

«ДРАКОН» Е. ШВАРЦА И «ЖЕЛЕЗНАЯ МИСТЕРИЯ» Д. АНДРЕЕВА: УСЛОВНЫЕ МОДЕЛИ ДРАМЫ В ЛИТЕРАТУРЕ 1940-х – 1950-х ГОДОВ

Томский государственный университет

Понятие «условная драма» понимается нами не в узкотерминологическом значении, а в широком смысле: в ней моделируется реальность с условными пространством, временем и персонажами. На этом основании выбраны как варианты условной драмы сказка («Дракон» Е. Шварца, 1943) и мистерия («Железная мистерия» Д. Андреева, 1956).

Следует подчеркнуть «драматургическую» разность пьес. Сказка Шварца имеет богатую сценическую историю. «Железная мистерия» – драма для чтения: она написана в стихах, имеет такие «лирические» части, как «Вступление» и «Заключение» (монологическое риторическое слово автора); состоит из 12 актов (по объему это эпическое произведение). Драматическое действие в мистерии охватывает Вселенную: происходит на земле, под землей (в инфракосмосе) и в высших мирах. В пьесе нет списка действующих лиц (их сотни); в отличие от характеров, у Шварца здесь в роли персонажей выступают не только люди, но и голоса (души), кариатиды, даймоны (разновидность ангелов), голоса трансфизических сфер и т.д.

В то же время драмы «Дракон» и «Железная мистерия» тесно соприкасаются. Назовем основания для их сопоставления. Во-первых, в них развивается мифологический сюжет, это авторские мифологии. В частности, в мистерии Андреева излагается концепция «Розы Мира». Среди сказок Шварца пьеса «Дракон» занимает особое положение, так как она написана не на «чужой» сюжет, что традиционно для художника («Голый король», «Тень»). Во-вторых, в пьесах «Дракон» и «Железная мистерия» изображается условное государство, которым правит дракон. Это разные условно-метафорические модели, обращенные к исследованию общественно-бытия и общественного сознания. Содержательно они связаны антитоталитарной темой.

Тема «драконьего» государства в пьесах Шварца и Андреева – предмет нашего исследования. В религиозной драме Андреева развивается христианская тема Голгофы и искупления. В «Дракон» Шварца контаминируются языческие и христианские мифологические мотивы.

В структуре драматического действия пьес сюжет «драконьего» государства представлен сходной логикой развития: изображены тирания дракона – его уничтожение – появление нового дракона – его

окончательное свержение. В основе каждой из пьес лежит философский конфликт – непримиримое противостояние добра и зла. Система персонажей в обеих пьесах выглядит следующим образом: есть дракон (и наместники) – горожане (обыватели) – герой. Рассмотрим их последовательно.

Дракон в пьесе Шварца – зверь (ящерица), чудище, выдыхающее пламя, имеющее три головы, лапы с щупальцами; он всесилен, наделен сверхчеловеческими возможностями (существо другой природы). В пьесе Шварца, хотя и есть иронический аспект в изображении дракона, это тоже персонажифицированное зло. У Д. Андреева более значим второй аспект.

Дракон в «Железной мистерии» помещен в пространство антикосмоса, является частью подземного мира, он представляет собой метафизическое зло, это дьявол. В мифологическом дискурсе Андреева ему дано имя – Жругр (демон великодержавной государственности). Дракон в «Железной мистерии» Андреева – существенно трансформированный образ (по отношению к исходным, первичным мифам), но генеалогия его та же: это аморфная гигантская глыба по форме, чудовище, в ремарке указано: «обликом напоминающее дракона, но двигающееся полувзлетами, полупрыжками» [1, с. 106]. Единый образ дракона Шварца у Андреева раздваивается: в земной жизни его человеческий облик – Автомат. Его истинная сущность обнажается в ситуации его смерти: раздаются народные возгласы – «змей десятихвостый, дракон, волк, вий». Обратим внимание, что дракон у Шварца тоже имеет человеческий и звериный облики; на земле он обретает внешность человека, что воплощает метафору присутствия «драконьего» в душах людей. Но он может обращаться и в зверя: в одной из ремарок указывается, что «ничего человеческого в вое дракона нет»; когда он разражается ревом, то становится понятно, что это «огромное, древнее, злобное чудовище» [2, с. 15]. Дракон Шварца тоже связан с inferнальным миром: он появился на свет в день страшной битвы, «выполз из-под земли» [2, с. 12–13]. Шварц и Андреев подчеркнут в ремарке величину дракона: в сказке дракон «ростом с церковь»; в «Железной мистерии» Автомат превышает сначала втрое человеческий рост, потом ростом с пятиэтажный дом и т.д.

В отличие от Шварца, Андреев акцентирует приход к власти Автомата (акт «Восшествие»), что связывает с убийством царя и революцией. В концепции обеих пьес присутствует мысль о том, что драконы были всегда, они стары (у Шварца ему 300 лет), и они есть у каждого государства. При этом Шварц подчеркнет неизменную сущность дракона, Андреев – его трансформации в разные периоды (вождь превращается в Автомата). Губительное начало дракона с его очередной модификацией усиливается.

Д. Андреев называет двумя величайшими бедствиями XX в. мировые самоубийственные войны и единоличную тиранию: первые чреватые физическим истреблением человечества, вторые – духовной гибелью личности [3, с. 7]. В этом, в представлении Андреева, заключается сущность тоталитарных государств, что, безусловно, близко и Шварцу. Оба эти начала увязываются и соединяются драматургами в образах дракона и Автомата. Нарисательные имена героев – есть символизация войны и духовного порабощения личности. Автомат – орудие убийства (истребления), имя героя – метафора военных стратегий государства; сам он в мистерии Андреева внешне – металлический футляр (ходит «мерным лязгающим шагом»). Все действия Автомата-дракона направлены на войну и порабощение других государств. Та же сущность обнаруживается у дракона Шварца, например, в портрете: у него чешуя, «как броня». Дракон в пьесе Шварца наделен «солдатской выправкой»; в своей речи он постоянно использует воинские команды, требует говорить «по-солдатски» четко и ясно; употребляет пословицы и поговорки из воинской жизни, сквозь призму военных действий воспринимает мир, его лексикон выдает его «военную» сущность («Я сегодня попросту, без чинов», «Любуйся. У нас попросту, приезжий. По-солдатски. Раз, два, горе не беда!» и т.д.). Государство напоминает военный лагерь.

Милитаристская сущность дракона в пьесе Шварца высвечивается при первом появлении персонажа на сцене в самопрезентации: «...я появился на свет ... в день страшной битвы. В тот день сам Атилла потерпел поражение – вам понятно, сколько воинов надо было уложить для этого? Земля пропиталась кровью. Листья на деревьях к полуночи стали коричневыми. К рассвету огромные черные грибы – они называются гробовики – выросли под деревьями. А вслед за ними ... выполз я. Я – сын войны. Война – это я. Кровь мертвых гуннов течет в моих жилах»... (Выделено нами – О.Д.) [2, с. 12–13]. В этом же ряду находятся следующие высказывания дракона: «Я уничтожил: восемьсот девять рыцарей, девятьсот пять людей неизвестного звания. ... Кроме того, мною было уничтожено

шесть армий и пять мятежных толп. ... Я – удивительный стратег и тактик» [2, с. 12]. В монологе содержатся коннотации не только «коричневой чумы» (фашизма), но и атомной бомбы (черные грибы) как опасности непрерывных войн.

Андреев тоже развивает миф об Атилле как символе войны; он предметно изображает вторую и третью мировую войны. Конечно, ассоциативный план «драконьего государства у Андреева обретает другой масштаб: это дьявольское государство, Андреев изображает и антикосмос (подземный мир), и его проявления в земной жизни. Он углубляет и развивает те моменты, которые у Шварца представлены лишь пунктирно. В «Железной мистерии» широко разворачивается тема «драконоборчества» – борьбы разных государств между собой как закона земной истории; особое место Автомата в его стремлении к гегемонии над всеми в мифологии Андреева становится источником мировых войн. Но и в пьесе «Дракон» эти мотивы имплицитно присутствуют: дракон защищает свой город от чужих драконов; в именах разных народов реализована стратегия подчинения всех себе (Шарлемань – французское имя, Эльза – английское, Мюллер, Генрих – немецкие). В рассматриваемых драмах оба драматурга размышляют о Второй мировой войне и существуют в поле ее влияния. В художественной концепции, предложенной каждым из художников, очевидны точки пересечения: они видят близость тоталитарных режимов России и Германии.

Главная проблема пьесы «Дракон» и «Железной мистерии» – исследование сущности (онтологии) власти, механизмов ее реализации в тоталитарном государстве как империи дракона (в связи с пьесой Е. Шварца эта проблема затрагивалась. См., например: [4]). Философия, мифология и психология власти у Шварца представлены в ее конкретике (физике), у Андреева – в физике и метафизике.

Среди богатого спектра мотивов, параллельных для Шварца и Андреева, развенчивающих драконье государство как систему, ведущее значение имеют два: мотив карнавализации жизни и мифологизации собственной власти. Оба художника используют гротеск как средство сатирического осмеяния.

Дракон и Автомат – фантомы, при всей их силе они в то же время пребывают в страхе разоблачения, внутренне несостоятельны: всегда ожидает рыцаря дракон Шварца, вынужденный переодеваться и менять маски, мимикрировать.

Мотив фантомности особенно важен для «Железной мистерии». Автомат – пустота (аналог Органчика М.Е. Салтыкова-Щедрина), он «одушевленный механизм», управляемый жрецами (окультурными силами, поддерживающими его жизнь). Он производное метафизических сил, периодически

«подновляем» ими. В мистерии Андреева проходит шварцевская тема «голового короля». Первое появление Автомата под фанфары сопровождается всеобщим вздохом «недоумения и страха», «толпа замирает в замешательстве», однако под магией его взгляда начинаются овации.

Карнавализация жизни подразумевает стремление выдать желаемое за действительное, исказить реальное с помощью демагогических лозунгов. Дракон и Автомат разыгрывают некий спектакль счастливой жизни народа и его любви к диктатору. Так, в пьесе Шварца церемония боя обставляется таким образом, что «счастливый народ» ждет победы дракона и освобождения города от Ланцелота. Свадьба Эльзы и бургомистра, теперь президента вольного города, в третьем действии комментируется Генрихом как осуществление справедливости.

Г е н р и х. Год назад самоуверенный проходец вызвал на бой проклятого дракона. Тогда бывший наш бургомистр... бросился на дракона и убил его. ...Чертополох гнусного рабства был с корнем вырван из почвы нашей общественной нивы. Благодарный народ постановил следующее: если мы проклятому чудовищу отдавали лучших наших девушек, то неужели мы откажем в этом простом и естественном праве нашему дорогому избавителю! [2, с. 64].

Обратим внимание на восклицательный знак вместо вопросительного. Отказ Эльзы выходить замуж за бургомистра выдается за «девичьи колебания» и женское кокетство («Если девушка говорит «нет», это значит «да» и т.д.). Истребление народа в государстве Автомата (тюрьмы, лагеря) сопровождается декларированием жизни как праздника; устраиваются фейерверки, правитель «слепит иллюминацией умы людей».

Шварц и Андреев используют мифы массового сознания и клише советской эпохи. Один из актуальных мифов связан с идеей о том, что прежняя власть – тирания. В сказке Шварца после победы Ланцелота дракон называется осмелевшими горожанами «проклятым чудовищем», «окаянным» и т.д. Аналогичное наблюдаем в «Железной мистерии». Министр воспитания: «Граждане! Тиран / Пробовал в народ сызмальства внедрить / Страх: / Рабством и бедой / Строен этот храм. / Рушьте его свод / В прах!» [1, с. 67]. Народ начинает разрушать церкви.

Мифологизация собственной власти в пьесах включает саморазоблачительный компонент. Автомат: «Наш Всезакон в том, / Чтобы весь круг тем / Втиснуть в один том, / Все исчерпав там. / ...В том наш благой суд, / Чтоб стал народ сыт; / Чтоб тесноту, сор / Вдруг превратить в сад! / Чтоб разглядел мир / Сквозь пелену хмар – / Голоден, нищ, хмур – / Мудрость моих шор!» [1, с. 66].

Проявлением карнавализации жизни становятся манипулирование массовым сознанием, демагогия и ложь, перевернутость всего с ног на голову. Например, сцена боя в сказке Шварца, когда поражение дракона выдают за тактические маневры. В «Железной мистерии» спланированное убийство одного из заместителей выдается за неожиданно постигшее всех горе.

В пьесах и Шварца, и Андреева находит развитие миф о правителе как об Отце народа и о стране как дружной единой семье. Дракон Шварца ежегодно забирает к себе одну девушку, в городе есть тюрьма, заполненная неподчинившимися, над всеми висит угроза расправы. При этом он разыгрывает перед Ланцелотом «семейственность» существования, имитирует сентиментальность: «Мы во истину друзья, дорогой Шарлемань. Каждому из вас я даже более чем друг. Я помню вашего прапрадеда в коротеньких штанишках. Черт! Непрошенная слеза. Ха-ха! Приезжий тарасит глаза. Ты не ожидал от меня таких чувств? Ну? Отвечай! Растерялся, сукин сын» [2, с. 11]. Дракон Шварца – друг и близкий человек горожан, «свой», обращается к ним запанибратски. Автомат у Андреева недоступен для жителей города, он всегда над ними, далеко и высоко. Суть его идей доносится до масс политиками и агитаторами: «Как он любит всех / самого малого! / Как объекает всех: / смелого, хилого... / Как он знает счет / дел его, сил его! / Как он видит все: / Голову, туловище!» [1, с. 112]. В обоих случаях присутствует мотив слежки, контроля, собирания сведений о каждом, подразумевающих готовность к тотальному истреблению неугодных и человеконенавистничество. Природа «драконьего» государства едина в двух драмах.

В структуре драматического действия обнажена драконопорождающая инерция: бургомистр занимает место дракона, новый Автомат – прежнего; оба действуют в тех же параметрах (президент собирается жениться на Эльзе, у него те же повадки). Можно сопоставить сцены репетиций приветствий. У Шварца это обучение Генрихом горожан громко скандировать Президенту вольного города: «Да здравствует победитель дракона!.. Да здравствует наш повелитель! До чего же мы довольны – это уму непостижимо!» [2, с. 50]. Параллельной сценой в «Железной мистерии» можно считать разочивание в школах директив: «Да здравствует мирное завоевание» (дети сбиваются на «мирное завывание»). В обоих вариантах слова произносятся тихо и невесело.

В мистерии Андреева существенное место занимает, как и у Шварца, мотив «живых и мертвых душ». Дракон в сказке Шварца «кроил» души по своему подобию, «покалечил» их, и они не подозревают о своем родстве («безрукие души, безно-

гие души, глухонемые., цепные души, легавые., окаянные души, дырявые, продажные, прожженные., мертвые души») [2, с. 31]. Дракон в «Железной мистерии» осуществляет новый «посев» – людей-мутантов: « – Икру в роддомах вынянчить. / Питать, подсушить и выжучить. / Заветную мысль вымучить. / Доносам за страх выучить» [2, с. 74].

Оппозиция «живого» и «мертвого» у Шварца подразумевает соотношение естественного сознания – Ланцелота (а также не перевернутого – детского) и деформированного (изуродованного); она мыслится в нравственно-этических параметрах. У Андреева меняется духовно-телесная природа человека («железные дети» – безжалостные и без лиц – боеголовки, громкоговорители и т.д.). «Мертвые души» в «Железной мистерии» буквально «пустые скорлупы», выхолощенные, то есть не знающие о существовании Творца, они и есть «драконы души» (дьявольские).

Развитая сюжетная линия «Генрих – Бургомистр» имеет аналогом в «Железной мистерии» Андреева мотив доносов детей на родителей. Министр общественного воспитания: «Дети на отцов, / Исподволь, в ночи / Исповедь несут / Мне: / Мучит ли их блуд? / Спят ли на печи? / Стонут ли в хмельном / Сне?» [1, с. 74].

Важная проблема двух драм – дракон и обывательский мир. Власть дракона имеет опору в противоречивой человеческой природе. Андреев дает срез массового сознания. Голоса в очереди: «А знаешь, в слове дают / Какой-то странный уют». Или: «Все мысли мыслит за нас он». Персонажи в пьесе «Дракон» представлены нарицательными именами: бургомистр, часовой, горожане, кузнец, подруги, тюремщик. В мистерии Андреева вообще нет собственных имен, в каждом акте вводятся новые персонажи (обучаемые, обыватели, растерянные, подголоски, отчаянные вопли, всхлипы и т.д.). Круг «обывателей» (смирившихся) включает разные социальные пласты: интеллигенты, ученые, служители церкви, политики, агитаторы, педагоги («Железная мистерия»); интеллигенция – историк Шарлемань, садовник, производивший научные опыты, ткачи, музыкальных дел мастер, слуги, стража («Дракон»).

Шварц и Андреев представляют картину единства массового сознания и его вариативности; оба подчеркивают идентичность поведения персонажей в разных ситуациях. Шварц дает разные уровни обывательского сознания и мироощущения через конкретные характеры: бургомистр и Генрих (использование правления дракона в своих целях), Шарлемань (смирение перед обстоятельствами, но и попытка сопротивления), садовник (сделка во имя научных опытов), подруги Эльзы (утрата ориентации между добром и подлостью). У Андреева

тоже можно выделить несколько типов поведения горожан: претендующие в наместники (министры), безропотно служащие Автомату (воспитатели, агитаторы), недовольные и брюзжащие (бывшая интеллигенция), сомневающиеся (народные голоса), уходящие в катакомбы (служители церкви, ректор и др.). В отличие от Шварца, Андреев изображает «толпу» не только сатирически, но и трагически – как жертву. Обыватели в пьесах художников имеют сходство не только с точки зрения мимикрии массового сознания, в пьесах есть аналогичные сцены, изображающие готовность осмелевшей массы радостно развенчать поверженного в прах дракона (как и в пьесе Шварца, в мистерии обыватели с радостью обзывают гибнущего, развенчанного и исчезающего под землей Автомата, теперь уже смело называя его «змеёй, ехидной»).

Дракону и Автомату в пьесах Шварца и Андреева противопоставит герой (рыцарь), носитель альтернативного сознания: Ланцелот в «Драконе» и Неизвестный в «Железной мистерии». Ланцелот приходит извне и оказывается в городе случайно. Он дан в статике (неизменен в своих существенных качествах). Неизвестный мальчик родился в этом же городе. В отличие от Ланцелота, он представлен в эволюции: Неизвестный мальчик – Неизвестный юноша – Экклезиаст (проповедник).

Ланцелот, «профессиональный герой», вызывает дракона на поединок, он «вечный рыцарь», призванный «убить дракона». Неизвестный мальчик не встречается с Автоматом. С первого появления он помещен в особое пространство: находится на горе (или холмах), то есть над людским морем. Противостояние автопсихологического героя Андреева – мировоззренческое и духовное. Бой Ланцелота с драконом – физическая схватка. «Поединок» Неизвестного юноши с силами зла – тоже противостояние, только оно духовного порядка (он поэт, который в «слове», культуре утверждает иное сознание).

Ланцелот – рыцарь (его родословная огромна), но и Неизвестный юноша представлен в рыцарской ипостаси. В пьесе Шварца присутствуют коннотации женского мифа, восходящего как к сказочному архетипу, так и к рыцарскому средневековому роману (через имя героини – Эльза). В пьесе Шварца Ланцелотом движет стремление спасти Эльзу. Неизвестный юноша в «Железной мистерии» – защитник Навны (духовно-телесная субстанция России), ее верный рыцарь. Тирания Автомата подразумевает ее «плен» (заточение), освободить Навну возможно только через уничтожение власти дракона. Поэтому Неизвестный прежде всего предстает как наследник духовных идей русской культуры.

Ланцелот призван жертвовать собой, обречен на спасение девушек (хочет, чтобы Эльза понарави-

лась). Неизвестный юноша находится в ситуации сложного и ответственного выбора, постигая свое предназначение. Как носитель культурного сознания, он через ряд инициаций (противоположных тем, которые претерпевал Автомат) возлагает на себя миссию проповедовать эпохальные истины. Отныне на него тоже возложено бремя, как и на Ланцелота: «Знаю, действую, чаю, / И не властен иначе» [1, с. 197]. Поведение обоих императивно. И Ланцелот, и Неизвестный юноша обречены на одиночество и непонимание. Ланцелота практически все отговаривают от поединка, пытаются убить. Предрекается аналогичная судьба поэта у Андреева: «Казнен изгнанием, как Адам, / Клеймен судом, как лютый Каин, / Пойдешь по мертвым городам / Скорбеть у выжженных окраин» [1, с. 197]. «Мертвые города» не только разрушенные, но и с «мертвыми душами».

Главная тема пьесы Шварца – «вытравить» дракона в себе. Освобождение города происходит для его жителей безболезненно, без их участия, «чудесно», силами извне – это миссия Ланцелота. В «Железной мистерии» спасение от власти Зла (дракона) возможно через искупление всеми своей вины (акт 7 «Гефсимания»). С этой точки зрения, Неизвестный юноша «вступает» в мистериальное действие уже после гибели Автомата. Он призван утвердить новое мировоззрение через формирование сознания детей, носителей естественного мироощущения. Отметим, что мотив детства в этом же ракурсе развивается Шварцем. Кроме Ланцелота, единственная живая душа в мертвом городе – мальчик.

Есть вариации в логике судьбы героев. Сюжетная линия Ланцелота – это поединок с драконом – смерть – воскрешение; для героя Андреева это путь взросления личности (акты 1–5) – инициации (акты 6–8) – становления Экклезиаста (9 – 12).

В пьесе Шварца государство дракона остается на пороге возможного изменения (Ланцелоту предстоит кропотливая работа по отделению «сорной травы от здоровых корней»). В «Железной мистерии» полномасштабно развернута картина претворения бытия в новый способ существования (согласно природе мистерии – переход на иной онтологический уровень). Ланцелот имеет «помощников», наделенных сверхъестественными возможностями (ткацких дел мастер, музыкальных, шляпочных дел мастер и др.): это творческие люди, создающие чудесные предметы. «Друзьями» Неизвестного юноши становятся Силы Света: Русский Синклит художников (Гоголь, Лермонтов, Достоевский, В. Соловьев), демиурги сверхнарода, даймоны. Таким образом, творческий потенциал личнос-

ти у двух драматургов имеет важнейшее значение в противостоянии Злу. Оба художника утверждают значение индивидуального подвижничества в образах главных героев – Ланцелот и Неизвестный юноша.

Хотя «Дракон» – сказка, в ней присутствует мистериальная идея: во-первых, это единственная драма, действие которой шире любовной сюжетной линии героев, она разворачивается вокруг судьбы города; во-вторых, она обращена в будущее, связываемое с метафорой сада. Процесс выхода к новым формам бытия в обеих пьесах представлен с помощью «растительной» терминологии (мотивы побегов, ростков, «нивы жизни», посева). Ср. в «Железной мистерии»: «чугунные дети» (потомки дракона-дьявола) – «ростки, безвозвратно скошенные». В то же время будущее в мистерии репрезентируется метафорой сада: «Да здравствует планета-сад, / Любовью, а не кровью вымыта». В пьесе Шварца к концу драматического действия выдвигается фигура садовника, ему отдается важный монолог – о трудности «взрачивания» нового посева: «Но будьте терпеливы, господин Ланцелот. ...Прививайте. Разводите костры – тепло помогает росту. Сорную траву удаляйте осторожно, чтобы не повредить здоровые корни. Ведь если вдуматься, то люди, в сущности, тоже заслуживают ...тщательного ухода» [2, с. 72]. Для Ланцелота значимость этого дела безусловна, как и для Неизвестного юноши, который именно поэтому и становится Экклезиастом.

Все выше сказанное позволяет нам сделать следующие выводы. Первый связан с эстетикой Шварца. Наличие в пьесе мистериальной идеи (вопрос о возможности спасения и преображения человека и мира) позволяет видеть модернистские стратегии в эстетической картине мира драматурга. Почему исторической формой драмы становится мистерия и сказка? Потому что авторы их находятся в границах мифологических (утопических) представлений о преображении мира. Мистерия подразумевает поиск силы, которая положит предел злу (С. Хоружий). Она взыскует идеала и в этом аспекте пересекается со сказкой. В ее основе лежит приобщение к истине и спасение ею [5]. Второй вывод историко-литературный. Условная драма позволила поставить ключевые вопросы современной жизни и действительно оказалась «пьесой о современности». Третий вывод связан со значимостью теоретического изучения форм условной драмы в историко-литературном развитии XX в. в целом, на подступах к которому еще только находится отечественная наука.

Поступила в редакцию 16.05.2008

Литература

1. Андреев Д. Собр. соч. в 3-х томах. Т. 3. М., 1993.
2. Шварц Е.Л., Устинов Л.Е. Дракон. Единственный берег. М., 1988.
3. Андреев Д. Роза Мира. М., 1999.
4. Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2007.
5. Дашевская О.А. Жизнестроительная концепция Д. Андреева в контексте культурфилософских идей и творчества русских писателей первой половины XX века. Томск, 2006.

УДК 82-2

И.В. Григорай

ПРИЧИНЫ УСПЕХА ДРАМАТУРГИИ А.Н. АРБУЗОВА В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ

Дальневосточный государственный университет, г. Владивосток

Постоянный, неизменный успех пьес А. Арбузова в нашей стране на протяжении полувека (с 30-х по 80-е годы) оказался загадкой для критики по завершении его жизненного пути. Но еще загадочнее представился неизменный успех его драматургии, созвучной темам и мотивам советской литературы означенных лет, за рубежом, в самых разных странах Европы, Азии и Америки. Известно, что в 1982 г. его пьесы шли в 34 странах мира.

Проблема рецепции драматических постановок начала решаться сравнительно недавно. Повсеместный успех арбузовских пьес, безусловно, нуждается в объяснении. Критикой проблема обозначена, но решения ее пока нет. «Оглядываешь пространство его сцены, – писал известный театральный критик А. Свободин, – и думаешь: может быть, разгадка в зале, в нас? О, он знал зрителя!» [1, с. 24]. Причина общечеловеческой популярности и долговечности пьес Арбузова видится в самом способе создания характеров.

Отечественная критика на разных этапах творчества драматурга отмечала странную свободу его героев от бытовых и иных обстоятельств. По поводу драмы «Жестокие игры» А. Смелянский писал: «Тут о вещах, о жилплощади, о материальном благополучии не заботятся... Все эти житейские дела драматург опускает... Мир вещный, материальный и мир духовный в этой пьесе, как, впрочем, и в других арбузовских пьесах, не пересекаются» [2, с. 204]. Странное отношение к бытовым обстоятельствам объясняется тем, что в основе характера любого арбузовского героя лежит его *натура*. Чаще всего драматург противопоставляет героев импульсивных, стихийных – целенаправленным, стремящимся к бытию, согласному с принятыми в стране нормами и идеалами. Импульсивные герои росли и формировали себя сами, целенаправленным – путь указывало общество.

Людьми, чье поведение зависит не от общественного мнения или чьего-либо давления, не от каких-либо принципов и правил, а лишь от собственных сердечных движений, были и Таня («Таня», 1938), и Надежда («Домик на окраине», 1943), и Шурка Ведерников («Годы странствий», 1950), и другие герои названных и неназванных пьес, созданных драматургом до второй половины 50-х годов – времени, когда подобные герои появились в творчестве В. Розова, А. Володина, А. Вампилова и других драматургов.

Оппонентами Тани, Надежды и других героев были люди, не сомневающиеся, не ищущие своего предназначения, а постоянно идущие к цели. Знание своего предназначения они получили готовым от общества и исполняли его истово, иногда героически. В этих характерах также господствовало натуральное начало.

Сталкивая благородных героев импульсивной и целеустремленной натур, драматург не стремится показать во что бы то ни стало превосходство своих любимцев над вторыми. Импульсивные герои у него представляли интересы отдельной индивидуальной личности, целеустремленные – общества. Поэтому в его пьесах, за редким исключением, отсутствовало идеологическое противостояние, деление на «своих» и «чужих».

Из всей суммы арбузовских характеров и сюжетов, из различных суждений драматурга следует, что он наследник европейского Возрождения, шекспировской «натуральной» комедии, с ее верой в благость человеческой природы, в ее потрясающе интересную вариативность и непредсказуемое самодвижение, стимулируемое натуральнейшим из чувств – любовью (теория «натуральной» комедии в творчестве Шекспира разработана Л.Е. Пинским) [3, с. 71, 97, 98]. Будучи драматургом, ощущающим за своей спиной Шекспира, Арбузов, вероятно, как