

В. Головчинер

РУССКИЕ КОРНИ ЭПИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

В современном сознании эпическую драму (далее — ЭД) — её художественное воплощение, теоретическое осмысление прочно связывают с именем Брехта (1898—1965). И это понятно. Он предъявил европейскому сознанию в первой половине 1950-х годов. корпус своих драматических произведений и возможности их сценической реализации в специально созданном для него в 1949 году театре (Berliner Ensembl); в издаваемом театром альманахе «Theaterarbeit» печатались старые и новые работы Брехта, в статьях, трактатах, диалогах он разъяснял проблемы понимания и воплощения своей творческой программы¹. Возникло ощущение, что именно он создал ЭД.

В декабре 2008 г. в Житомирском государственном университете им. И. Франко (Украина) по инициативе профессора А.С. Чиркова — автора первого на русском языке труда по теории эпической драмы² — прошла конференция «Эпическая драма Б. Брехта в культурно-историческом пространстве XX века». Это первое мероприятие такого масштаба на территории бывшего СССР, хотя проблема изучения ЭД как явления назрела давно. Название конференции учитывает бытующее в широком сознании представление о значимости Брехта в утверждении ЭД и едва ли не о его приоритете в этом направлении.

Думается, последнее требует корректировки, и на это указывает название другой международной научной конференции, проведенной в 1989 г. в Бирмингемском университете (Англия), — «С. Третьяков —

¹ Рассеянные по периодическим изданиям разных лет и не опубликованные при жизни Брехта, найденные в его архиве рукописи подобного типа собраны, объединены тематически его учениками и опубликованы в 7-томном собрании сочинений (Frankfurt am Main, 1963—1964).

² Чирков А.С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). Киев: Вища школа, 1988.

учитель Брехта»¹. Об этой конференции, как и о роли С.М. Третьякова и опыте русской культуры 1920-х годов в творческом самоопределении Брехта, мало кто знает, а Брехт и его деятельность по утверждению ЭД известны. Не все в этой деятельности равноценно, и самым слабым звеном, видимо, можно считать теоретическую рефлексию, связанную с ЭД. В статьях эмигрантской периодики разных лет и стран, в сохранившихся в архиве набросках, фрагментах, собранных и опубликованных после смерти Брехта его учениками и сподвижниками, много несогласованного (он и на определении не мог остановиться, называя свои пьесы в разное время по-разному). К тому же, размышляя об особенностях утверждаемых им драмы и театра, Брехт как художник авангарда широко использовал политическую, коммунистическую фразеологию, чем много вредил себе в сознании своих современников и особенно последующих поколений².

Это не отменяет ни явления, ни проблем его изучения. Важно выяснить исторические и географические границы ЭД. Немецкий предшественник Б. Брехта в создании новаторских форм театрального эпоса Э. Пискатор, размышляя о поисках в направлении ЭД, обнаруживал

¹ Название конференции, заостряющее значение Третьякова, определялось, думается, признанием самого Брехта в стихотворении «Непогрешим ли народ?», написанном после получения вести об аресте Третьякова в 1939 г. Оно в переводе Б. Слуцкого начиналось так: «Мой учитель, / огромный, приветливый, / расстрелян по приговору суда народа. / Как шпион. Его имя проклято. / Его книги уничтожены. Разговоры о нём / считаются подозрительными. Их обрывают. / А что если он не виновен?...» [Брехт Б. Театр: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/1. С. 481]. О Третьякове см.: Головчинер В.Е. «Рычи, Китай!» С. Третьякова как публицистическая разновидность эпической драмы // Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2001. С. 56–75.

² После смерти Брехта началось замалчивание его опыта и значения на его родине. Иллюстрацией этой тенденции может служить монография К. Кендлера «Драма и классовая борьба» (отмечена Национальной премией ГДР 1973 г.), в тексте которой (как и в предисловии С. Рожновского), брехтовская драма упорно называется чаще *социалистической*, реже неаристотелевской [Кендлер К. Драма и классовая борьба. М.: Прогресс, 1974. С. 12, 278, 285, 286, 287, 296, 299, 305], и лишь один раз упомянуты «методы эпического театра» (С. 298)]. Аналогичная тенденция долго наблюдалась и в советском литературоведении. В. Фролов в книге «Судьбы жанров в драматургии» (М.: Сов. писатель, 1979) создал разветвленную классификацию жанров драматического рода (4 «беспримесных жанра» и 50 «взаимодействий в пределах драматического рода»), но, упоминая драматургические принципы Б. Брехта, он избегает понятия ЭД.

их в драматургических опытах от «греков» до «советских товарищей», обозначив тем самым не только разные национальные, но и широкие временные ориентиры. В книге «Политический театр» (в Берлине на немецком языке вышла в 1929 году) он писал, акцентируя внимание на опыте современной ему русской драмы: «Я не хотел вступать в спор об эпической драме... Хотя в данном случае не могло идти речи о приоритете, потому что со времен греков, Шекспира и Гете пишутся эпические драмы. Пишутся они и сейчас (все документальные драмы эпичны), например “Рычи, Китай!” Третьякова, “Первая конная” Вишневого и т.д.»¹. Пискатор абсолютно прав в понимании широкой перспективы ЭД и важности опыта русской драмы для её развития, опыта не только 1920-х годов. Представленный далее материал имеет отношение к обсуждаемой проблеме, предвосхищая более чем на столетие в русской культуре размышления Пискатора и Брехта; более близки им по времени, но все-таки существенно опережают их художественные поиски русских драматургов первой трети XX века.

Первый этап осмысления обсуждаемого явления связан, думается, с именем А.С. Пушкина, с его пьесой «Борис Годунов» как первым опытом ЭД Нового времени и теоретической рефлексией в связи с ней. Здесь же должна идти речь о Н.В. Гоголе — авторе «Ревизора», стремившемся утвердить в современном ему сознании *общественную комедию* в диалогах «Театрального разъезда», и, конечно, о Белинском с его статьей «Разделение поэзии на роды и виды» (1841). Именно в ней впервые, насколько мне удалось обнаружить, дается определение ЭД и теоретическое его обоснование. Второй этап освоения материала в технике ЭД, на мой взгляд, связан с пьесой М. Горького «На дне» и статьей И. Анненского, ей посвященной. Третий этап мощно проявился в драме и театре первого десятилетия революции — в массовых представлениях под открытым небом (аналоге средневековых мистерий), в «Мистерии-буфф» (1918), «Клопе» (1929) и «Бане» (1930) В. Маяковского и В. Мейерхольда, в сотрудничестве последнего с С. Третьяковым («Земля дыбом», 1923; «Рычи, Китай!», 1925), в диспутах 1920 году о путях развития современной драмы и театра в Театре РСФСР Первом (стенограммы печатались в журнале «Вестник театра»), в работе С. Третьякова и С. Эйзенштейна над «Мудрецом», в их

¹ Пискатор Э. Политический театр. М.: ГИХЛ, 1934. С. 65.

рефлексии по поводу неё в их статьях о монтаже 1923–1924 годов, в дополняющихся в 1918–1923 годах изданиях книги П. Керженцева «Творческий театр» и т.д., в опыте драмы конца 1920-х годов, упомянутом Пискактором¹. Характеристика условно выделяемых третьего (1920–1930-е годов) и четвёртого (1970–1990-е годов) периодов развития ЭД на русской почве требует специального времени и места.

Рефлексия Пушкина о путях развития драмы и театра активизировалась в связи с осмыслением собственного драматургического опыта и судьбы «Бориса Годунова». Об этом свидетельствуют фрагменты черновых набросков предисловия к «Борису Годунову» 1825, 1829, 1830 годов, письмо к издателю «Московского вестника» 1828 г., наконец, статья «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» 1830 года. В последней, итоговой, поэт *отчеканил* всеми цитируемую и очень важную в контексте интересующих нас размышлений исходную формулу: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное»².

Тема Пушкина-драматурга интересна, прежде всего, отмеченной в исходном тезисе о древности, народной драмы и убеждением в необходимости следовать ей. Статье, известной под названием «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» предшествуют наброски размышлений «О народности в литературе», где поэт противопоставляет Шекспира, Лопе де Вега, Кальдерона, у которых он находит «достоинства великой народности», драматургам, у которых это качество отсутствует. «Что есть народного в Ксении, рассуждающей шестистопными ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Димитрия?» — иронически вопрошает он [Т. 7. С. 28].

¹ См. об этом: Головчинер В.Е. К истории вопроса об эпическом в драме // Художественное творчество и литературный процесс. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1985. С. 40–52.

² Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1978. Т. 7. С. 147 (Далее при цитировании этого издания в скобках указаны том и страницы). Брехт в разные годы в разных фрагментах писал о народности, о Шекспире, об учебе у клоуна Валентина, у уличного певца — исполнителя своих баллад Ведекинда; кабарежные — малые, гибкие формы сценок, рассчитанные на непосредственный контакт с аудиторией, ему были интереснее, чем формы *большой* драмы в театре-коробке, уже самой архитектурой отделяющем актера от зрителя. Есть все основания думать, что, противопоставляя свои поиски в области драмы и театра направлению, обозначенному в *искусстве* Аристотелем, Брехт тем самым видел свои истоки и истоки ЭД в народном творчестве и творчестве ориентированных на него авторов.

В «Письме к издателю...» Пушкин четко обозначает, от чего нужно *отказаться*. «Твердо уверенный, что *устарелые формы* нашего театра требуют преобразования» (здесь и далее в цитатах курсив мой. — В.Г.), он сам «отказывается добровольно от выгод, ему предоставляемых *системою искусства*» [Т. 7. С. 51, 52], имея в виду систему, сложившуюся в *искусстве* классицизма. В том же духе как явления разных систем противопоставляет он драму, которая «родилась на площади и составляла увеселение *народное*», «нашей драме», «*перенесенной в чертоги*, утвержденной *привычками избранного общества*», — «драме *придворной*» [Т. 7. С. 148] в статье «О народной драме...». В подобном противопоставлении он последователен на протяжении всей второй половины 1820-х годов. Об этом свидетельствуют его предпочтения, указания на истинные авторитеты в одних случаях и ирония в других, прямые и косвенные оценки разных типов драмы.

В текстах Пушкина следует отметить принципиально важное для нас слово *система*. Оно возникает в письме к издателю «Московского вестника» 1828 г.: «...я расположил трагедию свою *по системе* отца нашего Шекспира» [Т. 7. С. 51]. Оно появляется в набросках предисловия: «успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей *системы*» [Т. 7. С. 433]. В других черновиках предисловия поэт использует в аналогичных ситуациях другие слова с близкой и столь же обобщающей семантикой: «Признаюсь искренно, неуспех драмы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны *народные законы* драмы Шекспира, а не *придворный обычай* трагедий Расина, и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены» [Т. 7. С. 115].

Можно полагать, что в представлении Пушкина «*народные законы драмы Шекспира*» и «*придворный обычай трагедий Расина*» определяют разные театральные и драматургические «*системы*», как позже аристовская и неаристотелевская (эпическая) драма у Брехта. Шекспировский театр и понимание важности народных форм драмы, из которых он вырос, можно считать объединяющим, общим геном драмы Пушкина и Брехта.

Размышления о пьесе «Марфа Посадница» во второй части статьи «О народной драме...» Пушкин начинает с главного в драме — с предмета изображения и героя, с того, что определяет развитие и характер действия в драме. «Автор “Марфы Посадницы”, — пишет Пушкин, —

имел целью развитие важного исторического происшествия: падения Новгорода, решившего вопрос о единодержавии России» [Т. 7. С. 150]. Подобная цель и предмет изображения — «развитие важного исторического происшествия», художественное исследование поведения людей разных сословий в ситуации перемены власти — определяют природу действия у самого Пушкина, который пишет пьесе не о частной, личной трагедии Бориса Годунова, а о *«настоящей беде Московскому государству»* [Т. 10. С. 120].

Следующее далее объяснение того, что составляет особенность действия в пьесе «Марфа Посадница», — момент, который вызвал наибольшее недоумение современников Пушкина, читавших его пьесу. Это объяснение касается природы героя *новой народной* драмы. В представлении о Новгороде как о *собирательном действующем лице* драмы — вот в чем Пушкин далеко обогнал свое время. «Дело» драматического поэта, считает он, — «воскресить минувший век во всей его истине», представить *«людей минувших дней, их умы, их предрассудки...»* [Т. 7. С. 151]. И поэт пишет о Новгороде как о герое драмы: *«Новгород узнает»*, *«Новгород отвечает в лице своих послов»...*

Многое из того, что пронизательно увидел и сформулировал Пушкин как теоретик драмы и критик пьесы другого автора, было уже воплощено им самим в «Борисе Годунове». Можно говорить, что Московское государство в пушкинской пьесе было местом действия и, что более важно, ее героем¹. Современники и друзья Пушкина, воспитанные в понятиях и *правилах* утвержденной Аристотелем «поэтики», не могли постичь, что героем драмы может быть не какая-либо индивидуальная личность в своих страстях, карьерных исканиях, переменах (*перипетиях*) судьбы, а Московское государство в разнообразии и слож-

¹ Позднее в пьесе М. Горького «На дне» ночлежка также предстанет не только местом, где происходит действие, но и главным ее собирательным героем. То же обнаружим у Е. Шварца в 1930–1940-е гг. и у Г. Горина в 1970–1980-е гг.: соседнее королевство в «Голом короле», маленький южный город в «Тени», покоренный город в «Драконе», город Эфес в «Забыть Герострата!..» в разнообразии населяющих их лиц представляют облик собирательного героя как драматически действующего *лица*. Крайний по экстравагантности случай предлагает в «Мистерии-буфф» Маяковский: всеохватности ее места действия (сначала «шар земной», потом «вся вселенная») соответствуют герои — *семь пар чистых, семь пар нечистых* разных национальностей, *человек просто, святой*. Об этом: Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. С. 153–175.

ности составляющих его сословий и лиц. Частные коллизии входили как *части*, как детали в *свободную*, фрагментарную композицию из самых разных по своему эмоциональному наполнению сцен. Лишенная жесткой причинно-следственной заданности — «*свободная*» (нелинейная) логика развертывания действия у Пушкина соотносила эпизоды исторической значимости, массовые сцены на площади у Кремлевских палат и приватные разговоры, бытовые, комедийно-фарсовые фрагменты, связывая в сложно организованном целом личные и общую трагедии, показывая таким образом, как складывается из поступков, поведения разных людей общий ход государственной жизни.

Пушкин писал пьесу, подчиняясь не современным *литературным, жанровым теориям*, а законам народной драмы и выросшего из них Шекспира. По сути он создал один из первых и замечательнейших образов ЭД, и в этом намного опередив искания своего времени.

Сегодня можно полагать, что отвергаемые Пушкиным в пылу полемики *обычаи, правила нелепых пиитик*, стесняющие, жестко регламентирующие художника, характеризуют *дифференцирующую, иерархическую модель* (систему) драматического искусства как явления достаточно позднего. Такие произведения создавались по законам перспективы, открытой эпохой Возрождения (заметим, что именно тогда начала формироваться система придворного театра в помещении, определившая перспективу развития театрального *искусства* европейского типа в дальнейшем). Этот театр (и, соответственно, его драматургия) имел крупно поданный, концентрирующий центр — линию судьбы центрального героя/героини в качестве основы действия в драме и редуцирующий фон из второстепенных лиц. Традиции этой модели изучались, передавались из поколения в поколение в системе *ученого*, академического искусства.

Другая, более привлекавшая Пушкина система — её можно назвать *синтезирующей* — восходит к синкретизму народного творчества, к эпическому мышлению древних с их представлением о принципиальном равенстве всех явлений окружающего мира. В произведениях, генетически «*помнящих*» (понятие М. Бахтина) о законах этой системы, художественное целое организуется более свободно. Разделение на центр и периферию изображения не является конструирующим принципом. Торжествует кумулятивный принцип устного народного творчества, который позволяет создавать целое из относительно самостоятельных

эпизодов, фрагментов — из «монтажа аттракционов», как определили свою работу над «Мудрецом» по А.Н. Островскому С.М. Третьяков и С.М. Эйзенштейн в 1923 году.¹ Такое целое свободно сочетает эпизоды разного эстетического наполнения: комического в широчайшем его диапазоне, трагического, собственно драматического.

Сам Пушкин мучился в поисках жанрового обозначения «Бориса Годунова»: называл в письмах друзьям *трагедией*, *комедией*... А Белинский впервые дал определение не только его пьесе, но типу драмы, будущее которого проявилось в полной мере в XX веке, — *эпическая драма*. Мысль об эпической природе пьесы Пушкина высказана Белинским

¹ Третьякову в утверждении монтажа как формы драмы XX века принадлежит особое место, как С. Эйзенштейну в истории и теории киноискусства.

Слово *монтаж* и его производные в качестве специфического термина активно использовались в связи с переработкой Третьяковым пьесы М. Мартине «Ночь» для ТИМа. «Ее мрачный колорит, тягучая риторика и слабое построение действия» расхолаживали Мейерхольда и коллектив (*Февральский А.* В начале 1920-х годов и позже // Встречи с Мейерхольдом. М.: ВТО, 1967. С. 194), работа явно застопорилась, и пьеса была отдана для переработки Третьякову. Он изменил эмоциональный тон, что сказалось уже в новом названии — «Земля дыбом», разбил действие на 8 ударных эпизодов, сообщил тексту, четкость, остроту. Спектакль, содействовал упрочению позиций Мейерхольда, его признанию массовым зрителем, имел огромный успех (его играли и под открытым небом, он собирал многотысячные аудитории: ставился на киевском военном заводе «Арсенал», на Воробьевых горах с участием воинских частей, конницы, автомашин — превращался в массовое действо). В дни премьеры «Земли дыбом», в марте 1923 г., вышла статья Третьякова «Текст и речемонтаж», в которой перестройку пьесы он назвал «монтажом» — писал о «перемонтировке сюжета», «монтаже действия», «эпизодическом построении». Монтаж текста, по предложению Мейерхольда, был поддержан «монтажом речи»: Третьяков специально работал с актерами, добиваясь воздействия на публику четкой, броской звуковой, ритмической подачей текста (Зрелища, 1923, № 27. С. 6—7). Через полтора месяца после премьеры «Земли дыбом» (апрель 1923) в ТИМе состоялась премьера «Мудреца» в Театре Пролеткульта. В афишах значилось: «На всякого мудреца довольно простоты». По комедии Островского композиция Третьякова» (Встречи с Мейерхольдом, с. 179). Режиссер Эйзенштейн (это был первый самостоятельный опыт его театральной режиссуры), выступая как единомышленник Третьякова, отказался от средств психологического театра. Его целью было зрелище нового типа. Он объяснил свою цель и свои средства в первой программной статье «Монтаж аттракционов», из которой выросли другие: «Четвертое измерение в кино» (1929), «Монтаж» (1938), «Вертикальный монтаж» (1940) и, наконец, объемный труд (около 600 с.), изданный в 2000 г. как монография «Монтаж».

в теоретической статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841). Он пишет о «драмах, отличающихся эпическим характером», об «эпических драмах», приводя в пример двух авторов: Пушкина с «Борисом Годуновым» и Шекспира с *некоторыми произведениями*.

Эпичность их Белинский связывает, во-первых, с выбором жизненного материала, предметом изображения — «историческим содержанием, основная идея которого берётся из сферы высшей, государственной жизни»¹, во-вторых, с многогеройностью, многосоставностью действия, которое делает произведение «немногим доступным», ибо большинство публики привыкло к «развитию действия простого, немногосложного, в одном моменте». «В трагедии Пушкина, — замечает Белинский, — два героя, или, говоря собственно, нет ни одного... Вот почему это великое создание Пушкина немногим доступно: «понимая цену частных... не могут схватить идею целого создания, столь колоссального в своем медленном и величаво-эпическом развитии» [С. 496].

Белинский отмечает ещё одно отличительное качество впервые описываемого типа драмы. «К эпическим драмам принадлежат многие драматические произведения, занимающие середину между трагедией и комедией. Таковы, например, «Буря», «Цимбелин», «Двенадцатая ночь, или Что угодно» Шекспира, в которых героем является сама жизнь. Возьмем, например, «Что угодно»: тут нет героя или героини, тут *каждое лицо равно занимает нас собою*» (курсив мой. — В.Г.) [С. 496].

В другом месте статьи, размышляя о специфической природе ЭД, Белинский снова связывает с её именем Шекспира, который всегда шел «своею дорогой, а не по правилам нелепых пиитик, написал множество произведений, которые должны занимать середину между комедией и трагедией и которые можно называть ЭПИЧЕСКИМИ ДРАМАМИ» (выделено Белинским. — В.Г.) [С. 526–527]. Как бы вторя Шеллингу, размышляющему о стремлении современной драмы «вернуться к эпосу без своего превращения в эпос»², Белинский пишет, акцентируя внимание на другой стороне процесса: «Несмотря на эпический характер драмы, она должна быть в высшей степени драматическою» [С. 527].

¹ Белинский В.Г. Эстетика и литературная критика: В 2 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 1. С. 495. Далее при цитировании этого издания в скобках указаны страницы.

² Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 426.

У Пушкина как драматурга, так и теоретика драмы был единомышленник в лице Гоголя. Если Пушкин шел к осмыслению законов новой для его современников драмы со стороны трагедии, не исключаяющей комического, то главным предметом рефлексии Гоголя в «Театральном разъезде» (1836) была общественная комедия. Автор, пренебрегший правилом связывать действие с частной жизнью героя, любовной интригой, сознательно, как он сам пишет, «сделавший предметом осмеяние злоупотреблений в *кругу различных сословий и должностей*»¹ (здесь и далее курсив мой. — В.Г.), развивает свою концепцию комедии, близкую в высказываниях ряда лиц «Театрального разъезда» к тому, что думал Пушкин, о чем писал, характеризуя ЭД, Белинский.

Многие из высказывающихся о «Ревизоре» обвиняют автора в несообразности сюжета, в отсутствии завязки, действия. Но находят-ся немногие, близкие ему, понимающие, что *завязка завязке — рознь*. «...Если принимать завязку, как ее обычно принимают, то есть в смысле любовной интриги, так ее точно нет. Но, кажется, уже пора перестать опираться до сих пор на эту вечную завязку. Стоит взглянуться пристальней вокруг. Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого. Не более ли теперь имеет электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?» [С. 230]

Гоголь обнаруживает у оценивающих его пьесу разные позиции. Есть «люди простодушные», «ищущие в пьесе беспрестанных любовников, без женитьбы которых никак не может закончиться пьеса», ищущие «частной завязки»; и есть те, кто понимает автора, которому интересно изменяющееся состояние общества, который дает «общую» завязку. Как будто предваряя размышления Белинского о том, что герой эпической драмы не отдельное лицо, а сама жизнь, *Второй* в «Театральном разъезде» полемически утверждает: «Нет, комедия должна вязаться сама собой, всей своею массой в один большой общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, коснуться того, что волнует более или менее всех действующих. Тут всякий герой; течение и ход событий производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое, не входящее в дело» [С. 230–231].

¹ Гоголь Н.В. Собр. соч. В 8 т. М.: Правда, 1984. Т. 3. С. 225. Далее при цитировании этого издания в скобках указаны страницы.

Второй оказывается единомышленником не только автора «Ревизора», но, можно сказать, и автора «Бориса Годунова» в понимании природы «общественной комедии», в понимании того, что в такой комедии, как в машине, «одни колеса заметней и сильнее движутся, — их можно только назвать главными; но правит пьесой идея, мысль. Без неё нет в ней единства». Второй говорит, что «прямое и настоящее назначение» комедии — «всеобщее», и, подобно Пушкину, вспоминает ее истоки: «Уже в самом начале комедия была *общественным, народным* созданием (выделено мной. — В.Г.). По крайней мере, такую показал её сам отец её, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же неперменную завязку. Зато как слаба эта завязка у самых лучших комиков! как ничтожны эти театральные любовники с их картонной любовью!» [С. 231]

Гоголь как автор «общественной комедии» осознанно отказывается от изображения приватного плана жизни — частной завязки, любовной интриги как главного и единственного начала, движущего действие пьесы. Он сам не только создавал такую «эпическую комедию» в своем творчестве, но стремился утвердить её в сознании современников как теоретик.

Следует отметить как принципиально важный момент то, что основной, отталкиваясь от которой русские драматурги создают особый, непривычный для восприятия тип драмы, в равной мере оказываются и трагедия, и комедия. В том и в другом случае преодолевается сосредоточенность действия «на главном лице, в судьбе которого выражается основная мысль»¹. В том и в другом случае доминирующее эстетическое качество — трагическое или комическое — разрушалось введением противоположного. Не случайно Белинский пишет как о принципиально новом качестве эпической драмы, что она «занимает середину между трагедией и комедией».

Это же качество, по Белинскому, определяет художественную природу и «собственно драмы» — жанра, формирующегося одновременно с эпической драмой. Но реализуется это качество по-разному, и это нужно оговорить.

В эпической драме относительно самостоятельные фрагменты, фигуры, составляющие среды, эпохи, могут иметь ярко выраженный

¹ Белинский В.Г. Указ. соч. С. 518.

комический или трагический характер (комические краски ощутимы в сцене в корчме на литовской границе у Пушкина; трагические — в эпизоде убийства *щенков Борисовых*) Действие же в целом, соединяя частную, бытовую, государственную, политическую сферы, имеет эпический характер, являя собой ход самой жизни, — «развитие важного исторического события», определяемого поведением множества разных героев.

Собственно драма, декларировавшая при своем появлении соединение противоположных качеств («мещанская трагедия», «слезная комедия»), в конечном счете уходила и от комедии, и от трагедии — стремилась к проявлению *серединности*, умеренности, к некоему равновесию в финале. Характерно, что размышлявшие о смешении разных сторон жизни в одном произведении романтики появления «слезной комедии» как чего-то принципиально нового в искусстве не заметили. Белинский уделил ей как предшественнице «собственно драмы» значительно меньше внимания, чем эпической. Может быть, потому, что «собственно драма», утверждая себя, как пишет Белинский, «в оппозиции надутой и неестественной тогдашней трагедии», хорошо усвоила её опыт и в плане содержания, и в плане организации действия — собственно драма, *драматическая драма*, как и утверждаемая Аристотелем трагедия, была сосредоточена на перипетиях судьбы главного героя. Новым было только социальное положение героев: место богов, героев, царедворцев заняли люди третьего сословия, действие же, в полном согласии с правилами Аристотеля, вели к финалу личные истории, вызывая сочувствие и сострадание зрителей. Для восприятия собственно драмы публика оказалась вполне подготовлена предшествующим опытом знакомства с трагедией.

В эпоху реализма собственно драма, «законно» наследуя трагедии, нашла наиболее полное и адекватное воплощение: драма как род в середине и второй половине XIX века развивалась, и в России в том числе, преимущественно в русле собственно драмы. Её возможности расширялись за счет эпизации отдельных моментов — увеличения роли фона, обстоятельств, введения побочных линий, необязательных с точки зрения интриги дополнительных эпизодов, но все это не меняло её аристотелевской природы — действие развивалось по линии судьбы центрального героя, показывала ее *перипетии*, «перемены от счастья к несчастью» (Аристотель).

Художественные открытия авторов «Бориса Годунова» и «Ревизора», восходящие не столько к непосредственно предшествующему жанровому опыту, сколько к истокам драматического рода, к творчеству писателей, в веках связанных с фольклорной традицией (Аристофан, Шекспир), ни современниками, ни последующими поколениями исследователей в полной мере не были поняты. Достижения Пушкина и Гоголя получили осмысление и развитие главным образом в плане творческого метода — реализма, драматургическое же их новаторство, как и теоретическое обоснование его в их собственных работах, в статье Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» не было по-настоящему даже замечено.

Если бы кто-нибудь сказал М. Горькому, что он создал свою пьесу «На дне» в русле поисков Пушкина, он бы очень удивился. Сам он свою пьесу оценивал, особенно с годами, более чем скромно, призывал молодых драматургов учиться у Шекспира¹. Думаю, можно говорить в этом случае не о развитии традиций одного художника другим, а о явлении *самозарождения*.

Горького как художника всегда интересовало соотношение в человеке индивидуального и социального, родового. Не случайно так часто в его творчестве упоминается, даже выносится в название произведений слово «человек». И это не столько частный человек в перипетиях его судьбы, сколько «человек общественный» и «человек размышляющий». Писатель пытается понять, от чего зависит поведение человека в социуме и состояние самого социума, мира в целом. Он исследует процессы, происходящие в сознании группы равно важных в действии персонажей из более или менее однородной среды, которая и оказывается своеобразным героем его драмы.

Чехов расшатывал, доводил до предела традиции аристотелевской драмы, но не переходил ее границ. Внешним образом действие его пьес оставалось в пределах имения, частного дома, личных — несложившихся, неустроенных — судеб людей, переливов их настроений, глубоко запятанных, личных переживаний. Приезды и отъезды близких родственников вселяют и разрушают слабо теплящиеся надежды на решение жизненных проблем. В финалах все расходятся, разъезжаются — распадаются семейные кланы, каждый, уже в одиночку, оказывается

¹ *Горький М.* О пьесах // Драматургия: Первый дискуссионный сб. М.: Советская литература, Типо-лит. им. Воровского, 1933.

на пороге какой-то новой, ничего хорошего не сулящей жизни. Тем не менее личный план жизни — семья, дом, надежда поправить дела с помощью женитьбы (замужества), должности, наследства, откуда-то чудом образовавшихся денег — все эти внешние скрепы аристотелевской драмы, хорошо знакомые по драматургии Островского, здесь сохраняются.

Горький решительнее, чем кто бы то ни был из его современников, отказался от объединения героев семейно-родственными связями. На месте дома, занимающего центральное положение в предшествующей драме (буржуазной, натуралистической, как писал в своей терминологии Брехт), мы находим ночлежку — пространство, принципиально лишаящее человека возможностей индивидуального, личностного существования. Непосредственно наблюдаемые семейные связи между героями здесь теряют «действиеобразующее» значение. Основные единицы действия аристотелевской драмы — поступок, поворот событий в процессе достижения цели героем — редуцируются, отступают перед движением мысли во всех ее видах и формах: от первого импульса, удивления, вопроса самому себе, другим до попыток сформировать свои позиции многими лицами.

Необычность пьесы ощутили все пишущие о ней и о спектакле Московского художественного театра. Но одни не приняли необычности, отказав пьесе в действенности, а другие пытались ее объяснить. Наиболее отчетливо новизну пьесы почувствовал И. Анненский. В статье 1905 года он писал: «“На дне” — настоящая драма, только не совсем обычная»¹. Принципиальное отличие ее от «старой драмы» критик находил в том, что Горького не интересуют проблемы «индивидуальной психологии», «детали», «подробности» «искусно скомпонованных историй человеческих сердец» [С. 73]. При этом критик отмечал не просто новизну отдельных приемов горьковской пьесы, но говорил о новой их системе. Он начинал с типа героя, способов ведения действия, композиции и заканчивал особенностями столь важного Брехту восприятия произведения. «Драгоценный остаток мифического периода — герой, человек божественной природы, избранник, любимая жертва бога, заменяется теперь типической группой, классовой разновидностью.

¹ *Анненский И.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 73. Далее цитируется это издание.

Интрига просто перестала нас интересовать, потому что стала банальной...

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

Цельность новой драмы устанавливается исключительно *идеєю автора* (курсив Анненского. — В.Г.) <...>

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

Строго говоря, в драме Горького нет ни обычного начала, ни традиционной развязки <...> Но вчитайтесь внимательнее... и вы увидите <...> что это настоящее художественное произведение» [С. 75].

Размышления И. Анненского об особенной драматургической природе пьесы Горького «На дне» («Индивидуум перестает быть центром спектакля... на сцене должны появляться группы людей, внутри которых или по отношению к которым человек занимает определенную позицию» [С. 61]) удивительно близки тому, что позже, в 1930–1940-е годы, последовательно отрицая значение личной судьбы героя как организующего начала действия, писал о своей драме Брехт: «Диалектическая драматургия <...> избегала психологии и изображения индивидуальности <...> должна была привлечь внимание зрителей к взаимосвязи событий, к процессам, происходящим внутри определенных групп»¹.

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

¹ Брехт Б. Театр. Указ. соч. Т. 5/2. С. 59.

Горьковская пьеса как факт литературы, как опыт современной драмы в осмыслении Анненского оказалась противопоставлена, во-первых, тому направлению драматического искусства, которое в русле аристотелевского направления определялось интересом к «герою — любимой жертве рока», во-вторых, — классическому реализму, сосредоточившему внимание на проблемах индивидуальной психологии. Тем самым, предвосхитив Брехта на несколько десятилетий, русский критик наметил и те моменты в определении эпической драмы, к которым тот будет возвращаться много раз. На протяжении всей своей творческой деятельности Брехт осмысливает своеобразную драматургическую природу своих произведений на фоне отвергаемого им реализма-натурализма, ищет им определение (эпическая, неаристотелевская, диалектическая драма), говорит об особенностях воздействия — об апелляции, в первую очередь, к сознанию.

Таким образом, в теоретических размышлениях Пушкина, Гоголя, Белинского, Анненского обнаруживаются предвещающие Брехта — дополняющие, уточняющие — представления об основных параметрах особенной, современной, *эпической драмы* как о явлении литературы Нового и Новейшего времени.

Обобщая сказанное, отметим эти параметры еще раз.

Первый и отправной момент пушкинско-гоголевской рефлексии — самоопределение художника в аспекте *традиции*: ориентация на опыт долитературной поры или на творчество драматургов, прочно связанных с традиционной народной культурой (Аристофан, Шекспир и др.).

Эта ориентация проявилась у авторов ЭД в *особенностях их художественного мышления и принципах организации действия* их пьес. Эпичность «сознания» древних, связанная с представлением о равной важности всех и всего в окружающем мире, о связанности всего со всем, о бесконечности жизни в повторении ее циклов по-разному трансформируется в обращении драматургов-эпиков к явлениям общественного бытия, к процессам и закономерностям со-существования «многих».

В качестве *драматического героя* (по Аристотелю, *действенного и действующего*) их произведений предстает группа равноправных в действии лиц — среда, социум (историческое со-бытие, *типическая группа, классовая разновидность*). В соответствии с этим *действие* становится полифоническим *по структуре*, дискретным, монтажным, «эпическим» (Аристотель), вероятностным *по способам развертывания*,

свободно соединяющим самые разные по эстетическим доминантам фрагменты со-бытия (комические и трагические, низкие, обыденные и возвышенные и т.д.).

Такое действие вызывает определённый *тип реакции*: заставляет сравнивать отдельные его составляющие друг с другом, с более или менее ощутимыми, разными культурно-историческими реалиями – обращено прежде всего к гражданским чувствам, к «интеллектуальной интуиции» (Шеллинг) читателя и зрителя, побуждает к размышлению. Можно полагать, что определение *интеллектуальная драма* для одного из направлений её развития в XX веке по принципу дополнительности характеризует именно эпическую драму со стороны её функции – обращения к интеллекту, к сознанию воспринимающей аудитории по преимуществу (а не к чувствам, не к сопереживанию, что характеризует *аристотелевскую драму*).