

УДК 821.161.1.09
Ш 5(2=P)5

Ф. В. Макаричев
г. Санкт-Петербург, Россия

Полилог драматических направлений и жанров в поэтике Достоевского

В статье обращается внимание на стилевое и жанровое многообразие драматургического элемента поэтики Достоевского. Расширяется значение термина «полифония» за счёт исследования взаимодействия «сценариев» разных героев в едином пространстве художественного текста.

Ключевые слова: сценарий, сюжет, репетиция, постановка, роль, режиссёр, сцена, театр, художественный метод, стиль, жанр.

F. V. Makarichev
St. Petersburg, Russia

Polylogue of Drama Directions and Genres in Dostoevsky's Poetics

The author of article pays attention to style and genre variety of a dramaturgic element of poetics of Dostoevsky. The meaning of the term «polyphony» by means of research of «scenarios» interaction of different characters in uniform art text space is extending.

Keywords: scenario, plot, rehearsal, statement, role, director, scene, theatre, art method, style, genre.

Во многом масштаб художественного дарования писателя определяется прозорливостью в отношении будущего искусства. И здесь, нам кажется, Достоевский как никто другой выступает предтечей многих направлений в искусстве и философии XX в. Обычно понятие полистилистики связывают с явлением постмодернизма, однако его элементы можно обнаружить у Достоевского. А понятие полифонии, введённое в научный оборот М. М. Бахтиным в 20-е гг. прошлого века, – со множественностью голосов и сознаний героев в художественном мире Достоевского. Но явления литературной жизни середины-конца XX в. дают возможность интерпретировать полифонию в более широком смысле. Например, как полифонию направлений, стилей, жанров в искусстве, которые в той или иной мере проявляются в поэтике Достоевского.

Достоевский «писал сценами». Драматургичность его произведений отмечалась ещё в начале XX в., в частности Вячеславом Ивановым. Позднее к этой теме возвращались многие исследователи творчества писателя [3]. Но, пожалуй, никто не усматривал сценарной полифонии в романах писателя, а ведь «сценаристов» в художественном мире Достоевского предостаточно.

Вот, например, сцена «За коньячком»: Смердяков разыгрывает целый спектакль, адресованный разным зрителям. Но особенности этой сцены таковы, что спектакль Смердякова находится как бы внутри дру-

гой постановки – Фёдора Павловича, который, почувствовав режиссёра-конкурента, гонит его «за кулисы» – в лакейскую. Или, например, сцена встречи Екатерины Ивановны и Грушеньки, в которой каждая пытается разыграть свой сценарий. Слово «сценарий» употребляется здесь в условном значении: оно передаёт специфику поведенческих ролей, которые герои то и дело избирают для себя, навязывают другим...

Ещё несколько примеров «режиссёров» из других произведений: Варвара Петровна Ставрогина, «сочиняющая даже костюм» Степану Трофимовичу; Петр Верховенский, раздающий роли, «сочиняющий лица» себе и другим; Фома Фомич Опискин, который буквально тиранит своими «сценариями» семейство Ростанева; Мармеладов, умудряющийся вписать монологи самого Господа Бога в собственный сценарий о страшном суде... Ещё один яркий пример – встреча Тихона и Ставрогина. Ставрогин пытается выстроить сценарий их диалога по законам своего театра. Это отражается не только в словах, но и в пластике, жесте, интонации, мимике, столь выразительно сопровождающих каждое высказывание героя. Но вдруг, по каким-то причинам, рампа, отделяющая режиссёра-демиурга от действия, рушится, и Ставрогин сам попадает в чужой сценарий. Как только Ставрогин теряет «авторитетную точку вневходимости» (Бахтин М. М.), он сам становится сопричастным чужому действию, в

котором он может быть уже героем, причём не первого плана. Такое сложное, напряжённое взаимодействие сценариев – отличительная черта поэтики Достоевского.

Когда-то Бахтин утверждал практическую невозможность адекватной постановки произведений Достоевского на сцене: «Достоевский завлекает нас в мир героя, и мы не видим его вовне. <...> Специфичность мира Достоевского изобразить на сцене принципиально нельзя. <...> рампа разрушает правильное восприятие произведения. Театральный эффект его – это тёмная сцена с голосами, больше ничего» [1, с. 406]. Возможно, сложность постановки состоит ещё и в том, что любое произведение писателя – это полиспектакль. Сознание человека стремится к монологичности, иначе в нём воцаряется хаос. Монологическое сознание режиссёра всегда игнорирует множественность сценариев и стремится к одному, своему или авторитетному чужому – не важно.

Например, Лужин приходит к Раскольникову не просто с готовым сценарием их встречи, а даже с хорошо отрепетированной ролью. Но вдруг попадает в другой сценарий, и его чуть не спускают с лестницы. Сам же Раскольников многократно репетирует свою речь, читая письмо матери, и, соответственно, создаёт свой сценарий. Он так убедительно входит в роль, такие мрачные декорации расставляет! Или тот «кастинг», который он устраивает старухе-процентщице! Режиссёрские «пробы» Раскольникова напоминают черновые прогоны. Однако, помимо своего сценария, Раскольников часто попадает в сценарии других персонажей: Сони, Порфирия Петровича, Свидригайлова. Эти герои тянут Раскольникова в свои спектакли, но и он сам тянется к ним, а иногда даже пытается играть во всех «спектаклях» одновременно. Но эта театральность для героя не самоценна: «эстетическая я вошь, и более ничего», – заключает о себе Родион Романович. Возможно, из-за этого актёрского «дилетантства» он и «не выдерживает роли» в сцене признания в преступлении. И в результате, его «целование земли» в восприятии невольных зрителей – всего лишь «лобызание грунта». Попав в сценарий Сони, «он стал на колени <...> и поцеловал эту грязную землю. <...>

– Ишь нахлестался! – заметил <...> парень. Раздался смех.

– Это он в Иерусалим идёт, братцы, с детьми, с родиной прощается, <...> город Санкт-Петербург и его грунт лобызает, – прибавил какой-то пьяненький из мещан» [2, т. 16, с. 405]. Раскольников не единственный персонаж, неудачно исполняющий некоторые роли. Вспоминаются, например, и неудачные «пробы» Версилова на роль то ли «христианского послушника», то ли «православного постника», и его собственное покаянное признание: «Друзья мои, я очень люблю бога, но – я к этому не способен» [2, т. 13, с. 447].

На более искушённых в области эстетики персонажей игра Раскольникова производит посредственное впечатление. В их театрах он явно не тянет на главные роли, а на второстепенные он сам не согласен. Даже его дилемму – «Тварь я дрожащая – или право имею» – можно истолковать в театральных терминах: «Актёр я в этом театре жизни или участник массовки?» Раскольников как бы претендует на главную роль, не имея ни необходимого опыта, ни яркого таланта. Хотя перспективы творческого роста отмечают и Порфирий, и Свидригайлов, который аттестовал Раскольникова как будущего большого актёра, правда, когда «дурь повысочет». Но это требует большого труда и работы над собой, а Раскольникову «весь капитал разом подавай»!

Но то, что Порфирий и Свидригайлов не пускают Раскольникова на «главные роли» в своих театрах, может быть связано ещё и с чуждым художественным направлением. Ведь характер постановки и место в ней каждого героя напрямую зависят от мирозерцания автора сценария или режиссёра. На страницах романов Достоевского мы можем встретить и классическую трагедию, и модернистские постановки, и элементы театра абсурда. Поэтому полилог сценариев осложняется и полилогом художественных методов, направлений, стилей, а, следовательно, происходит столкновение и различных драматургических жанров. Одни герои предпочитают работать в жанре трагедии, другие стремятся втянуть их в свою буффонаду или фарс или пытаются сделать героями репризы. Поэтому один и

тот же герой в одном сценарии может быть драматическим персонажем, а в другом, параллельном, – комедийным.

Например, в сценарии Ивана Карамзова он сам – трагедийный персонаж, которому не надо «миллионов, а надобно мысль разрешить». В своём моноспектакле он обнажает проблему мирового зла, порочности человеческой природы и т. д. Следует отметить, что «сценарий» Смердякова о русском солдате – проще, но на ту же тему. Это своеобразная пародия на Легенду о Великом Инквизиторе. Отчасти отсюда и происходит взаимное эстетическое отторжение Ивана и Смердякова: у них, несмотря на поразительное сходство в плане «этического» содержания и выводов (отрицание греха через апелляцию к логике), огромное различие в плане эстетического самовыражения (с одной стороны – романтический жест «возврата билета» Богу, с другой – лакейско-казуистский выверт в вопросе о грехе ренегатства).

В своём жизненном сценарии Смердяков прочит Ивана на роль Великого Инквизитора и пытается навязать ему эту роль. Так, из своего спектакля, в котором Иван выступает режиссёром и стоит над Христом и Инквизитором, он переходит в спектакль Смердякова, где оказывается одним из актёров, подчиняющихся воле постановщика.

В театре Фёдора Павловича Иван – «пыль поднявшаяся», «медь звенящая, любви неимущая». И Фёдор Павлович высылает этого «Карла фон Мора» подальше из своего театра, как списывают из столицы в провинцию бездарного актёра второго плана. Кульминация творческого фиаско наступает, когда Иван, охваченный тоской, садится в поезд.

Интересны роли Ивана в трагикомическом театре Дмитрия и модернистском – Хохлаковой. Театральные постановки Хохлаковой заслуживают отдельного внимания. Они предвосхищают модернистский театр, т. к. зачастую не требуют заранее написанного сценария, а творятся «здесь и сейчас».

В театре Хохлаковой задействованы практически все герои, причём в разных, постоянно сменяющихся амплуа. С одной стороны, в сюжете с Катериной Ивановой Хохлакова отводит Ивану роль положительного героя, если не трагедийного, то, по крайней мере, серьёзного драмати-

ческого; с другой – в сюжете с Лизой она низвергает Ивана с этого пьедестала и стремится тактично выставить из своего семейного театра.

Хохлакова – мастер импровизации, но не на заданную тему, а параллельно как бы на несколько заданных тем. Её сценарии словно «наступают друг другу на пятки»; не доиграв и не дорежиссировав одно, она переключается на другое. Поэтому любая её пьеса может начаться как трагедия, а закончиться фарсом. Например, Дмитрий по жизненному сюжету должен быть трагическим персонажем. Он едва ли не Эдип-отцеубийца. Но мастерство Хохлаковой таково, что она снимает трагические ноты и низводит трагедию до фарса. Она, как талантливый режиссёр-постановщик, даже мыслит сценами. Так, она рассказывает о Дмитрие: «...пришёл и кричит: денег, денег, три тысячи, давайте три тысячи, а потом пошёл и вдруг убил. <...>

– Да ведь он же не убил, – немного резко прервал Алёша. <...>

– Знаю, это убил тот старик Григорий. <...> Как Дмитрий Фёдорович ударил его по голове, он очнулся и получил аффект, пошёл и убил. <...> Только видите ли: лучше, гораздо лучше будет, если Дмитрий Фёдорович убил. Да это так и было, хоть я и говорю, что Григорий, но это наверно Дмитрий Фёдорович, и это гораздо, гораздо лучше! Ах, не потому лучше, что сын отца убил, я не хвалю, дети, напротив, должны почитать родителей, а только всё-таки лучше, если это он, потому вам тогда и плакать нечего, так как он убил, себя не помня или, лучше сказать, всё помня, но не зная, как это с ним случилось. Нет, пусть они его простят; это так гуманно, и чтобы видели благодеяние новых судов <...> и потом, коли его простят, то прямо из суда ко мне обедать, а я созову знакомых, и мы выпьем за новые суды. Я не думаю, чтоб он был опасен, притом я позову очень много гостей, так что его можно всегда вывести, если он что-нибудь, а потом он может где-нибудь в другом городе быть мировым судьей или чем-нибудь, потому что те, которые сами перенесли несчастье, всех лучше судят. А главное, кто ж теперь не в аффекте, вы, я – все в аффекте, и сколько примеров: сидит человек, поёт романс, вдруг ему что-нибудь не понравилось, взял пистолет и убил кого попало, а затем ему всё про-

щают» [2, т. 15, с. 18–19]. Эта развёрнутая цитата прекрасно иллюстрирует, что сама реальность не слишком интересует Хохлакову. Её реальность – эстетическая, и если верить классикам, то художника надо судить по законам его творчества. А Хохлакова по-своему гениальна, её творческий гений с лёгкостью прощает настоящие пакости Ракитину, она, как Моцарт, не замечает яда.

Хохлакова живо представляет игру каждого актёра во всех нюансах: кто как должен выйти, что и как должен сказать, отмечает внезапную смену сцен и ролей, даже успевает мысленно создать декорации. Вот как она описывает свои муки творчества, свой метод и неблагоприятного зрителя: «Только вдруг я лежу, как вот теперь перед вами, и думаю: будет или не будет благородно, если я Михаила Ивановича вдруг прогнать за то, что неприлично кричит у меня в доме на моего гостя? И вот верите ли: лежу, закрыла глаза и думаю: <...> и не могу решить, и мучаюсь, мучаюсь, и сердце бьётся: крикнуть аль не крикнуть? Один голос говорит: кричи, а другой говорит: нет, не кричи! Только этот другой голос сказал, я вдруг и закричала и вдруг и упала в обморок. Ну, тут, разумеется, шум. Я вдруг встаю и говорю Михаилу Ивановичу: мне горько вам объявить, но я не желаю вас более принимать в моём доме. <...> Я сама знаю, что скверно сделала, я всё лгала, я вовсе на него не сердилась, но мне вдруг, главное вдруг, показалось, что это будет так хорошо, эта сцена... Только верите ли, эта сцена всё-таки была натуральна, потому что я даже расплакалась и несколько дней потом плакала, а потом вдруг после обеда всё и позабыла. Вот он и перестал ходить уже две недели, я и думаю: да неужто он совсем не придёт?» [2, т. 15, с. 17]. В последней фразе сосредоточена какая-то досада на глупость и недопонимание эстетически «недоразвитого» Ракитина. Это вполне объяснимо, т. к. театр Хохлаковой не реалистический, а, скорее, модернистский театр абсурда, и неподготовленные зрители оказываются сбитыми с толку.

Другая ситуация складывается во взаимоотношениях Хохлаковой и Дмитрия. Его театральная деятельность и по стилю, и по методу очень близка ей самой. Но Мите, как и Хохлаковой, не хватает зрелой аудитории. Так, в один из своих экспромтов он

едва не довёл прагматичного купца Самсонова до нервного срыва. Кстати, после встречи с Самсоновым Митя через «угар в избе» попадает в «пьяный сценарий» Лягавого, где его записывают в типаж чуть ли ни Миколки-красильщика из «Преступления и наказания»...

Между Хохлаковой и Дмитрием происходит эстетическое отторжение вследствие несоблюдения полярности – они слишком похожи. Поэтому эстетическая проблема Дмитрия и Хохлаковой общая – аудитории ещё нужно расти до понимания их театрального искусства. Но когда зритель начинает понимать законы творчества Хохлаковой и Дмитрия, условность их немедленных постановок, всё становится на свои места. Или, если зритель не понимает, важно хотя бы не противоречить и не раздражать этим режиссёров. Так, Алёша спокойно реагирует на возможные сюжеты исхода Дмитрия: в Америку – так в Америку, на каторгу – так на каторгу...

Если метод «Хохлаковой–Дмитрия» слишком новаторский для своего времени, то метод Фёдора Павловича, наоборот, слишком стар, отдалён от своего времени и своей культурной среды. Он какой-никакой дворянин, помещик, а обращается к народному театру, к балагану; в спектаклях же с участием женщин возрождает ещё более древний жанр – «вакханалии». Фёдор Павлович и сыновья оказываются как бы из разных миров и культур. Они – из христианского романтического «верха», он – из древнего языческого «низа». Хотя Дмитрий, пожалуй, стоит ближе всего к отцу.

Фёдор Павлович обращён ко всем и открыт для всех, он играет на любой площадке, не отказывается ни от какой роли, а актерский состав его театра очень обширный: от интеллигента Ивана до приживальщика Максимова и лакея Смердякова; от Аделаиды Ивановны до кликуши и Лизаветы Смердящей. А его дом напоминает театр со множеством «пряталок», «чуланчиков», «кулис»...

Фёдор Павлович втягивает всех в своё действие, даже монахов и Зосиму. Его театр, можно сказать, демократичный. Иван же, в отличие от Фёдора Павловича, претендует на элитарность в искусстве. В его театре нет места «хамам и лакеям» ни на сцене, ни в зрительном зале. Даже Дмитрий в его

театре как безбилетник. Поэтому когда Смердяков или Чёрт оказываются вдруг на главных ролях, Иван испытывает эстетический шок.

Ещё один актер-сценарист, претендующий на элитарность – Ставрогин. Правда, работает он уже в несколько ином, модернистском стиле. Он даже не чужд эпатажа, более характерного для авангарда. Примером могут служить сцены, когда он кусает одного за ухо, другого водит за нос. Что это, как не приём реализации метафоры, свойственный, например, Маяковскому? Его поведение призвано эпатировать публику, это художественно разыгранный скандал, «пощечина общественному вкусу». Ставрогин, как и многие герои Достоевского, стремится перенести театральное искусство в жизнь и, по сути, занимается жизнотворчеством. Ведь его женитьба на хромоножке – такой же эпатаж. Сценарий с Дашей – декадентская мрачная пьеса в стиле Леонида Андреева.

Даже Алёша, хотя и скромно, но тоже дебютирует на театральном поприще. Ведь и у него есть свой сценарий – «Житие старца Зосимы» и своё место в нём. И у него есть своя повесть о «Капитане Копейкине» – Кана Галлилейская. Есть у Алёши и другой, не реализованный, правда, до конца сценарий – измены своим идеалам. Этому сценарию не суждено было стать трагическим, хотя и комедия или буффонада до Алёши, «как до ангела», не коснулись.

Итак, у Достоевского, даже в рамках одного произведения, обнаруживается такая полифония сценариев и сюжетов, иногда переходящая в какофонию, что реальность как таковая как будто ускользает, происходит подмена действительности эстетической реальностью, точнее, реальностями. Но если каждый герой – творец собственной реальности, то возникает справедливый вопрос о реализме Достоевского, но на то он и фантастический!..

Список литературы

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. 445 с.
2. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука. 1973–1990.
3. Достоевский и театр : сб. статей / под. ред. А. А. Нинова. Л. : Искусство, 1983. 510 с.
4. Ерофеев Вен. Мой очень жизненный путь. М. : Вагриус. 2003. 623 с.