

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В XX ВЕКЕ:
ИМЕНА, ПРОБЛЕМЫ,
КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ

ВЫПУСК 10

Поэтика драмы в литературе XX века

Томск
Издательство Томского университета
2009

А. Сваровская

МЕЛОДРАМАТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ДРАМАТУРГИИ М. ГОРЬКОГО 1900-х ГОДОВ

Проблема жанровой природы, национально-исторических модификаций, причин неизменно устойчивого присутствия в репертуаре отечественного и мирового театра мелодрамы оставалась актуальной на всем протяжении ее существования. В последние годы возрос научный интерес к эстетическому присутствию мелодраматического слоя в чеховской драматургии¹, а также в новейшей драме².

В теории драмы до настоящего времени не прояснен статус мелодрамы как одной из жанровых форм драмы и мелодраматизма как пафоса. Мелодрама и мелодраматическое «встраиваются» в ту или иную систему координат. Классическая формула В.Г. Белинского выделяет «особый вид драматической поэзии, занимающий середину между трагедией и комедией: это то, что называется собственно драмой. Драма ведет начало свое от мелодрамы, которая в прошлом веке делала оппозицию надутой и неестественной тогдашней трагедии и в которой жизнь находила себе единственное убежище от мертвящего псевдоклассицизма...»³. Белинский сводит мелодраматическое к видовой, а не родовой природе драмы. Сохраняет значение работа Б.В. Томашевского, посвященная французской мелодраме начала XIX века в ее эволюции. Принципиальна оговорка, что «можно ставить за-

¹ См., например: *Степанов А.Д.* Драматургия А.П. Чехова 1880-х годов и поэтика мелодрамы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1996; *Одесская М.М.* «Татьяна Репина» Чехова: от мелодрамы к мистерии // Театр и драма: Сб. науч. тр. Тверь, 2002. Вып. III. С. 81–93.

² См., например: *Шахматова Т.С.* Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2009.

³ *Белинский В.Г.* Разделение поэзии на роды и виды // *Белинский В.Г.* Эстетика и литературная критика: В 2 т. М.: Гос. изд-во худ. литературы, 1959. Т. 1. С. 526.

дачей только описание ее элементов»¹, поскольку отсутствует драматическая структура, обозначаемая термином: «В середине XVIII века его употребляли в этимологическом значении, для обозначения драматического произведения, сопровождаемого музыкой, приблизительно в значении “музыкальной драмы”, причем довольно часто оно служило синонимом слову “опера”. Слово это возникает спонтанно, как неологизм, не означая никакого конкретного драматического произведения. Впервые это название прикрепляется к определенным сценическим формам в начале 80-х годов...»². По мнению Б. Томашевского, пантомимические сценические мелодрамы дополнились диалогами («диалогизированной пантомимой») и наследовали ту драматическую линию, которая в XVIII веке «откололась от комедии и проявила большую жизненность», что обусловило «драматический синкретизм»³, взаимодействие текста, музыки и танца, а также взаимопроникновение трагического и комического. Томашевский отмечает и размывание, и сужение объема понятия: «Само слово “мелодраматизм” ныне понимается в плоскости эмоционального воздействия»⁴, — хотя в таком понимании закрепляется апелляция к универсальности эмоциональной природы человека, которую мелодрама «опрощает и концентрирует».

По мере завоевания собственных эстетических позиций складывается и внутренняя структура мелодрамы, доминанту которой Томашевский видит в «авантюрном развитии действия и отсутствии самоценных характеров»⁵. Томашевский корректирует тезис об отсутствии характеров: «Это утверждение, “взятое абсолютно”, конечно неверно. Знаменитые характеры злодея, заговорщика, изменника, невинной и страдающей прекрасной девушки, — все это типично мелодраматические характеры. Иногда мелодрама рисковала даже давать сложные характеры. И между тем утверждение об отсутствии в мелодраме характеров в обычном смысле слова справедливо. При резких характерах замечательна скудость на характеристику»⁶.

¹ Томашевский Б.В. Французская мелодрама начала XIX века (Из истории вольной трагедии) // Поэтика: Сб. статей. Л.: ACADEMIA, 1927. С. 66.

² Там же. С. 61.

³ Там же. С. 65.

⁴ Там же. С. 73.

⁵ Там же. С. 69.

⁶ Там же. С. 74.

Поэтика мелодрамы в работе С. Балухатого выявляется сквозь призму «моральной телеологии», которая предполагает несколько пересекающихся уровней морфологии мелодрамы. Как и Б. Томашевский, С. Балухатый ведет речь о сюжетно-персонажной доминанте. Это сюжеты с «непрерывно эмоциональной основой, ... в которых персонажи попадают в положение, неизбежно рождающее нагнетание чувств. <...> Типично мелодраматическими сюжетными темами будут случаи резкого нарушения привычной связи бытовых явлений <...> Обвинение невиновного в убийстве, краже, судьба жертвы козней злодея, добродетельное лицо – жертва собственной страсти – становится на путь преступления и вынуждено совершать поступки против собственной совести...»¹. Мелодраматические структуры уточняются в аспекте «материала», под которым понимаются те же сюжетные ситуации: «убийства, подлоги, отцовское проклятие, внезапное узнавание или потеря»², – их комбинаторный характер и опора на случай, поскольку «мелодрама не знает органичности движения сюжета, как это присуще бытовой драме, органичности, при которой моменты смены ограниченного числа событий мотивированы бытовым образом»³. Набор персонажей регламентирован их сюжетными функциями и восходит к фольклорным типам (злодей, жертва, помощник и т.д.). Персонажи в мелодраме обречены на «психологический примитивизм» и реализацию сюжетных ролей. С. Балухатый обосновывает мелодраму как суверенный драматургический организм, законы которого транслируют четкие моральные ценности: торжество социальной справедливости и добродетельных героев, – однако в финале работы исследователь вынужден признать, что возможно «вскрыть мелодраматический каркас в любом жанре»⁴.

Последовавшие за работами Б. Томашевского и С. Балухатого теоретические построения конкретизировали отдельные признаки мелодрамы. Рецептивную стратегию мелодрамы Э. Бентли называет комплексом «жалости и страха», аккумулирующим «потенциальную всеобщность воздействия мелодрамы»⁵, и указывает различие масшта-

¹ Балухатый С.М. Вопросы поэтики. Л.: Ленингр. ун-та, 1990. С. 31.

² Там же.

³ Там же. С. 67.

⁴ Там же. С. 78.

⁵ Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978. С. 187.

ба страданий в мелодраме и трагедии; мелодраматический катарсис — это «очищение, как говорил Аристотель, для простых душ»¹. Поскольку автору более интересны сценические ресурсы воплощения прагматической задачи мелодрамы (отдельный раздел обозначен «Великое актерское исполнение в мелодраме»), то в исследовании текстового потенциала упор делается на «преувеличении», использовании «невероятнейших совпадений»². Материал, на котором Бентли строит рассуждения (от шекспировских трагедий до Ионеско), приводит автора к выводу, что мелодраматические элементы возможно отыскать в самых разных жанрах, а актерская игра способна повернуть текст в сторону мелодрамы, если игра идет «на понижение» трагедийных коллизий. При этом не подлежит сомнению наличие мелодраматической формы в театральном-драматургическом пространстве.

В.Е. Хализев растворяет содержательность мелодрамы в родовой природе драмы: «Театр и драма требуют прежде всего таких драматических ситуаций, которые воплощаются в поведении внешне ярком и богатым выразительностью. Бурно выплескивающийся вовне драматизм был весьма характерен для жанра трагедии... а также для мелодрамы, получившей широкое распространение в XIX столетии»³. Говоря, что в бытовой и психологической драме «меньше патетики», автор сближает их с трагедией (а, значит, и с мелодрамой) по основанию «первостепенной важности» «открытости переживаний героев — их прямое и свободное обнаружение в речи... Драматизм же исключительно внутренний, не проявляющийся сколько-нибудь ярко в поведении, не способен дать достаточно богатого материала драме и театру»⁴. При таком подходе не различаются родовые и жанровые принципы драмы.

Содержательная и конструктивная доминанта мелодрамы в аспекте модуса художественности в работе В. Тюпы определяется как элегическая. Как форма реализации отношений личного и ультраличного «элегический драматизм» — это «вид художественности», который «предполагает возможность столь острого напряжения между личным и ультраличным, требующего со стороны личности того или иного рода “жертвы”, что оно часто именуется “драматическим” или даже

¹ Бентли Э. Указ. соч. С. 184.

² Там же. С. 188–189.

³ Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. С. 108.

⁴ Там же.

“трагическим”, но это “квазитрагизм”: способ оцельнения, аналогичный трагическому, но осуществляемый в отношении иной грани личного инобытия, основанный на избыточности внутренней заданности “я” относительно своей более узкой внешней заданности для других, <...> при всем сходстве “механизма” художественного завершения и персонализации элегическое <...> разнится от трагического (не уступая порой по степени эмоциональной напряженности)»¹. В становлении элегического модуса художественности «ключевая роль выпала на долю жанров элегии и собственно драмы (в особенности мелодрамы) как внеклассицистического, “романного” жанра в области драматургии»².

Ранняя горьковская драматургия рождалась, получала сценическое воплощение, обретала резонанс в плотном драматургическом пространстве рубежа веков, которое было отмечено разновекторностью драматургических поисков и экспериментов. На одном из полюсов – широчайшая панорама модернистской драматургии – от драмы-мистерии Вяч. Иванова до монодрамы Н. Евреинова³. На другом – сохраняющая свои позиции социально-бытовая, социально-психологическая драма (С. Найденов, Е. Чириков, С. Юшкевич и другие). Свою нишу занимали многочисленные пьесы второго ряда. Их источники – массовая драматургия 1880-х годов и кинопродукция Великого немого⁴. Современный исследователь справедливо отмечает тенденцию европейской драматургии последней четверти XIX века: «Деиерархизация жанрового драматургического пространства... смещение границ и изменение топографии высокого/низкого, комического/трагического», что «зафиксировал Чехов в жанровых колебаниях и нестандартных жанровых дефинициях своих драматических произведений»⁵.

¹ Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1987. С.172.

² Там же.

³ См.: Борисова Л.М. На изломах традиции. Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. Симферополь, 2000.

⁴ См. об этом: Маркулан Я. Киномелодрама. Фильм ужасов: Кино и буржуазная массовая культура. Л.: Искусство, 1978; Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910-х годов. М.: Наука, 1976.

⁵ Грякалова Н.Ю. Цицикар, или Война языков: к поэтике трагикомического в поздней драматургии А.П. Чехова // SUB SPECIE TOLERANTIAE. Памяти В.А. Туниманова. СПб.: Наука, 2008. С. 449.

Театральная практика определялась «массовизацией» российского общества, экспансией массовой культуры, коммерческим спросом, т.е. новыми условиями существования театрального искусства¹.

Первая пьеса М. Горького «Мещане» (1901) маркирует предмет эстетического освоения – мещанство. В «Заметках о мещанстве» (1905) Горький публицистически оформит представления о константах философии жизни мещанина: «...уродливо развитое чувство собственности, всегда напряженное желание покоя внутри и вне себя, темный страх перед всем, что так или иначе может вспугнуть этот покой... <...> ...он любит жить, но впечатления переживает неглубоко, социальный трагизм недоступен его чувствам, только ужас перед своей смертью он может чувствовать глубоко и выражает его порой ярко и сильно»². С. Семенова уточняет мировоззренческое противопоставление Человека и Мещанина: «...основное философское разделение, которое писатель проводил между людьми, определялось <...> прежде всего идеей активности... <...> ...это разделение знаменуется двумя противоположными типами отношения к жизни, выраженными Человеком и Мещанином. <...> Мещанин осуществляет себя в кругу животно-природного выбора, где все существование организуется потребностями сытости, наслаждения, покоя, которые только неистовее подхлестываются данным человеку сознанием своего конца»³. В горьковедении не без оснований утверждалось, что жанр «Мещан» «существует как сплав различных жанровых элементов»⁴, а природа конфликта определялась как противостояние Нила – носителя нового сознания борца с косностью быта, преобразователя наличной реальности – с семейством Бессеменовых, вне

¹ См. об этом: *Дмитриевский В.Н.* Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: От истоков до начала XX века. СПб.: Дм. Буланин, 2007. С. 212–260.

² *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1950. Т. 23. С. 341, 346. Далее номер тома и страницы этого издания указываются в тексте.

³ *Семёнова С.* Человек и мещанин. Отношение к смерти у Максима Горького // Семенова С. Преодоление трагедии. «Вечные вопросы» в литературе. М.: Советский писатель, 1989. С. 287–288.

⁴ *Фролов В.* Судьбы жанров драматургии. Анализы драматургических жанров XX века. М.: Советский писатель, 1979. С. 179.

поколенческих различий¹. Но исходная ситуация пьесы предрасположена к развитию действия именно по законам мелодрамы: движущая пружина интриги – напряженные отношения отца и детей, родных, приемного Нила; любовные коллизии, в которые втянуты и молодые Бессеменовы, и Нил, и постояльцы, и не являющиеся обитателями бессеменовского дома персонажи, – остается доминирующей. В эту орбиту включены отношения Петра и Елены, безответная любовь Тетерева к Поле, взаимное чувство Нила и Поли, остающееся долгое время скрытым от остальных; упоминание о намерении Бессеменова женить приемного сына на «дуре Седовой, потому только, что за нею десять тысяч приданого» [Т. 6. С. 46]; наконец, – попытка самоубийства Татьяны. Мелодраматические приметы можно усмотреть и в ряде ситуаций тайн и их внезапного раскрытия. В такой логике, например, выстроена сцена, когда Перчихин узнает об отношениях своей дочери с Нилом: «Да что ты? Да шутишь? Нил? Ах, раздуй их горой! В самом деле? Ах, черти!» [Т. 6. С. 57]. Проявление социального конфликта – соперничество Бессеменова и Досекина за пост городского головы – появляется только в третьем действии и остается на периферии действия.

¹ Стоит вспомнить письмо А.П. Чехова М. Горькому 22 октября 1901 года по поводу «Мещан». Щедро похвалив пьесу, Чехов пространно изложил свое понимание просчетов, касающихся системы персонажей и психологического рисунка. О Ниле: «Только не противопоставляйте его Петру и Татьяне, пусть он сам по себе, а они сами по себе, все чудесные превосходные люди, независимо друг от друга. Когда Нил старается казаться выше Петра и Татьяны и говорит про себя, что он молодец, то пропадает элемент, столь присущий нашему рабочему порядочному человеку, элемент скромности. <...> Пусть он весел, пусть шалит хоть все четыре акта, пусть много ест после работы – и этого уже довольно, чтобы он овладел публикой». Второй ряд чеховских претензий касался образа Татьяны: «...нужно во 1) чтобы она была на самом деле учительницей, учила бы детей, приходила бы из школы, возилась бы с тетрадками и во 2) надо бы, чтобы в 1 или во 2 акте говорили бы уже, что она покушалась на отравление; тогда, при этом намеке, отравление в 3 акте не покажется неожиданностью и будет уместно». См.: *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1981. Т. 10. С. 96. Чехов усматривает уязвимость в предпочтении Горьким социальных оснований взаимодействия молодых персонажей, более оправданных возрастом, психологическим коллизиям. Отсюда и чеховская неудовлетворенность характером и поведением Татьяны. Чехов переводит коллизии в контекст существования и самоопределения человека (В.Б. Катаев), для Горького же невозможна расстановка сил вне их идеологического столкновения.

В «Мещанах возникает закрепленный в последующих пьесах диалог персонажей с текстами, принадлежность которых к мелодраматическим атрибутируется явно или косвенно. Пьеса начинается ситуацией чтения: «Татьяна (читает). «Взошла луна. И было странно видеть, что от нее, такой маленькой и грустной, на землю так много льется серебристо-голубого, ласкового света»... (Бросает книгу на колени себе) <...> ...Я устала читать...»; «Поля. Как это хорошо написано! Просто так и грустно... за душу берет... (Пауза.) Ужасно хочется узнать – какой конец? Поженятся они или нет?»¹. В первом же действии упоминается (Поля зовет Татьяну на спектакль) мелодрама П. Неvejина «Вторая молодость» (1887), которая оставалась «одной из самых репертуарных пьес в России вплоть до 1920-х годов»². Наконец, Поля выдает свое увлечение романтическим героем: «Дон Сезар де Базан, испанский дворянин... удивительно хорошо! Настоящий герой...» [Т. 6. С. 24]³. Тексты провоцируют персонажей к реакции, которая подготавливает последующие поступки. Диалог невольных соперниц, Татьяны и Поли, по поводу читаемого текста продолжается до появления Нила – объекта любовных устремлений обеих героинь – и разводит их представления о судьбе. За детским простодушием Поли, с которым она размыкает сюжет текста в бытовую реальность (не может отрешиться от психологической атмосферы услышанного текста), проступает внутренняя активность, которая предполагает извлечение из мелодраматических сюжетов созвучного собственным представлениям идеала человека-героя, сохраняется приоритет реальности, где героем станет Нил, а не книжный граф. Раздражение Татьяны как будто отторгает примитивность «укрупненных» страстей, выдает понимание квазитрагизма мелодраматических сюжетов: «Дурное и тяжелое они изображают не так, как я его вижу... а как-то особенно... более крупно... в трагическом тоне. А хорошее – они выдумывают. Никто не объясняется в любви так, как об этом пишут! И жизнь совсем не трагична... она течет тихо, однообразно... как большая мутная река...» [Т. 6. С. 10]. Когда речь

¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 6: Пьесы. С. 9.

² Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия. Фианит, 1999. Т. 4. С. 250. См. также об этой пьесе: Степанов А.Д. Психология мелодрамы // Драма и театр. II: Сб. науч. трудов. Тверь, 2001. С. 41, 45.

³ Сюжет романтической драмы XVIII века Ф. Дюмануара и А. Деннери – история любви обедневшего графа Сезара де Базана к уличной танцовщице Маритане.

заходит о восприятии репертуара и театральной игры, Татьяна указывает на избыточность драматургических эффектов и сценических штампов: «Меня злят, раздражают все эти драмы с выстрелами, воплями, рыданиями» [Т. 6. С. 23]. Кажущаяся безыллюзорность представлений Татьяны о жизни (в ее лексиконе преобладает слово «скука») и человеческих чувствах, далеких от мелодраматических эмоций, скрывает боязнь открытого выражения чувств, душевную анемию.

Можно сказать, что в «Мещанах» «жанровая память» мелодрамы предоставляет героям разные варианты поведения, в том числе и готовность принять страсть, страдание как альтернативу скуке обыденности. Словесным сопротивлением содержанию мелодраматических текстов Татьяна выдает тяготение к этим «раздражителям», выстраивая свое поведение как раз по мелодраматической схеме; ее разговоры с Нилом построены как настойчивые намеки на ее к нему любовь, упреки в черствости и невнимании к ее страданию. И выскует она именно одномерной мелодраматической морали – вознаграждения за любовь и страдания. Отдельные ремарки, например в финале второго действия, фиксируют пластический рисунок поведения в таком же мелодраматическом ключе: «*Татьяна крадется из двери своей комнаты, встает за занавесом и слушает*» [Т. 6. С. 51]. На каком-то этапе мелодраматические страдания героини могли бы перерасти в подлинную трагедию, означив ее отпадение от мещанской отцовской жизни. Симптоматично, что ремарка «*Из комнаты Татьяны раздается хриплый стон*», свидетельствующая о жесте отчаяния героини, следует сразу после циничной реплики Бессеменова, готового терпеть квартирантку Елену ради «здоровья» сына: «Все равно, чем в публичные дома таскаться, — тут прямо под боком... и даже лучше...» [Т. 6. С. 60]. Но трагедийная высота остается недоступной, биологический инстинкт снимет претензии на мелодраматическую интенсивность страсти: «Умираю!.. жить хочу! Жить... воды дайте!» [Т. 1. С. 62]. Довершает перевод трагедии в бытовой фарс голос мещанского « хора»: «*Среди людей в сенях глухой говор. Убил? Отец... Он ей говорил: эй, говорит, смотри у меня!.. По голове... Чем — не знаешь? Что врешь — зарезалась она своей рукой...*» [Т. 1. С. 63]. Готовность обывательского сообщества «прочитать» случившееся в мелодраматическом ключе — это не только характеристика мещанского сознания, извлекающего мелодраматические сюжеты из готовых «блоков» повседневной реальности

и текстов массового искусства (отец – распутная дочь, которую достигло справедливое отцовское возмездие; другой вариант – самоубийство из раскаяния, искупление греха), это возвращение поступка героини в координаты мелодраматического аффекта.

Сюжет старика Бессеменова укладывается в мелодраматический сюжет отношений отца и приемного сына, предполагающий неблагодарность выросшего приемыша, педалирование обиды отца на безответность. Причины неблагодарности понимаются Бессеменовым не столько как отторжение от социальных законов, которым следует приемная семья, сколько как дерзкое переступание через надежды на ответную поддержку, которая связывались с его женитьбой на Татьяне и продолжением биологического рода. Психологической прямолинейности мышления вполне соответствует и реакция Бессеменова на известие об отношениях Нила и Поли. Он беспомощно прикрывается социальными «аргументами», но проговаривается, выдавая подлинную причину обиды на приемыша; его диалог с Полей предварен ремаркой «*видимо, сам утратив связь своих мыслей, раздражается*» и демонстрирует смятение и растерянность: «Кто ты? А, однако, вот... выходишь замуж! Дочь же моя...». В четвертом действии Бессеменов почти дословно повторяет сказанное: «Иди, ползи, змея! Ты... все из-за тебя... ты дочь ужалила... из-за тебя дочь моя...» [Т. 6. С. 93]. За праведным негодованием отца скрывается страх перед стихией живой жизни и ее «раздражителями». Самозащита связана с манипуляцией окружающими, игрой в униженного родителя; герой уходит со сцены после яростных проклятий в адрес не только Нила и Поли, но и всех окружающих, заслонившись лицемерными репликами о терпении как вечной своей участи¹.

В контексте связи главных персонажей пьесы с мелодраматическими комплексами можно уточнить образ Нила. Идеологическая трактовка героя на протяжении долгой сценической истории

¹ В спектакле БДТ 1966 года исполнитель роли Бессеменова Е. Лебедев отмечал такой рисунок роли, когда моменты подлинного драматизма переживаний перекрывались игрой в безысходность, упоением своей якобы ненужностью, что, собственно, и выдавало мнимость трагедии: «Я, Бессеменов, упиваюсь горем, разыгрываю перед своими детьми драму, трагедию»; «Бессеменов упивается своими муками, растравляет свое воображение. Ему нужно только зацепиться за что-то, занозиться маленькой обидой, чтобы довести себя до невероятных страданий». — *Лебедев Е.А. Мой Бессеменов // Лебедев Е.А. Испытание памятью. Л.: Искусство, 1989. С. 45, 94–95.*

«Мещан» парадоксально противоречила сценическим версиям, в которых он представлял как модификация «злодея», коварно обманувшего влюбленную в него Татьяну и предавшего приемного отца¹. Со временем и в горьковедении произошло смещение акцентов в сторону «доморощенного» ницшеанства героя, чья «ненависть к Страданию, Болезни, Слабости оборачивается равнодушным уходом от больной в тот момент, когда той требуется помощь»². Вряд ли можно согласиться с выводом, что так рождается «мир двоящихся персонажей (какими их должны видеть и какими они видятся), двоящихся ситуаций. Мир, где восхищение окарикатуривает, воспевание разоблачает, утверждение отрицает»³. Речевое поведение Нила многослойно и воплощает вовсе не одномерность сознания и эмоционального содержания. Так, словесная неуклюжесть, с которой он пытается скрыть любовь к Поле: «нет, не нужно... то есть сейчас не нужно... а вообще, всегда... нужно. О, черт... запутался!» [Т. 6. С. 31] — показатель естественного волнения и боязни опозлить высокое чувство. Его диалоги с Татьяной — вынужденная защита от мира, в рамки которого она пытается его втиснуть; упреки в грубости и невнимательности рождены его неподатливостью и искренним стремлением (далеким от менторства) помочь ей преодолеть надуманную скуку. Прямота, с которой он убеждает героиню найти органичное для себя дело, соединяется с душевным тактом, с каким он

¹ Показательна общность режиссерских трактовок. В спектакле МХТ (1902) К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко Нил получился «грубым», равнодушным к Бессеменовым. См. об этом: *Николаева Л.В.* Ранняя драматургия М. Горького в историко-функциональном изучении: проблема интерпретации жанра пьес «Мещане», «На дне», «Дачники»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2000. С. 8. В постановке 1966 года Г. Товстоноговым в БДТ на первый план выходила трагедия старика Бессеменова, а Нил оказывался причиной его страданий. В спектакле К. Серебренникова во МХАТе им. Чехова (2004) Нил предстает человеком, «чуждым рефлексии, ему противна любая <...> слабость, нерешительность, неверие в блестящее будущее. Ясно одно — за ним сила. А вот насчет правды можно и усомниться. <...> Нил Алексея Кравченко — коренастый силач, которому все по плечу. Но как-то быстро устаешь от этой силы, от громогласности, от широких взмахов руками». — См.: *Петрушанская О.* Трагедия старика Бессеменова. «Мещане» М. Горького во МХАТе им. Чехова // Современная драматургия, 2004. № 3. С. 149. Сходство одномерного сценического рисунка свидетельствует об игнорировании авторской логики, о сопротивлении попыткам втянуть его в «мелодраматические» игры.

² *Егошина О.* Миф о Максиме Горьком // Современная драматургия. 1994. № 2. С. 179.

³ Там же. С. 180.

уклоняется от того, чтобы прямо отвергнуть ее притязания. Его ориентир — сложность мира во всех проявлениях, учеба у жизни. Ироническая реплика в адрес Тетерева: «В Гераклиты метит...» [Т. 6. С. 31] — становится самохарактеристикой и проектом самосозидания, когда «благодаря <...> общению с логосом (которым она как бы питается), душа живет и познает, или, в терминологии Гераклита, растит собственный логос»¹. Нил сопротивляется навязыванию ему амплуа мелодраматического обольстителя в общем «спектакле» бессеменовского дома; его грубоватые реакции — решимость остаться вне игры, дистанцироваться от неорганического ролевого поведения в «бесконечной комедии, под названием «Ни туда, ни сюда» [Т. 6. С. 38]. Дерзость по отношению к приемному отцу, нарастающая к финалу, рождается как единственно возможная форма бунта живой человеческой природы против «неорганического» мира, в котором все сведено к воспроизводству родовых схем. В одной из реплик перед уходом из бессеменовского дома: «Мне жаль, что все вышло так громко» [Т. 6. С. 93] — Нил далек от высокомерия по отношению к невольно поверженному отцу, не претендует на разрушение чуждого мира, но изымает себя из заданной роли.

Давняя традиция изучения пьесы «На дне» (1902) объединила многих исследователей в признании того, что собственно действием становятся не событийные ситуации (фабульная динамика нарастает ближе к финалу), а внутренняя жизнь обитателей ночлежки. Социальный конфликт героев с обстоятельствами, предыстория схождения на «дно» усилены внутренними коллизиями утраты самоидентификации. Персонажей объединяет доминанта внутреннего конфликта (противоречие между внешним восприятием их как вора, падшей женщины, промотавшегося барина, пьяницы и собственным видением своей сути), но формы сопротивления искаженным представлениям — индивидуальные. Однако многие персонажи парадоксально «пропускаются» сквозь именно мелодраматический код, проясняющий уже начальную сцену, где второстепенная Квашня «куражится» с выбором жениха, отвергая предложение Медведева: «Да будь он принц американский, — не подумаю замуж за него идти [Т. 6. С. 106]. Неизвестно откуда взявшийся в лексиконе торговли пельменями «американский принц» трансформируется упоминанием заглавия бульварного романа «Роковая

¹ Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 110.

любовь» в начале третьего действия в монолог Насти, воспроизводящей «страстные» сцены романа. Ремарки: «закрыв глаза и качая головой в такт словам, певуче рассказывает» [Т. 6. С. 144], «продолжает горячо и громко, помахивая рукой в такт речи и точно вслушиваясь в отдаленную музыку» [Т. 6. С. 145] – фиксируют замороженность ритмом и приближают речь к мелодекламации, то есть к первичной семантике мелодрамы как «поющей драмы»¹: «Вот приходит он ночью в сад, в беседку, как мы уговорились... а уж я его давно жду и дрожу от страха и горя. Он тоже дрожит весь и – белый, как мел, а в руках у него левольверт... <...> И говорит он мне страшным голосом: “Драгоценная моя любовь... <...> Родители, говорит, согласия своего не дают, чтобы я венчался с тобой... и грозят меня навеки проклясть за любовь к тебе. Ну и должен я от этого лишиться себя жизни...” А револьверт у него – огромный и заряжен десятью пулями... “Прощай, говорит, любезная подруга моего сердца! – решился я бесповоротно... жить без тебя – никак не могу.” И отвечала я ему: “Незабвенный друг мой... Рауль...”» [Т. 6. С. 145]². Сознание, ориентированное на массовое чтение, вербализует в готовых текстах жажду самоосуществления в любви вопреки социальному статусу человека. Пространность монолога, контаминация лексико-синтаксических штампов фольклора и любовных романов – свидетельство срастания народного склада сознания героини с доступными сентенциями о жертвенной любви. Героине необходимо перевести прочитанный текст в вымечтанную реальность. Женскую линию Квашни и Насти продолжает Наташа в этой же мизансцене: «Вот, думаю, завтра... придет кто-то... кто-нибудь... особенный...» [Т. 6. С. 146]. У нее нет «готовой» словесной опоры, отсюда – многоточия, нехватка слов, но пафос тот же – тоска по мелодраматическому «спасителю», способному вызволить страдающую душу из плена. «Мужские» персонажи подхватывают игру. Контекст восприятия и реакции на монолог Насти Барона, кроме поверхностного злорадства, содержит и потаенное стремление самому оказаться на месте «Рауля» («Гастона»), и досаду на себя за то, что не довелось ему прочесть та-

¹ См. об этом: *Пауи П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 174.

² Настя пересказывает роман немецкого писателя Эрнста фон Вильденбруха; русский перевод был опубликован в 1901 году. Эпитет «растрепанная книжка» подтверждает страсть героини к поиску чтения, отвечающего ее и общим потребностям.

кой сюжет и спроецировать на себя¹. Васька Пепел в начале второго действия предваряет более поздний по времени произнесения монолог Наташи, претендуя на роль чаемого возлюбленного, готового пасть той же, что и в романном Настином сюжете, жертвенной смертью: «Хоть сейчас – смерть приму! Возьмите вы нож, ударьте против сердца... умру – не охну! Даже – с радостью, потому что – от чистой руки...» [Т. 6. С. 116]. Насте потому важно внимание к ней Луки, что он готов признать подлинность романной истории и верифицировать персонажей, которым необходимо «громко» заявить о себе. Не в силах отказаться от сценического амплуа, «декламирует» монологи об «организме, отравленном алкоголем», Актер. Он, в провинциальной актерской органике, предрасположен «пропускать» любую фразу

¹ Яростная перебранка Насти и Барона на тему «было или не было» (любви у одной, богатства у другого) имеет прототипическую основу, свидетельствующую об особой «предрасположенности» ночлежников к выдумыванию себя взамен утраченного прошлого. К.С. Станиславский, вспоминая знакомство деятелей МХТ с обитателями Хитровской ночлежки, упоминает эпизод вполне мелодраматического содержания. У одного из босяков сохранился от прежней жизни «плохонький рисунок, вырезанный из какого-то иллюстрированного журнала: на нем был нарисован старик-отец, в театральной позе, показывающий сыну вексель. Рядом стоит и плачет мать, а сконфуженный сын, прекрасный молодой человек, замер в неподвижной позе, опустив глаза от стыда и горя. По-видимому, трагедия заключалась в подделке векселя. Художник Симов не одобрил рисунка. Боже! Что тогда поднялось! Словно взболтнули эти живые сосуды, переполненные алкоголем, и он бросился им в голову... Они ...перестали владеть собой и озверели. Посыпались ругательства, схватили – кто бутылку, кто табурет, замахнулись, ринулись на Симова...». – *Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве*. М.: Искусство, 1972. С. 296. Об этом упоминает Д. Быков, хотя и в другом контексте: *Быков Д. Был ли Горький?* М.: АСТ: Астрель, 2008. С. 151–152. Сочувственная реакция Станиславского не затеняет саморазрушительности сознания босяков, мифологизирующих адаптированный массовым сознанием классический сюжет возвращения блудного сына, прощаемого отцом и обретающего прежние ценности. Можно вспомнить, что горьковская пьеса оказалась податливой для переделки ее в мелодраму: известно, что Е. Замятин написал в эмиграции сценарий для фильма Ж. Ренуара, сняв слой философских споров и трансформировав сюжет как соперничество и братание Пепла и Барона, а также возрождение к новой жизни Пепла и Наташи, которые, как писал Г. Адамович, «идут под руку в поле, завтракают на траве, чуть ли не собирают цветочки, – и зритель выходит из зала с чувством, что все к лучшему в этом, если не лучшем, то все же весьма недурном мире». Цит. по: *Нусинова Н. Когда мы в Россию вернемся... Русское кинематографическое зарубежье. 1918–1939*. М.: НИИК, Эйзенштейн-центр, 2003. С. 213.

через обрывки когда-то исполняемых ролей, второстепенных по преимуществу. Его псевдоним «Сверчков-Заволжский», восхищение каким-то собратом по сцене, который играл так, что «театр трещал и шатался от восторга публики» [Т. 6. С. 110], признание в потребности аплодисментов, которые опьяняют: «...это, брат, как... водка!..» [Т. 6. С. 130], бесконечные декламации шекспировских текстов проявляют комплекс провинциального «актер актерыча».

Если «подсветить» внешнюю бессобытийность драматического действия, например, ремарками, фиксирующими, как Василиса высматривает в ночлежке следы опасной для нее связи Васьки Пепла и Наташи; репликами и монологами, когда персонажи «играют» на публику, то коллизии обретут вполне мелодраматический оттенок¹. И тогда внутреннее действие — объединение ночлежников вокруг понимания «человека», «правды», «свободы» — ведомо столкновениями мелодраматических мифов с прорывами в самосознание. В мире, где никто никому не интересен, заставить обратить на себя внимание можно только в высоком, как хочется верить персонажам, трагическом регистре.

Неспособна высвободиться из-под власти утешительно книжного слова Настя: слишком близки, соразмерны ее внутреннему надрыву любовные страсти массовой литературы. Настя — носитель мелодраматического мировосприятия, которое «хорошо... для детской, невротической, примитивно-дикарской психологии»². Она «стягивает» к себе внимание, как сказано в ремарке, «вызывающими» репликами: «Напьюсь я сегодня... Так напьюсь!»; «А напьюсь — опять плакать буду... вот и все!» [Т. 6. С. 122]. Растерянность перед собственной душевной пустотой («вот и все!») компенсируется погружением в книжные стра-

¹ Примечательно, что критик С. Адрианов в 1903 году пересказал пьесу так, что совершенно отчетливо проступили мелодраматические повороты сюжета: *Адрианов С.А. «На дне» Максима Горького // Горький М. Pro et contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890–1910-е гг. Издательство Русского Христианского гуманитарного института. СПб., 1997. С. 630–642. Современный исследователь также допускает подобную версию прочтения: «Совершенно невозможно уловить... где... заканчивается бытовая драма и начинается драма идей... В самом деле, что происходит в “На дне”, если взглянуть на эту вещь “простыми” глазами? Драма ревности старшей сестры к младшей» // *Басинский П. Горький. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 204–205.**

² *Бентли Э. С. 202.*

сти, а затем — мольбой к Луке, чтобы хоть он признал право на самообман, ведь иначе прав окажется Бубнов: «Она привыкла рожу себе подкрашивать, вот и душу хочет подкрасить... румянец на душу наводит...» [Т. 6. С. 147]. Почти столь же беспомощной перед стереотипами окажется Наташа, даже в трагическом исходе событий видя злодейские козни Василисы и Пепла.

Катализатор внутренних процессов, Лука втягивается в мелочные страсти и их санкционирует, если они нейтрализуют душевное смятение ночлежников. Его отзывчивость на Настины страсти и вялое возмущение нападкам Барона: «...пускай плачет-забавляется...» [Т. 6. С. 147] — не более чем уклонение от подлинного диалога, требующего внимания к собеседнику. В определенном смысле «тексты» Луки (история о происшествии «под Томском городом», когда с легкостью были повержены и обращены в праведников разбойники; притча о праведной земле (утопия), с оттенком зловещей антиутопической перспективы монолог, воспроизводимый уже после исчезновения странника Сатиным и коррелирующий с его монологом о будущем идеальном человеке¹) суть облегченный вариант общения с окружающими с помощью текстов-штампов.

Эпизодическое высвобождение из-под власти текстов прорывается в четвертом действии яростной реакцией Барона на нескончаемость «цитатного» поведения Актера, когда за эклектическим смешением Шекспира, Беранже он утрачивает собственное содержание жизни²: «Ты! Кин, или гений и беспутство! Не ори!» [Т. 6. С. 165]³. Актер

¹ См. об этом: *Басинский П.* Горький. С. 206–207.

² Было бы интересно сопоставить по этому основанию горьковских и чеховских героев. Чеховские «осознают «цитатность» своего поведения, <...> отдают себе отчет в том, что играют всего лишь роль». См. об этом: *Одесская М.М.* Шекспировские образы в «Вишневом саде» // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны». К 100-летию пьесы «Вишневый сад». М.: Наука, 2005. С. 495.

³ Известно, что Эдмунд Кин, знаменитый английский актер (1787–1833) эпохи романтизма, отличался эксцентричным поведением, склонностью к пьянству и скандалам. Его судьба легла в основу пьесы А. Дюма-отца «Кин, или Гений и беспутство» (1836). Э. Бентли пишет: «...хотя за Кином посмертно утвердилась репутация актера шекспировского репертуара, при жизни он был столь же известен и как исполнитель ролей героев популярной мелодрамы. Не состояла ли особенность его игры в шекспировских ролях как раз в том, что в текст Шекспира он щедро вкладывал свое яркое чувство мелодраматического?» — *Бентли Э.* Жизнь драмы. С. 166.

раздражает цитатностью даже Барона, который сам склонен проиграть былое великолепие, Барон видит «перевод» Актером Шекспира на язык провинциального театра, пустую аффектацию.

Самое сильное сопротивление мелодраматическому соблазну выражено в саркастических репликах скептика Бубнова, не любимого остальными за отказ присоединиться к иллюзорным опорам. Словесно он дезавуирует измышления Насти, «гнилыми ниточками» низвергает с котурнов Пепла, наконец, примечает, что и отчаяние Клеща звучит аффектацией, и формулирует: «Как в театре разыграл...» [Т. 6. С. 149]. Незараженность Бубнова мелодраматизмом выражена и поведенчески, и в рассказе о любовной связи его жены с мастером, об угрозе быть отравленным, что привело его в ночлежку.

Финальный пуант пьесы обостряет столкновение словесно-игрового и действенного в ночлежниках слою. Парадоксально, что и Клещ, и даже Бубнов впадают чуть ли не в умиление при виде пьяного Алёшки, общая песня как будто объединяет ночлежников. На место старика заступает Сатин (он ведь тоже когда-то «играл на сцене, любил смешить людей...» [Т. 6. С. 157]), перенимая интонации Луки, когда воспроизводит его монолог о «хлам-народе». Он же и произносит последнюю реплику драмы об испорченной песне – метафоре взорванной мнимой гармонии, из которой последним трагическим жестом (не мужества, но отчаяния) изымает себя Актер, как будто утративший представление между игрой и страшными обстоятельствами существования («заметавшись между верой и неверием, надорвался душой»¹). Актер перестает играть, уходя на пустырь в одиночество, отказываясь от «жалости к самому себе»².

Пьеса «Дачники» (1904) в русле заявленной темы обозначает поворотный пункт. Дачный хронотоп содержит устойчивую семантику временности пребывания в пространстве, освобождение от диктата социума, общественной морали, следование природным импульсам. Персонажи пьесы «объединяются в общее, диффузно-хронотопическое определение «дачники»³. Содержание и объем этого определения вы-

¹ *Бабичева Ю.В.* В споре рождается... // Материалы к размышлениям над пьесой М. Горького «На дне». Томск: Изд-во Том. ун-та, 1999. С. 14.

² *Бентли Э.* Жизнь драмы. С. 184.

³ *Журчева О.В.* Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2007. С. 29.

ходит за пределы социально-исторического приговора, вынесенного русским интеллигентам «народным» сознанием дачного сторожа: «Ишь, как нахламили везде... <...> Только землю портите» [Т. 6. С. 252]. Действие напоминает броуновское движение: дачные романы, любовные треугольники, образуемые повторяющимися фигурами, перепады отношений. Есть потенциально мелодраматические коллизии, могущие стать завязкой действия (тема наследства, оставляемого дядей Суслова не племяннику; тянущийся за Шалимовым шлейф обманных бесчестных попыток завладеть имением покойной первой жены). Но эти «зацепки» не развернуты. Психологический сюжет движим самоопределением героев в пространстве столкновения жизни и индивидуальных, субъективных представлений о ней. Последние выражаются в словесном действии и в его модификации – сюжете любительского спектакля (в первом действии он уже состоялся, во втором фиксируется его преддверие), остающимся вне сцены, но влияющим на поведение персонажей.

В отличие от предыдущих пьес, где герои оперировали готовыми текстами беспримесно массовой литературы, в «Дачниках» сознание интеллигентов впитывает «модные, пряные книжки», в которых «есть что-то наркотическое... И сочиняют их какие-то нервно-растерзанные господа» [Т. 6. С. 181]. Так аттестует Басов соблазны символистского жаргона, соблазняющего иллюзией приобщенности к утонченным душам. Банализируется модернистское жизнетворчество, спроецированное на дачные любовные треугольники, откровенные признания или создание собственных текстов, подобно «мелодекламациям» Калерии. Поиск словесных ориентиров может быть ожидание спасительного слова от писателя Шалимова, кумира юности Варвары Басовой. Все виды текстов становятся матрицей ролевого поведения героев. Резонер Пустобайкин так характеризует актерство дачников: «...нарядятся не в свою одежду и говорят... разные слова, кому какое приятно... Кричат, суетятся, будто что-то делают... будто сердятся... Ну, обманывают друг дружку. Один представляется – я, дескать, честный, другой – а я умный... или там – я-де несчастный... Кому что кажется подходящим... он то и представляет...» [Т. 6. С. 204]. Ему простодушно вторит энтузиаст театра Семенов: «В гриме человек всегда красивее, чем в натуре» [Т. 6. С. 219].

Персонажей с определенной степенью условности можно дифференцировать по характеру их реакции на «мелодраматизацию» отношений и по степени вовлеченности или сопротивляемости этому.

Басов, Ольга Алексеевна Дудакова живут любопытством к частной жизни других, сплетнями и не претендуют на «утонченность». Бездарные «Эдельвейсы» Калерии, сделанные по декадентским лекалам¹, профанирующие эстетику индивидуализма, звучат автопародией и мгновенно пародируются Власом². Сулов уходит в цинизм, недостойный противовес опошлению внутреннего мира; низведение человека до «зоологического типа» не мешает ему мелочно выяснять отношения с женой. Более сложные варианты реакции на пошлость обнаруживают Рюмин, Юлия Филипповна, Марья Львовна и Варвара Михайловна. Первый балансирует между драмой бессильной любви, интуитивным прозрением опасности, которая исходит из «страдальчества», выносимого напоказ и требующего сострадания. С одной стороны, он бесстрашен в признании своего бессилия перед жизнью: «Жизнь пугает меня настойчивостью своих требований, а я осторожно обхожу их, прячусь за ширмами разных теорий...» [Т. 6. С. 238]. С другой стороны, ему необходимо сделать общественным достоянием свои ламентации и опереться на слова понимания. По его признанию, «жалоба человека красива» [Т. 6. С. 268], а «острая сладость исповеди» [Т. 6. С. 238] может помочь одолеть душевную раздробленность. Рюмин из слов окружающих извлекает смысл, соответствующий его состоянию. Так, отчаянные жалобы доктора Дудакова на социальные и житейские неурядицы он готов понять как возможность самоубийства: «Мне кажется, он кончит тем, что пустит себе пулю в лоб» [Т. 6. С. 200]. В финале Рюмин предпринимает попытку самоубийства и выносит себе приговор: «...жил неудачно и умереть не сумел... жалкий человек!» [Т. 6. С. 281]. Итог, казалось бы, трагически отчаянному жесту подводит Замыслов: «Какой печальный водевиль!» [Т. 6. С. 281]. Если столкнуть эту реплику Замыслова с версией самоубийства, которую предположил Басов (ревность, месть), то фарсовый характер «недозастреленности» Рюмина очевиден. Рюмин вербализует трагическую тему обреченности

¹ Оставляем за рамками наших размышлений чеховский слой в «Дачниках»; из последних работ см. об этом: *Доманский Ю.В.* «Дачники» Горького и драматургия Чехова (Декламация в драме как способ экспликации эстетической концепции автора) // Чеховиана. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания. М.: Наука, 2007. С. 394–409.

² Эстетическим противовесом тексту доморощенной декадентки становится и народная песня, сохраненная Варварой Михайловной из детства; романсы, напеваемые Юлией Михайловной, не могут оппонировать, за их воспроизведением нет подлинного любовного чувства.

человека в мире: «...бытие человека случайно, бессмысленно... бесцельно!» [Т. 6. С. 197]. Но подлинный трагизм заменен имитацией, поэтому ему парирует Марья Львовна: «А вы постарайтесь возвести случайный факт вашего бытия на степень общественной необходимости, – вот ваша жизнь и получит смысл...» [Т. 6. С. 197].

«Промежуточный» вариант целостного поведения демонстрирует Юлия Филипповна, наделенная ироничным сознанием. Ее внешне мелодраматическая провокация, когда она, «вынимая из кармана маленький револьвер», предлагает мужу: «Давай застрелимся, друг мой! Сначала ты... потом я!» [Т. 6. С. 243] – свидетельствует об истощенности «дачного» типа чувствования. Не принимая двусмысленности и притворства, героиня честна перед собой в понимании невозможности изъять себя из окружения, поэтому презрительно игнорирует («Мы кончим эту сцену дома») [Т. 6. С. 222] реплику мужа, обвиняющего ее в разврате и угрожающего ее убить, возвращая «ненастоящность» намерения Суслова: «Это - не сегодня? да?» [Т. 6. С. 222]. Знаком ее трезвого воззрения на себя и окружающих становится ремарка: «Смотрит широко открытыми глазами вперед...» [Т. 6. С. 222]. Своего любовника Замыслова она дразнит: «...не вернуться ли и мне на стезю добродетели...» [Т. 6. С. 241], оставаясь для других объектом пересудов, а в собственных глазах – обреченной изживать судьбу.

Оппонент «заигравшихся» интеллигентов – Марья Львовна (врач, призванный диагностировать недуг). Она отталкивает от себя соблазн страдания: «Мы не имеем права насыщать жизнь нашими стонами» [Т. 6. С. 269]. Своими вопросами она демонстративно упрощает релятивистские метания, не склонна к снисхождению и раздаче индульгенций утонченным собратьям. Она взыскует мировоззренческой, психологической и этической определенности. Так, она спрашивает о Шалимове: «Чего он хочет? Чего ищет? Где его ненависть? Его любовь? Его правда? Кто он: друг мой? враг? Я этого не понимаю...» [Т. 6. С. 223]. Марья Львовна боится своей любви к Власу, потому что ситуация увлечения зрелой женщины юным поклонником – одна из расхожих мелодраматических схем¹. Марья Львовна словесно готова выйти из «дачного» круговорота.

¹ Именно в таком плане видит ситуацию Басов, увлеченно передающий жене: «Влас на коленях перед Марьей Львовной! И целует руки! Каково? <...> ведь он же мальчишка! Ведь она ему в матери годится!» [Т. 6. С. 227].

Наиболее определенно авторский приговор интеллигентам-«дачникам» выражает в своих сентенциях и филиппиках Варвара Басова. Она отказывает своему кругу в праве называться «лучшими людьми страны», как выпендренно говорит Замыслов, и каждый ее монолог прицельно именуется пороки: «Как мы все боимся жить!» [Т. 6. С. 236]; «...мы ничего не делаем и отвратительно много говорим»; «Чтобы скрыть друг от друга духовную нищету, мы одеваемся в красивые фразы, в дешевые лохмотья книжной мудрости... Говорим о трагизме жизни, не зная ее, любим ныть, жаловаться, стонать...» [Т. 6. С. 267]; «Мы не имеем права насыщать жизнь нашими стонами» [Т. 6. С. 269]. Финальная сцена окончательно разводит в словесном сюжете позиции персонажей, однако словесная решимость Варвары Михайловны: «Да, я уйду! Дальше отсюда, где вокруг тебя все гниет и разлагается... Дальше от бездельников. Я хочу жить! Я буду жить... и что-то делать... против вас! <...> О, будьте вы прокляты» [Т. 6. С. 283] – дезавуируется усмешкой Шалимова: «Все это только риторика на почве истерии...» [Т. 6. С. 284].

Пьесы «Дети солнца» (1905) и «Варвары» (1906) довершают корпус драматургических текстов, в которых активно проявляется мелодраматическая составляющая. В отличие от предыдущих, здесь отсутствуют чужие тексты, хотя, например, мелодраматическая риторика Мелании позволяет предположить, что она не чужда поглощению подобных романов. Основная мелодраматическая «нагрузка» ложится на богатую купчиху Меланию (тип из самых востребованных в театре 1880-х годов), которая вносит в жизнь семейства Протасовых и инфантильность реакций, и мелодраматическую интригу, сначала подговаривая горничную Протасовых следить за хозяином, а затем откровенно «выторговывая» его для себя у Елены и приправляя мизансцену «жестовыми» репликами: «Отдайте мне его! Ноги буду целовать ваши...» [Т. 6. С. 322]. Внесценические ресурсы характера подкрепляются воспоминанием ее брата – Бориса Чепурного – о том, как она, выйдя замуж за богатого старика, «...едва не порешила себя от тоски и отвращения к нему: раз ее с отдушника сняли, – повесилась... а то еще нашатырный спирт пила...» [Т. 6. С. 305]. Мелания характерологически эклектична; линия ее взаимодействия с другими персонажами выстраивается как перепады от эмоциональной избыточности, с которой она «припадает» к объекту обожания Протасову: «Я так восхищаюсь вами... вы такой неземной, такой возвышенный... Требуйте всего, всего!» [Т. 6. С. 295], –

до прозрения унизительности притязаний на любовь, до самоиронии, а к концу сюжета — до разительной метаморфозы. Можно говорить о немотивированном изменении сознания, о несвязанности в начале последнего действия реплик героини, произнесенных одна за другой; узнав, что ее брат якобы женится на сестре Протасова Лизе, Мелания говорит: «Нет, как все устраивается! Что-то уж очень хорошо...» [Т. 6. С. 361]. Ближе к трагическому финалу она вновь не понимает причины самоубийства брата: «Ничего не понимаю... только — страшно...» [Т. 6. С. 368], а ее присутствие в событии сводится к растерянными заботам о Протасове и Елене: «Надо хоронить Бориса и все... а я ни о чем не распорядилась...» [Т. 6. С. 368]. Мимолетную провидческую интуицию Мелании можно считать трансляцией авторской логики, а не органикой характера; в этом образе не находят сюжетной реализации ни мелодраматический потенциал, ни серьезная драма безответной любви. Индикаторами неблагополучия жизни остаются Лиза, необратимо уходящая в душевную болезнь, и Чепурной, оставивший самоироничное предсмертное письмо: «А вот вам еще анекдот: ветеринар — и удавился...» [Т. 6. С. 366], — свидетельство исчезнувших упований на исцеляющую силу любви. Холера — метафора общего состояния мира — опрокидывает претензии разума на устройство совершенной жизни, гармонии отношений, на возвращение к сознанию, что люди — дети солнца. В таком контексте Мелания — пародийный двойник Протасова, поглощаемый общим потоком жизни.

«Варвары» в первом цикле горьковских драм видится завершением взаимопересечения мелодраматических и иных (социальных, психологических, экзистенциальных) измерений действительности. Начиная с первой ремарки, указывающей на камерный хронотоп уездного города Верхополя («ласково окутанный зеленью садов», «сад», «лето» и т.д.), задается преобладание частного мира обитателей, внешне идиллического, но живущего слухами, сплетнями, связанными с любовными и денежными авантюрами, доносами Павлина Головастика и прочими локальными бурями. Всезнающая Веселкина торопится вскрыть тайну исчезновения мужа Лидии Богаевской и поведать о его неблагоприятном деянии («он украл деньги и теперь под судом... и она сама в это дело запутана, да-с!» [Т. 6. С. 381]). Многоотчие выдает импровизационный характер сюжета, который мало чем отличается от версии Дробязгина («...она его не бросила, а просто он умер, подавившись рыбной

костью...» [Т. 6. С. 381]. В третьем действии Веселкина разгадывает причины возвращения Анны к Черкуну: «Вы можете представить, какая неожиданная новость? Вдруг — приехала Анна Федоровна... Я ничего не понимаю! Значит, — они не разошлись? Или снова сошлись? А как же тогда Лидия Павловна? Ведь он в нее влюблен...» [Т. 6. С. 426]. Мотив мошенничества, воровства казенных денег всплывает затем в связи с махинациями Притыкина. Дунькин муж попрошайничает, эксплуатируя беспроектный сюжет о сбежавшей дочери, которая по законам мелодрамы объявится, узнает отца, испугается, что хозяева вернут ее, и отец продолжит притязания на дочь...

Социальный конфликт как непримиримое противостояние косной среды и новых «варваров» — Черкуна и Цыганова — остается на периферии; преобразовательная активность ограничивается упоминанием об их намерении «братъ подряд на шпалы». Персонажи не выходят за границы частных отношений, самореализуясь лишь в любви. С первого действия преобладают «любовные» слухи. Дважды упоминается внесценический персонаж, «статистик, который застрелился» [Т. 6. С. 383], и одна из версий его самоубийства: «от безнадежности... любви к Надежде Поликарповне» [Т. 6. С. 384]. Эти реплики сюжетно подготавливают появление главной «мелодраматической» героини — Надежды Монаховой. Ремарка («женщина очень красивая, большая, с огромными неподвижными глазами» [Т. 6. С. 386]) предваряет несоразмерность героини окружению. Речевое поведение героини определяется воспроизведением любовных романов. Ее первая реплика — как будто продолжение рассказа Насти из «На дне»: «Алиса! Моя любовь не умрет раньше меня, а пока я жив — я твой!» [Т. 6. С. 386]. Пристрастие к пересказу текстов явно бульварного толка и следование им делает Надежду «остраненной» в кругу вынужденного общения. Тип ее сознания вносит коррективы в семантику заглавия пьесы. Как варвар в двойном значении — «чужеземец» и «невежественный человек»¹ — Надежда противопоставляется и рационалистам, и мещанскому социуму. Исправник скажет о ней — «зверь» [Т. 6. С. 424]; Цыганов причислит героиню к внечеловеческим существам: «Хотим понять, что она такое?» [Т. 6. С. 424].

В свое время А. Блок в оценке образа Надежды прибег к такому же определению: «Вся она — странно и красиво цельная, в ней — какая-то большая притягательная и вместе отталкивающая сила. Она сильна

¹ Новый словарь иностранных слов. Минск: Современный литератор, 2005. С. 186.

каким-то суровым, звериным обаянием»¹. Иноприродность героини окружению обнаруживается в эмоционально-чувственной сфере. «Градус» переживаний мелодраматически «преувеличен»², что проявляет тип инфантильного сознания, когда во внутреннем мире соединяются эгоизм и детская нерассуждающая цельность: «Мелодраматический герой – полный, законченный эгоцентрик. Он полностью поглощен своими интересами <...> Это инфантильный мир «дореального» детского сознания <...> герои стремятся к удовлетворению своих желаний, отвергая все, что этому препятствует, – так же, как поступает ребенок, руководствуясь «принципом наслаждения»³. В ремарках, предвещающих реплики Надежды Монаховой, акцентируется «статуарность» пластики, мимики, жеста, что прочитывается как особая органика телесного поведения: «В саду является Надежда, стоит и упорно смотрит на Черкуна. Неподвижна, как статуя, лицо у нее каменное» [Т. 6. С. 394]; «Надежда медленно уходит» [Т. 6. С. 395]; «впервые улыбаясь» [Т. 6. С. 413]; говорит она «негромко», «спокойно», «глухо». Пластическая сдержанность аккумулирует страсть, ищущую объект приложения, «героя», в терминологии Монаховой, то есть соразмерного ее представлениям о вычитанных из романов героях (в латах и плащах). Увидев героя в Черкуне, Надежда следует нерассуждающей логике достижения цели⁴.

Можно согласиться с мнением, что оппозиция провинции и носителей прогресса, столичных инженеров, «оказывается перевернутой. В реальных поступках варварами оказываются то одни, то другие, а в конце концов все поголовно. Даже Надежда Монахова <...> не более чем красивый варвар, в своей дикой, первобытной наивности не способный видеть никого, кроме себя, неспособный к сочувствию... Просто ее варварская, дикарская сущность выражена наиболее полно и наиболее последовательно, не маскируется притворством»⁵. Думается, что моральное низвержение героини излишне категорично, поскольку не учи-

¹ Блок А. Собр. соч.: В 5 т. М.: Правда, 1971. Т. 5. С. 159.

² Бентли Э. Указ. соч. С. 190.

³ Степанов А.Д. Указ. соч. С. 49–54.

⁴ В анализе характера героини Ю. Юзовский дважды повторил словосочетание «индивидуальные вожеления», признавая внеидеологичность конфликта пьесы: Юзовский Ю. Указ. соч. С. 564–565.

⁵ Журчева Т.В. Жанровое своеобразие пьес М. Горького «Варвары», «Последние», «Чудаки» // Горьковские чтения 2002 года: Материалы Международной конференции. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 2004. С. 305.

тывается парадокс мелодрамы, которая может вступать «в область отрицания собственного морализма. Мелодрама упорно рисует человека, не способного справиться со своими страстями, и каждый раз осуждает его в полном противоречии с тем, что только «страсти» и «заблуждения» и позволяют мелодраме существовать и составляют ее главный интерес для зрителя»¹. Образ Надежды Монаховой в ряду рассматриваемых драм возвращает к Татьяне из «Мещан», Насте из «На дне», Мелании из «Детей солнца». «Варварство» Монаховой аккумулирует в себе и «чуждость» общественной морали, и интуитивное («звериное») ощущение исчерпанности межчеловеческих связей. Репарке «Выстрел на дворе» предшествует реплика Лидии Богаевской: «Всюду – жалкие, всюду – жадные...» [Т. 6. С. 455], а самоубийство Надежды в передаче Цыганова: «В себя... при мне... при муже... так спокойно... просто... чорт побери!» [Т. 6. С. 466], – лишенное мелодраматического аффекта, ставит точку в череде попыток обрести автономную от законов социума самореализацию.

Горьковские драмы первого периода его драматургического творчества отмечены элементами мелодрамы: введены и легко опознаваемы мелодраматические тексты, которые влияют на драматическое действие. Они втягивают сознание персонажей в «память жанра», за которым закреплена апология частной жизни, внутреннего равновесия и нейтрализованных социальных противоречий, что проявляет неготовность героев драм к экзистенциальному сознанию. Ситуации самоопределения героев соотносятся с предлагаемыми условиями игры, делая финалы пьес квазитрагическими. Начиная с пьесы «Враги», в «Последних», «Чудаках», «Вассе Железновой (Мать)» и других мелодраматическая составляющая исчезнет; социальная история как внешний императив существования властно подчинит частную сферу существования.

¹ Степанов А.Д. Указ. соч. С. 46.