская И.Л. Действующие лица. Заметки о путях драматургии. М., 1989. 320 с.
53. Вишневская И. Театр времен консенсусов и конфронтаций.// Театр. 1990. №10. С.27-33.
54. Владимиров С.В. Действие в драме. Спб., 2007. 192 с.
55. Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов-на-Дону, 1998. 479 с.
56. Гибб Х.А.Р. Арабская литература. М., 1960
57. Гордлевский В.А. Избранные сочинения: в 4 т. / Вступ. ст. К.Ф. Лудшувейт. – М.: 1960-1968.
58. Гусейнова Д.А. Алжирский театр: очерки истории. – М.: 1995. – 141 с.
59. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: 1984. – 350 с.
60. Грюнебаум Г.Э. Основные черты арабо-мусульманской культуры / Предисл. Д.В.Фролова. – М.: 1981. – 218 с.
61. Дубнова М. Чудо, деньги, любовь... Основные ценности девяностых в популярных пьесах десятилетия. // Вопросы литературы. Ноябрь-декабрь. 2002. С.57-77.
62. Гачев Г.Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч.1. М., 1972. 200 с.
63. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: (Эпос. Лирика. Театр). М., 1968. 303 с.
64. Гегель Г.Ф.В. Эстетика: В 4 т. Т.3. М., 1971. 621 с.
65. Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1977. 448 с.
66. Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX- начала XXI века. М., 2006. 280 с.
67. Горгома О. Веет легкий матерок // Сегодня. 1996. 16 июля.
68. Гришковец Е. «Как я съел собаку» и другие пьесы. М., 2003. 348 с.
69. Гришковец Е. Зима. Все пьесы. М., 2007. 320 с.
70. Гришковец Е. Почему страшно быть человеком // «Новая газета». Ежемесячное обозрение. Март 2006.
71. Громова М.И. В поисках современной пьесы // Литература в школе, 1996. № 3. С. 74-83.
72. Громова М.И. Чеховские традиции в театре А. Вампилова // Литература в школе. 1997. № 2. С. 46-56.
73. Громова М.И. Русская современная драматургия. М., 1999. 160 с.
74. Добин Е.С. Герой. Сюжет. Деталь .- М.-Л., 1962. 408 с.

75. Добин Е. С. Жизненный материал и художественный сюжет. Л., 1958. 334 с.
76. Добин Е.С. Искусство детали. Л., 1975. 192 с.
77. Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л., 1981. 430 с.
78. Драматургия второй половины XX века // Сост. М.И. Громова. М., 2002. 448 с.
79. Драматургия Н. Коляды // Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: Учеб. пособие для студентов высших учебных заведений: В 2 т. М., 2003. Т.2. С.568-582.
80. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Избранные труды. Л., 1979. 493 с.
81. Заславский Г. «Бумажная» драматургия: авангард, арьергард или андеграунд современного театра? // Знамя. 1999. № 9. С. 195- 201.
82. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века.-М.:Наука, 1979.-392 с.
83. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. 521 с.
84. Злобина А. Драма драматургии. В пяти явлениях, с прологом, интермедией и эпилогом //Новый мир. 1998. № 3. С. 189-207.
85. Ибн аль-Араби. Мекканские откровения. Спб,2003. Идрис Шах. Суфизм. – М.: 1994. – 446 с.
- 86.Имихелова С.С. Современный герой в русской советской драматургии 70-х годов. Новосибирск, 1983. 125 с.
87. История русской литературы XX век. В двух частях. Часть 2./ Под ред. Агеносова В.В. М., 2007. 540 с.
88. Каблукова Н.В. Поэтика драматургии Людмилы Петрушевской: Диссертация канд. филол. наук. Томск, 2003. 225 с.
- 89.Кайдалова О.Н. Традиции и современность: театр, искусство Средней Азии и Казахстана. – М.: 1977. – 296 с.
90. Карим М. Не бросай огонь, Прометей! Уфа: Башкирское книжное издательство, 1979С.158..
91. Карим М. «В песне думы...».- Уфа, -2006. С. 103
92. Карим М. Богатство и заботы // Вопросы литературы, 1974, № 8. С. 162.
93. Карим М. Трагедии. М., 1983. Перевод А. Межирова. С.210 (В дальнейшем ссылки даются по данному изданию по аббревиатуре 1 к.).
94. Карим М. Богатство и заботы литературы. // Вопросы литературы, 1974, № 8.С. 157
95. Карим М. Трагедии. М., 1983. С. 300
96. Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971. 224 с.
- 97.Катаев В.Б. Спор о Чехове: конец или начало? // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. Статьи. Публикации. Эссе. М., 1995.С.3-9.
98. Кильмухаметов Т. Поэтика башкирской литературы. - Уфа. 2008. С. 30.

99. Кильмухаметов Т. Драматургия М. Карима (своеобразие жанровой эволюции), Уфа, 1979. С. 107
100. Коляда Н.В. «Персидская сирень» и другие пьесы. Екатеринбург, Каменск-Уральский, 1997. 464 с.
101. Коляда Н.В. Пьесы для любимого театра. Екатеринбург, 1994. 400 с.
102. Коляда Н.В. Уйди-уйди. Пьесы. Екатеринбург. 2000. 440 с.
103. Коляда Н.В. Носферату: пьесы и киносценарии. Екатеринбург, 2003. 416 с.
104. Коляда Н.В. «Старая зайчиха» и другие старые пьесы. Екатеринбург, 2007. 404 с.
105. Кондаков И. Адова пасть (русская литература XX века как единый текст) // Вопросы литературы. Январь-февраль. 2002. С.3-70.
106. Конрад Н.И. Избранные труды: в 3 т. – М.: 1974-1978. Т.3: Литература и театр. – 460 с.
107. Костелянец Б.О. Лекции по теории драмы. Драма и действие. М., 2007. 503 с.
108. Костелянец Б.О. Мир поэзии драматической. Л., 1992. 480 с.
109. Котовская М.П. Синтез искусств: зрелищ. искусства Индии. – М.: 1982. – 252 с.
110. Крачковский И.Ю. Общие соображения о плане истории араб. Литературы. Избр. соч., т. 2, М. — Л., 1956.
111. Крачковский И.Ю. Избранные сочинения, тт. 1–6. М. – Л., 1955–1960
112. Крымский А.Е. История новой арабской литературы, XIX-начало XX века. – М.: 1971. – 794 с.
113. Куделин А.Б. Классическая арабо-испанская поэзия. М., 1973.
114. Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика. М., 1983.
115. Куликова Т.В., Философия границы: феноменологический и эпистемологический подходы. Автореф. дисс. на соиск. уч. степени докт. филос. наук. Нижний Новгород, 2011
116. Котовская М.П. Синтез искусств: зрелищ. искусства Индии. – М.: 1982. – 252 с.
117. Лакшин В.Я. Толстой и Чехов . М., 1963. 562 с. Леви-Провансаль Э. Арабская культура в Испании. Пер. с франц. М., 1967.
118. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990. 512 с.
119. Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды: критический очерк. Каменск-Уральский, 1997. 160 с.
120. Лейдерман Н.Л. Маргиналы вечности, или Между «чернухой» и светом: (О драматургии Николая Коляды) // Урал. Екатеринбург, 1998. № 10-12. С. 156-172.
121. Лейдерман Н. Траектория «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. Ноябрь-декабрь. 2002. С.3-47.

122. Лихачев Д.С. Человек в литературе древней Руси. М., 1970. 180 с.
123. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. 352 с.
124. Лихачев Д.С. Принцип историзма в изучении литературы. // Взаимодействие наук при изучении литературы. Л., 1981. С.89-101.
125. Лихачев Д.С. Литература – реальность- литература. Л., 1984. 271 с.
126. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. СПб., 1999. 584 с.
127. Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993). Санкт-Петербург, 1998. 704 с.
128. Любимов Б.Н. Промежуток // Советская культура. М., 1980, 4 января.
129. Любимов Б.Н. На рубеже десятилетий. Двойное бытие // Современная драматургия. 1982. №1.
130. Любимов Б.Н. Церковь и театр // Искусство и религия. М., 1998. С. 9-31.
131. Любимов Б. В пути // Совр. драматургия. 1982. №4. С.225-235.
132. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1996. 416 с.
133. Макуренкова С. Катарсис: к первоосновам понятия // Катарсис: метаморфозы трагического сознания / сост. и общ. ред. В. П. Шестакова. — СПб: Алетейя, 2007. С.45-46.
134. Малыгина Н.М. Откуда придет спасение? (Явление Николая Коляды) // www.koljada.ur.ru.
135. Мильдон В.И. Открылась бездна... М., 1992. 351 с.
136. Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. 239 с.
137. Мухаммад Н.А. Влияние народной традиции на становление и развитие комедийного театра: автореф. дис... канд. искусствоведения. — М., 1981. — 22 с.
138. Мэй Р. Проблема тревоги. М., 2001. 432 с.
139. Назиров Р.Г. Творческие принципы Ф.М. Достоевского. Саратов, 1982. 160 с.
140. Назлоян Г.М. Портретный метод в психотерапии. М., 2001. 144 с.
141. Нерезенко Н.А. А. Вампилов и Н. Коляда: Провинциальные анекдоты в XX веке. // Традиции русской классики XX века и современность: Материалы науч. конф. М., 2002. С. 299-301.
142. Пабауская Н. Обращение Чайки в Курицу // Вечерний клуб. 1999. №7. 20-26 февраля.
143. Павис П. Словарь театра. М., 2003. 516 с.
144. Паперный З.С. Стрелка искусства. М., 1986. 252 с.
145. Паперный З.С. Тайна сия... любовь у Чехова. М., 2002. 334 с.
146. Петрушевская Л.С. Девятый том. М., 2003. 336 с.

147. Петрушевская Л.С. Собрание сочинений в 5-ти томах. Харьков, М., 1996.
148. Пилат В. Николай Коляда: Драматургия «промежутка», или естественный взгляд в будущее? // Балтийский филологический курьер. Калининград, 2000. № 1. С. 188-192.
149. Пластилин: Сборник / Под ред. О.А. Славниковой. М., 2001. 219 с.
150. Полоцкая Э.А. А.П. Чехов. Движение художественной мысли. М., 1979. 340 с.
151. Поляков М.Я. О театре. Поэтика. Семиотика. Теория драмы. М., 2000. 384 с.
152. Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. 192 с.
153. Пospelов Г.Н. Теория литературы. Учебник для филолог. специальностей университетов. М., 1978. 351 с.
154. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М., 1990. 344 с.
155. Пропп В.Я. Указатель сюжетов. // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. Т.3. М., 1957. С.454-502.
156. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки (Собрание трудов В.А. Проппа). М., 1998. 512 с.
157. Пригарина Н. И. Суфизм в контексте мусульманской культуры. Москва, «Наука», 1989. 337 с.
158. Путинцева Т.А. Тысяча и один год арабского театра. – М.: 1977. – 312 с.
159. Райкина М. Мы едем, едем, вот только куда... // Московский комсомолец. 1996. 2 июня.
160. Пять философских трактатов на тему «Афак и Афнус»: о соотношении между человеком и Вселенной / Крит. текст А.Е.Бертельса – М.: 1970. – 512 с.
161. Рашид ад-дин. Сборник летописей: в 2 т. / Пер. с перс. А.А. Хетанурова. - М-Л.: 1953. – Т. I. – 219 с.
162. Ризаева А.С. Театральное искусство Египта: жизнь художественных традиций: автореф. дис...канд. искусствоведения. – М., 1984. – 25 с.
163. Роскин А.И. А.П. Чехов: Статьи и очерки. М., 1959. 432 с.
164. Рощин М. «Есть только миг» // Культура. 1998. №19.
165. Руднев В.П. Словарь культуры XX в.: Ключевые понятия и тексты. М., 1999. 381 с.
166. Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы / Под ред. Тиминой С.И. Л., 2002. 586 с.
167. Русские писатели 20 века. Биографический словарь / Гл. ред. и сост. П.А. Николаев. М., 2000. 808 с.
168. Сальникова Е. Возвращение реальности // Современная драматургия. 1997. №4. С.167-176.
169. Сальникова Е. Условный безусловный мир // Современная драматургия. 1996. №3. С.188-200.

170. Семанова М.Л. Современное и вечное (легендарные сюжеты и образы в произведениях Чехова) // Чеховиана: Статьи. Публикации. М., 1990. С.109-123.
171. Семенова С.Г. Преодоление трагедии. «Вечные вопросы» в литературе. М., 1989. 439 с.
172. Серова (Качмазова) Н. Страстные сказки Коляды // Литературная Россия. М., 2002. № 13. С.10.
173. Ситковский Г. Раневская из Нью-Йорка // Независимая газета. 1998. 31 октября.
174. Смирнов А.В. в энциклопедическом словаре "Этика".-М.: Гардарики, 2001.
175. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. 543 с.
176. Сквозное действие, или как стать драматургом. Сб. пьес. Л., 1989. 544 с.
177. Собенников А.С. Художественный символ в драматургии А.П. Чехова., 1989.194 с.
178. Собенников А.С. Чеховские традиции в драматургии А.Вампилова // Чеховиана. А.П.Чехов в культурк XX века: статьи, публикации, эссе.. М., 1993.С.144-152.
179. Собенников А.С. Поэтика диалога в драматургии А.П.Чехова (о функциональной роли словесного символа в драматическом тексте) // Проблемы метода и жанра. Томск,1998. Вып.14.С. 243-252.
180. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1999.319 с.
- 181.Соколянский А. Шаблоны склоки и любви // Новый мир. М., 1995. № 8. С. 218-220.
182. Соловьев Э.Ю. Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры. М., 1991.432 с.
183. Сорокин В.Ф. Китайская классическая драма XIII-XIV вв. – М.: 1979 – 256 с.
184. Стрельцова Е.И. Плен утиной охоты. Иркутск, 1998. 376 с.
185. Суворова А.А. У истоков новоиндийской драмы. – М.: 1985. – 240 с.
186. Суворова А.А. У истоков новоиндийской драмы. – М.: 1985. – 240 с.
187. Сурожский А. Беседы о вере и Церкви. М., 1991. 319 с.
188. Сурожский А. Может ли еще молиться современный человек?.. Клин, 1999.318 с.
- 189.Сурожский А. Об исцелении. Санкт-Петербург, 1997.С.29-31.
- 190.Сурожский А. Может ли еще молиться современный человек. Клин, 1999. 318 с.
191. Сурожский А. О встрече. Санкт-Петербург, 1994.263 с.
192. Сурожский А. Таинство Любви. Клин, 2004. 26 с.
193. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П.Чехова. Л., 1987.182 с.

194. Талыбзаде Айдын Ага Юнус оглы. Театр и театральность в культуре ислама: поэтика форм проявления театра в средневековых странах Ближнего и Среднего Востока (X-XVI вв.) – Баку, 2006. - 324 с.
195. Талыбов А.А. Бытие как чудо // Дунья. – 1993. – номер 5. – С. 80-88.
196. Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П.Чехова. Ростов на Дону, 1993. 139 с.
197. Томалинцев В.Н. Человек в XXI веке. Поиск на грани творчества и экстремизма. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2001.-72 с.
198. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. 334 с.
199. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифологического. М., 1995. 624 с.
200. Тримингэм Дж. С. Суфийские ордены в исламе / Пер. с англ. А.А.Ставицкой: предисл. О.Ф. Акимушкина. – М.: 1989. – 328 с.
201. Турбин В. Дни на дне // Литературная газета. М. 1996. №31.
202. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. 574 с.
203. Тютелова Л.Г. Традиции А.П. Чехова в современной русской драматургии. (“Новая волна”). Автореферат дис. ... кандидата филол. наук . Самара, 1995. 15 с.
204. Угаров М. Голуби // Сюжеты, 1990. № 5. С. 125-170.
205. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. 357 с.
206. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978. 325 с.
207. Федрова В.Б. Они пришли. О фестивале современная драматургия на сценах России // Драматургия второй половины XX века. М., 2003. С.441-442.
208. Финк Л. Теория драмы в движении // Вопросы литературы, 1982. № 7. С. 196-211.
209. Фольклорный театр народов СССР / Отв. ред. О.Н.Кайдалова. – М.: 1985. – 248 с.
210. Фрейд З. О психоанализе. Пять лекций. Методика и техника. СПб., 1999. 223 с.
211. Фрейд З. Психология бессознательного. СПб., 2003. 390 с.
212. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра . М., 1997. 448 с.
213. Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С.216-237.
214. Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М., 1992. 251 с.
215. Фромм Э. Бегство от свободы. М., 1990. 269 с.
216. Хализев В.Е. Драма как род литературы : Поэтика, генезис, функционирование. М., 1986. 259 с.
217. Хализев В.Е. Теория литературы. Учебник для вузов. М., 2003. 437 с.
218. Хализев В.Е. Уроки Чехова-драматурга // Вопросы литературы. 1962. №12. С.87.

219. Хмельницкая М.Ю. Глава о Чехове // Театральные течения: Сб. ст. М., 1998, с.162-177.
220. Холодов Е. Язык драмы. М., 1978. 240 с.
221. Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX-XX вв. М.– Л., 1939. 378 с.
222. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. М., 1974-1980.
223. Чеховиана: статьи публикации . М., 1990. 278 с.
224. Чудаков А.П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение . М., 1986. 384 с.
225. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М, 1971. 291 с.
226. Шах-Азизова Т.К. Чехов, кино и телевидение. // Вопросы киноискусства, выпуск 15. М., 1974. С. 138-151.
227. Швыдкой М.Е. Почему нас покинул Бог, или Если бы знать... // Экран и сцена. М. 1990, 9 мая.
228. Шидфар Я.С. Образная система арабской мусульманской литературы, VI-XII вв. – М.: 1974. – 354 с.
229. Шиллер Ф. Из статьи «О трагическом искусстве» //Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т.2. Театр эпохи Просвещения. /Сост. и редакция С. Мокульского. М., 1955.С. 945-947.
230. Шиммель, Аннемари. Мир исламского мистицизма. Перевод с английского Н. И. Пригариной, А. С. Раппопорт. Москва, «Алетейа», «Энигма», 1999. 416 стр.
231. Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983. 383 с.
232. Шукуров Ш.М. Искусство средневекового Ирана: формирование принципов изобразительности. – М.: 1989. – 248 с.
233. Шоу Б. О драме и театре. М, 1963, 593 с.
234. Эйзенштейн С.М. Собрание сочинений в 6-ти томах. М.,1964.Т.3. 672 с.
235. Экзистенциальная психология. / Под ред. Р.Мэя. М., 2001. 624 с.
236. Эрнандес Е. Драматургия, которой нет? // Современная драматургия. 1992. № 3-4. С.184-192.
237. Юнг К.-Г. Психологические типы. М., 1996. 716 с.
238. Явчуновский Я.И. Драма на новом рубеже: Драматургия 70-х и 80-х годов: конфликты и герои .Саратов, 1989. 216 с.
239. Якоби М. Стыд и истоки самоуважения. М., 2001. 256 с.
240. Ялом И. Психотерапевтические истории. М., 2007. 1216 с.
241. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991. 527 с.
242. Gerald L. Bruns. Modern Poetry and the Idea of Language // New Haven and London, 1974. 300 p.
243. Papadopoulo A. Islamic and Muslim art / Translated from French by R.Erich. – N.Y.: Wolf, Harry, Abrams INC, 1979. – 631 p.
244. Valency M. The Breaking String. N.Y. 1966. 230 p.

245. Kesova N. Mevlevi music // The Whirling Dervishes. – London, 1974. – P. 18-21.

Г.Я. Вербицкая

Адабы драматургии жизни

Верстка *Владимиров К.Б.*

Подписано в печать 31.10.2012. Формат 60X84/16.
Компьютерный набор. Гарнитура Times New Roman.
Отпечатано на ризографе. Усл. печ. л. – 11,0. Уч.-изд. л. – 10,75.
Тираж 500 экз. Заказ №