



УДК 821.161.1.09«18»
ББК 83.3.(2Рос=Рус)5

ЗАКОНЫ ФАНТАЗИИ И ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ РУССКОЙ ДРАМЫ

В.С. Воронин, Л.В. Кулькина

В данной статье анализируется взаимосвязь философских моделей времени с законами фантазии в русской драматургии XX века. Выделяются следующие пары противоположных моделей: реляционная и субстанциональная, статическая и динамическая, радикальная и универсальная. Мы выделяем 5 законов фантазии: сращивание признаков различных объектов; умножение и разделение объектов; установление не существующей реально связи между объектами; превращение части в целое, признака в объект и обратно: обращение целого в часть, распад объекта на группу составляющих признаков; возникновение и исчезновение объектов. Психологическое время персонажей русской драмы осуществляет взаимодействие фантазии и моделей времени и дает неповторимый портрет своей эпохи.

Ключевые слова: законы фантазии, психологическое время, философские модели времени.

Общеизвестно, что драма как род литературы тяготеет к настоящему времени, созерцаемому читателем или зрителем из некоторой точки неопределенности, именуемой иногда точкой «внезаходимости» [11, с. 308], не принадлежащей целиком ни миру искусства, ни миру реальности. При этом жизнь персонажей драмы оказывается, конечно, богаче, чем изолированный промежуток «теперь». Так или иначе, мы узнаем или догадываемся о прошлом персонажей, предугадываем их будущее, соотносим их частную историю с большой историей. В таком случае их психологическое время насыщается, становится отражением их эпохи, отбрасывающей свои тени в будущее. Настоящее драмы в таком случае становится точкой, понимаемой в смысле «Второй аналитики» Аристотеля, переворачивающей традиционные представления о «теперь», как на точку линии времени между бесконечным прошлым и бесконечным будущим: «Подобно тому... как точки не соприкасаются друг с другом, точно так же одно происшедшее не соприкасается с другим, ибо и точки и происшедшее неделимы. Стало

быть, и происходящее не соприкасается с происшедшим по той же самой причине, ибо происшедшее делимо, происшедшее же неделимо. Следовательно, как линия относится к точке, так и происходящее к происшедшему. Ибо в происходящем содержится бесконечное множество происшедшего» [1, с. 332]. Понимаемое так происшедшее русской драмы в ее классических образцах дает индивидуализированный портрет времени своего появления, по-своему обобщающий прошлое и отчасти предсказывающий будущее в психологической плоскости нашего нынешнего восприятия.

Формы воплощения психологического времени персонажей в драматургии оказываются тесно взаимосвязанными с рядом законов творческой фантазии: сращивание различных объектов; умножение и разделение объектов, установление реально не существующей связи между объектами; превращение признака в объект, части в целое и обратно; распад целого на части, объекта на составляющие его признаки; возникновение и исчезновение объектов [5, с. 6–7]. С другой стороны, внутренний мир персонажей можно увязать с философскими моделями времени, среди которых мы выделяем 3 основные

пары: реляционная и субстанциональная, статическая и динамическая, радикальная и универсальная. Первые две пары хорошо известны [6]. Реляционная модель говорит о том, что время есть лишь соотношение между событиями, их подразделение на более или менее удаленные от избранного начального события, происшедшие насколько-то позже или насколько-то раньше избранной точки отсчета. Для воспроизведения хода времени эта концепция обычно прибегает к умножению и разделению событий и объектов на оси времени. В художественной литературе это обычно многоликая хронология с разной степенью дробности хода времени.

Точка отсчета может носить трагический характер и предвещать трагедию. В чеховской «Безотцовщине», например, три года и восемь месяцев прошло после того, как умер отец Платонова, а со времени последней встречи героя с Софьей Егоровной – четыре с половиной года. В «Трех сестрах» действие начинается именно этим относительным временем «Отец умер ровно год назад...» [12, т. 13, с. 119]. Реляционная концепция обычно использует такой закон фантазии, как умножение и разделение событий и предметов. Однако у Чехова она оказывается и сращиванием признаков бытия и небытия, живого и мертвого. Отмеченная нами фраза Ольги продолжается так: «...как раз в этот день, пятого мая, в твои именины. Было очень холодно, тогда шел снег. Мне казалось, я не переживу, ты лежала в обмороке, как мертвая. Но вот прошел год, и мы вспоминаем об этом легко...» [там же]. Ирина заметит ей, что вспоминать незачем, и ведь печальными воспоминаниями Ольга напророчит беду несостоявшемуся мужу Ирины поручику Тузенбаху. Сращивание признаков живого и мертвого, мая и холода по-своему предваряет будущее художественного мира, реляционная модель переходит в статическую. Статическая модель сопровождает воспоминания, дает прямой и косвенный намек на возможные события. В «Трех сестрах» это воспоминания героинь и других лиц о прошлом и их далекие прогнозы о будущем, иногда неубедительные, иногда отражающие неполную истину. «Одиннадцать лет прошло, а я помню там все, как будто выехали вчера!» [там же]. – воскликнет

Ольга о Москве. Наиболее полно в статическом неизменном времени пребывает Кулыгин, он одинаково доволен жизнью. В той же модели безразличного времени проживает конторщик Епиходов из «Вишневого сада» – своего рода сборщик несчастий. В статической концепции часть превращается в целое, настоящее порождается прошлым и предопределяет будущее.

В начале «Вишневого сада» мы тоже встречаемся с реляционной системой помет, начиная с опоздавшего поезда. Далее Лопухин вспоминает, что Раневская «прожила за границей пять лет», а его, пятнадцатилетнего мальчика, однажды ударил кулаком отец «покойный». Утешая побитого, Раневская скажет, что «до свадьбы заживет» [12, т. 13, с. 197]. Понятно, что отец был тогда жив, а покойным он стал позднее, но Чехов строит действие таким образом, что реляционная картина времени готова перейти в статическую, настаивающую на одинаковой реальности прошлого, настоящего и будущего. Воспоминания Ани тоже концентрируются у трагической точки отсчета: «Шесть лет тому назад умер отец, через месяц утонул в реке брат Гриша, хорошенький семилетний мальчик» [там же, с. 202].

Динамическая модель времени настаивает на реальности лишь настоящего, прошлого уже нет, а будущего уже нет. Вот это динамическое, ускользающее из рук героев время и является их метафизическим судьей в «Трех сестрах». Они (за исключением Маши) не умеют бороться за настоящее. В динамической модели время превращается в один из своих признаков (длительность), целое становится своей частью. В «Дяде Ване» Войницкий признается, что прошлое «израсходовано на пустыки, а настоящее ужасно по своей неполности» [там же, с. 79].

Субстанциональная концепция времени настаивает на определенной вешности времени, его равноправии с веществом и полем. В художественной литературе это установление реально не существующей связи времени с потоком воды, со стихией огня, с особенностями человеческого сознания и т. п. Эта концепция устанавливает реально не существующие связи между временем и объектом, выбранным в качестве его заместителя. При

этом стихия уничтожающая часто трактуется как стихия творящая. Вспомним, например, замечание Фамусова о том, что пожар способствовал украшению Москвы и едкое возражение Чацкого, что и пожар бессилён победить человеческие предрассудки. За этими замечаниями – разность в ходе внешнего и внутреннего времени, серьезная проблема и сегодняшнего времени.

В «Лешем» стихия огня дана как разрушительное начало, которое вызывает встречную активность помещика Хрушова, прозванного за свою любовь к лесу Лешим: «Пусть горят леса – я посею новые!» [12, т. 12, с. 197]. Любопытно, что сразу после пожара в «Лешем» происходит решительное объяснение двух пар влюбленных. В «Трех сестрах» пожар является в третьем действии, он сжимает пространство, переполняет дом Прозоровых, хотя горит далеко от них, а у времени обнаруживаются совершенно особые свойства биологического ускорения. «В эту ночь я постарела на 10 лет» [там же, т. 13, с. 159], – признается Ольга.

Радикальная концепция времени доводит динамическую модель до предела, время исчезает вообще. Предложена она В.И. Власюком и заключается она в том, что время есть всего лишь свойство предметов изменяться, «понятие, которым человек объединяет в нечто единое объективно-реально существующее и объективно-реально не существующее» [4, с. 80]. Среди предшественников В.И. Власюка можно назвать и И. Канта, и Л. Фейербаха, и русского физиолога И.М. Сеченова. Время как таковое здесь исчезает, остаются изменяющиеся объекты.

Противоположная радикальной – универсальная модель, характерная, например, для некоторых мифов, считает, что время, переходя в пространство, порождает объекты, развивает и видоизменяет их. Понятно, что здесь задействован принцип возникновения объектов из ничего. Одним из парадоксов обыденного восприятия времени связан с тем, что оно представляется силой, изменяющей и разрушающей объекты, погруженные в него. Порождающую силу, развитие мы склонны приписывать не времени, а свойствам самих объектов. Прекрасно противостояние радикальной и универсальной кон-

цепции времени выразил Е. Баратынский: «Теперь вопрос я отдаю / Тебе на суд. Подумай, мы ли / Переменили жизнь свою, / Иль годы нас переменили?» [2, с. 83]. В духе радикальной концепции именно объекты, в данном случае – люди изменяются сами по себе, в духе универсальной – активность принадлежит именно времени.

Исчезновение же самих предметов оборачивается исчезновением времени. В пьесе Константина Треплева, в монологе Нины говорится о времени, наступившем через двести тысяч лет, когда исчезли люди и все живые существа, и лишь мировая душа, вместившая в себя всю историю земли, сопротивляется дьяволу. Это своеобразная реляционная ухрония. Но уникальность явленной здесь модели заключается в том, что есть постоянный поток изменений в бледных огнях, порожденных болотом. Дьявол каждое мгновение «производит обмен атомов», и огни «меняются непрерывно» [12, т. 13, с. 13–14]. Эта сверхизменчивость загораживает дорогу возникновению жизни. Сверхскорость изменений (интенсивное время) отбрасывает эволюцию к самому началу времен, к неживой материи. Изменения на внутреннем уровне совершаются интенсивно, но внешний мир прозябает. Торжествует некая универсальная пустота. С одной стороны, перед нами радикальная концепция времени, с другой – статическая модель, совмещающая все времена и все сроки, приводящая далекое будущее в соответствие далекому прошлому. Зато в качестве порождения пустоты время здесь носит универсальный характер. Автор пьесы драматург Треплев не продолжает представление не только потому, что уязвлен критическими замечаниями, но и потому, что действуя так, он останавливает дьявольскую сверхскорость времени, отбрасывающую мир в прошлое. В «Трех сестрах» есть реальная параллель к фантастической картине Трплева. Ирина говорит, что «жизнь уходит, и никогда не вернется, никогда, никогда мы не уедем в Москву» [там же, с. 166]. Это признание того, что жизнь бежит быстрее, они не поспевают за ее изменениями, поэтому в символическом плане Москва как центр высокой духовной жизни для них уже недоступна.

Во время психологического взаимодействия персонажей пьес обычные связи законов фантазии с отмеченными выше концепциями пространства-времени нарушаются, одна модель переходит в другую, и мы получаем как бы внутренний временной след характера и поведения персонажа, действующего в большом историческом времени.

У истоков русской драматургии XX века лежит блистательный талант А.П. Чехова, первая пьеса которого «Безотцовщина» – своего рода не только конспект будущей чеховской драматургии, но и предвосхищение трагического мироощущения человека последующего столетия. По словам Даниэля Жиллеса, Чехов здесь «стремится революционизировать театр своего времени, создавая пьесу без сюжета, комедию, основа которой в своем третьем измерении глубоко драматична» [12, т. 11, с. 383]. Достаточно сказать, что в кругу богатых и знатных господ появляется конокрад Осип, которого главный герой Платонов аттестует как вора, «чужеяда», «человекоубийцу, шестьсот шестьдесят шесть» (число дьявола), «одно из интереснейших кровожадных животных современного зоологического музея» [там же, с. 40], милого, молодца, мудрого и умного. Мы видим, что множественность характеристик не создает органически целостного комплекса. Характеристики человека превращаются в цепь скользящих означающих, порою противоречащих друг другу. Персонаж в этическом аспекте становится как бы волной, колеблющейся от максимально положительного до максимально отрицательного своего проявления в той или иной ситуации. Платонов чуть ли не признается в любви к этому человеку, он видится ему Ильей Муромцем, предполагает даже, что Осип «вне времени и пространства», «вне обычаев и закона» [там же, с. 41]. Тот же скромно признает себя хуже любого обычного человека, но в то же время с презрением говорит о народе, достойном обиды и обмана, и без всяких антисемитских предрассудков указывает на свое идейное родство с тоже «внезаконным» богатым евреем Абрамом Венгеровичем. Цепочка скользящих означающих сопровождает и самого Платонова, в котором когда-то видели «второго Байрона», «будущего министра каких-то особенных дел», в настоящем недо-

учившегося студента школьного учителя, семьянина, покорителя женских сердец, рассматривающего себя и как постороннего человека, и как «лежачий камень». Он очень много говорит, а как заметил М.Н. Эпштейн, «там, где человеческое слово достигает избыточности, обнаруживается его недостаточность» [13, с. 194].

Театральность почти всех персонажей «Безотцовщины», их готовность «ловить себя и других на том, что “ломают комедию”» [10, с. 23], еще более удлинняет список сыгранных или еще только намечаемых ими ролей, делает для них реальным настоящее, прошлое и будущее самих себя и примеряемых ими театральные маски мировой и отечественной литературы от Эдипа до Обломова. Обратной стороной этой многоликости оказывается потеря собственного лица. Не случайно, перед тем как умереть, Платонов назовет себя сходящим с ума. Эта утрата самоидентификации героя достигнет своего рода максимума в безликих винтиках социальной машины А. Платонова, поразительным образом вмещающих в себя пустоту и неоглядные горизонты, в пьесах А. Вампилова «Утиная охота» и «Случай с метранпажем», где главный герой Калошин настолько испытывал страх перед начальством, что, сделавшись начальником, стал бояться самого себя. Здесь симуляция сумасшествия едва не переходит в настоящую болезнь, и критическое положение в динамическом времени заставляет героя осмыслить всю предшествующую жизнь.

А чеховский Платонов тоже ходит по грани жизни и смерти, его пытается убить Осип, дважды стреляет в него Софья Егоровна (второй выстрел оказался смертельным), обещавшая его душевно спасти и воскресить, и Чехов убирает своего многоликого персонажа, когда убеждается, что и это предсмертное состояние пробуждает героя лишь для того, чтобы велеть дать рассыльному мирового судьи три целковых. Но даже смерть героя оказывается неоднозначной. Этот признак, уцелевший от объекта, начинает самостоятельную жизнь. Брат жены Платонова говорит, что тот «сам застрелился», а затем довольно безжалостно советует: «Отец, поди скажи Саше, чтоб она умирала!» [12, т. 11, с. 179]. Тем самым мнимое самоубийство он

переводит в плоскость реального будущего. Отцу же Саши происшедшее представляется Божиим наказанием за его собственные грехи: «Убивал тварей божиих, пьянствовал, сквернословил, осуждал... Не вытерпел господь и поразил». А Анна Петровна не верит объявленной смерти и, взяв мертвеца за руку, дважды обращается к нему с восклицанием «Жизнь моя!» [12, т. 11, с. 180]. Это сращивание черт жизни и смерти, ничтожность человеческой жизни (Трилецкий еще повторяет расхожий лозунг, что «жизнь – копейка», произносимый еще одним из героев лермонтовского «Героя нашего времени») рисует нам общество самоубийственного поведения, надрывно оплакивающее само себя. И это настоящее, суммирующее ряд моментов прошлого и рисующее безрадостное будущее по принципу статической модели времени, превращающей часть в целое.

Кризисность советского общества уже почти сто лет спустя после чеховской «Безотцовщины» в перипетиях частной жизни запечатлел А. Вампилов в своей «Утиной охоте». Где-то далеко у Виктора Зилова серьезно болел отец, а сын даже не помнил, сколько ему лет, то ли семьдесят два, то ли семьдесят пять. Не только ошибка в хронологии показывает неукорененность Зилова в прошлом. Сама болезнь отца изображается сыном как притворство, как череда умираний и воскрешений: «раз или два в году, как правило, старик ложится помирать... <...> Разошлет такие письма во все концы и лежит, собака, ждет. Родня, дура, наезжает, ох, ах, а он и доволен. Полежит, полежит, потом, глядишь, поднялся – жив, здоров и водочку принимает. Что ты скажешь?» [3, с. 199]. А что сказать человеку, у которого родня – дура, а отец собака?

Однако сам герой на отцовские письма не реагировал и не был дома уже четыре года. А когда отец умирает, он все-таки собирается поехать на похороны, но, по всей видимости, не удалось ему улететь самолетом. Неукорененность в прошлом оборачивается потерей будущего. С женой Галиной они живут шесть лет, но ребенка не завели. Можно понять, что женщина сделала аборт, поскольку эгоист Зилов хотел пожить для себя. Свою жизнь он разыгрывает. Своего рода кульминация его режиссерской работы – предложе-

ние жене разыграть их первую любовную встречу, в тот момент, когда их отношения зашли в тупик. Это своего рода попытка обратить время вспять. Заставить жену подчиниться не реальности, а иллюзии уже прошедшего времени! Режиссер тщательно воспроизводит в памяти Галины антураж комнаты и внешнего мира, видимого в окно: «внутри планетарий, а снаружи все-таки церковь» [3, с. 210]. И наука, и Бог как бы должны способствовать обращению времени. Статическая модель времени, обычная для воспоминания, вступает здесь во взаимодействие с радикальной: времени нет, а есть только изменение объектов. Если все привести в прежний вид, то и время обратится вспять. И это почти получается у нашего героя. Жена подчиняется иллюзии и воле Зилова, вплоть до того, что и пепельница превращается на время игры в цветы. Но все срывается из-за мелочи, из-за того, что сам Зилов запомнил те слова, которые когда-то говорил любимой [там же, с. 213]. И мимолетно вновь возникшая теплота и радость испаряются. Любовь обнаруживает свою амбивалентность, превращается в противоположное чувство, и с «почти ненавистью» Галина произносит приговор: Зилов забыл все. Пьеса в пьесе оканчивается не преодолением тупика, а слезами Галины. А ведь забыл-то Зилов ничтожную, но важнейшую часть, несколько слов. Потеря их из памяти вызвала необратимое крушение его отношений с Галиной. В статической концепции времени, как мы помним, действует принцип превращения части в целое. В данном случае забытые слова перечеркивают прошлое героя. Пьеса в пьесе есть в знаменитой чеховской «Чайке», но там Треплев сам прекращает пьесу, забежавшую на сотни тысяч лет в будущее, творец своего мира, он умеет остановить ход иллюзии.

Герой же вампиловской «Утиной охоты», весьма успешный в обольщении женщин, дан в предельной точке своего бытия. Его розыгрыши и шутки обернулись против него. Актеры и статисты вышли из-под контроля и сами навязали свою волю режиссеру. Один из персонажей говорит о том, что его жизнь проиграна. Это относится и к Зилову, и частично к его окружению. Друзья объявили Виктора Зилова умершим, и мальчик-тезка принес ему

венок. «Живой труп», говоря названием драмы Л.Н. Толстого, он начинает играть навязанную ему роль, организуя собственные поминки и пытаясь застрелиться из подаренного им ружья. К этой предельной точке и подключаются последовательные воспоминания героя о прошлой жизни. И вот тут-то обнаруживается второе лицо обыденности, ее динамическое время, интуитивно предчувствуя беду, друзья успевают явиться не вовремя для Зилова, но вовремя, чтобы его спасти. Они оказываются лучше, чем о них думал несостоявшийся самоубийца.

Субстанциональной стихией времени в пьесе оказывается дождь, начавшийся еще вчера, не собирающийся кончаться. Это течение времени вниз, в могилу. Главному герою он напоминает ливень библейского потопа, перечеркивающий в данном случае не судьбу человечества, а мечту Зилова о поездке на охоту. Кажется, что на нее ему не попасть, но дождь проходит, и герой звонит приятелю Диме, что готов отправиться на охоту.

И все-таки в этих циниках и ловеласах есть что-то привлекательное. Точно так же, как чеховский Платонов из «Безотцовщины», они способны к самокритике, к самоиронии. Герой Чехова произносит: «Когда я делал то, чего впоследствии не стыдился?» [12, т. 11, с. 95]. Зилова тоже иногда охватывает жгучее чувство стыда. Он понимает, что был плохим сыном, мучительно желает, чтобы жена не покидала его и произносит трогательный монолог после ее ухода. Здесь полное исчезновение людей в некотором «допрошлом» компенсируется возникновением объектов чистого созерцания: «Тебя там нет, ты понимаешь? Нет! Ты еще не родился. И ничего нет. И не было и не будет... И уток ты увидишь. Обязательно. <...> На охоту я не взял бы с собой ни одну женщину. Только тебя» [3, с. 234]. «Ты» – это и он сам, и женщина. Он только думает, что это жена, когда за дверью, в открытом пространстве, оказывается влюбленная в него абитуриентка Ирина. Поэтому в пересечении реплик и события получается, что герой взял бы на охоту любую женщину, которая бы его освободила от стен мешанского уюта. Таким образом, радикальное устранение времени оборачивается универсальной картиной единства мужчины и женщины, любви и природы перед лицом Небытия.

В «Чайке» Нина Заречная в последнем монологе перед Костей Треплевым признается, что она и крайне слабая актриса, и настоящая актриса, и будущая великая актриса. Она замерла в своем статическом времени. Проплавленная любовь к Тригорину все еще остается с ней, хотя была истоком страданий и мук. Здесь же звучит ее странное пожелание самой себе: «Меня надо убить». Статика сосредоточена на своей профессии. Константин Треплев, напротив, герой динамического времени. Он говорит, что его молодость «как оторвало», и ему кажется, что он «прожил на свете девяносто лет». И вот эта кажимость прожитости жизни оказывается реальностью. Его статическое время связано с обликом милой, возникающим всюду, «куда бы... ни смотрел» [12, т. 13, с. 57]. Но милая уходит, и далее автор фиксирует исчезающе малые отрезки времени, две минуты герой рвет свои рукописи. Мать и гости собираются «играть и пить». Тригорину показывают чучело чайки, и тригоринское «не помню!» предваряет выстрел Треплева. Спустя полминуты доктор Дорн, чтобы не беспокоить Аркадину, скажет, что лопнула склянка в его аптечке. Чехов показывает беспамятство близких людей и уплотнение трагического времени. Символика вполне прозрачна, играющая и пьющая интеллигенция бессильна предотвратить катастрофу.

Преобладание протекающего момента над прошлым и будущим воплощено и в одноактных пьесах Чехова «Медведь» и «Предложение». В «Медведе» симпатичная вдовушка и скандальный помещик идут стреляться, и именно в этот момент обнаруживают, что прошлое перечеркнуто и они любят друг друга. В «Предложении» помещик Ломов приезжает свататься к Чубуковым, где отец Натальи Степановны сразу же говорит, что всегда любил его как «родного сына», а дочка «влюблена, небось, как кошка» [там же, т. 11, с. 316]. Но вот возникает ссора из-за небольшого участка земли, и молодой человек превращается в «негодяя», в «чучело». Узнав, что Ломов приезжал свататься, Наталья Степановна готова признать права жениха на Воловы Лужки, но опять возникает спор, какая собака лучше – Отка-тай или Угадай. С Ломовым делается обмо-

рок, Чубуков готов зарезаться. Сватовство все-таки удачно завершено, но спор продолжается, это, по словам отца невесты, громко требующего шампанское, чтобы перекричать ссорящихся, уже «семейное счастье».

«Психологическое время» на переломе эпох отмечено отпадением от религии, что превратилось в своего рода бытовой, обыденный фактор, а вера в Бога стала считаться в среде интеллигенции предрассудком. Но Чехов показывает, что процесс этот затронул далеко не только интеллигенцию. В «Татьяне Репиной» действие происходит в церкви, и церковный сторож Кузьма заявляет: «Сорок лет тут служу, а ни разу не случилось, чтоб бог слышал... Уж где тот и бог, не знаю» [12, т. 12, с. 94]. Вечное, бесконечное, божественное Время никогда не стоит перед персонажами Чехова как альтернатива земной суете. Динамическому времени, сметающему все на своем пути, противостоит человеческий труд, творческая субстанция времени, позволяющая надеяться на лучшее будущее. В «Вишневом саде» гипотезу о посмертном существовании человека высказывает, как ни странно, вечный студент Петя Трофимов: «Быть может, у человека сто чувств и со смертью погибают только пять, известных нам, а остальные девяносто пять остаются живы» [там же, т. 13, с. 223].

Любопытно, что именно этот атеист трактует бедствия бывших владельцев вишневого сада в духе диалектики христианских категорий греха и страдания: «надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом» [там же, с. 228]. Субстанция труда оказывается связанной с будущим временем и в «Лешем», и в «Трех сестрах», и в «Вишневом саде». Но адепт труда Петя Трофимов противоречит себе на каждом шагу и не замечает этого: «Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите. Будьте свободны, как ветер» [там же].

Исключительность поведения ряда чеховских героев органически наследуется в драматургии А. Платонова. Ряд базисных убеждений Пети Трофимова: предприниматель – хищный зверь, нужный лишь в «смысле обмена веществ» (Трофимов о купце Ло-

пахине), Россия – будущий райский сад, локальное проявление общего хода вещей и явлений никак не влияет на глобальное преобразование страны, – в сочетании с безоглядной идеалистической устремленностью в будущее, с гипотезой о возможности для человека на 95 % существовать после смерти – все это преломилось и отразилось в платоновских персонажах. Одна из первых появившихся в печати пьес автора «Солдат-труженик, или После войны» рисует узнаваемого канонического героя советской литературы. Демобилизованный сержант Федор, возвращаясь домой, постоянно опаздывает на поезд, поскольку помогает всем встречным людям. По обилию технических деталей в каждом совершаемом им деле перед нами синтез драмы и производственного романа. Но при этом совершенно не материалистическое убеждение высказывает машинист Евстафьев – тесть главного героя: «Ездить надо на своем сердце, на машине и на совести» [9, с. 286]. На первый взгляд, здесь все дано в традиции «Марша сталинской авиации»: «Нам разум дал стальные руки-крылья, / А вместо сердца – пламенный мотор» (слова П. Германа) На самом же деле ситуация обратная: машина у Платонова дана вместе с сердцем, и сердце является главной компонентой. «Обмен веществ» на новом уровне. Заботящийся обо всех людях в целом, он поразительно не чуток к своей собственной жене Арфе. Их праздник прерывается ревом соседского мальчика, сунувшего руку в огонь. Показательная деталь: герой вытирает слезы мальчику «краем праздничной кофты» [там же, с. 307] жены. Полнота бытия для Федора наступает только в том случае, когда пострадавший мальчик сохраняет способность к музыке.

В пьесах, написанных в тридцатых годах: «Шарманка», «Высокое напряжение», «14 Красных избушек», – Платонов вовсе не отражает крушение социалистической идеи, как иногда принято говорить. Напротив, идея равенства всех перед смертью и бессмертием демонстрируется с вещью убедительностью и наглядностью. Действие пьесы «14 Красных избушек» разворачивается в 1932 году, а это как раз время объявления успешного завершения первой пятилетки и сплошной коллективизации и начало необъяв-

ленного голода на Юге страны. Вот эту греческую смесь революционного энтузиазма с ужасающей бедностью и запечатлел Платонов в своей молодой председательнице колхоза на берегу Каспийского моря. 101-летний Хоз, забывший, что он не знает, не колеблясь меняет свою прелестную 21-летнюю спутницу на еще более молодую председательницу Суениту, уже измученную жизнью. Критики и литературоведы связывают ее имя с суетой, но ее имя можно связать не только с тем, что она суетится, но и суется. В некотором смысле – это суть художественного мира пьесы, его нерв, его перводвигатель. Функционер видит в ней пустячок, «небольшое существо социализма», тогда как Хоз полагает, что «весь божий мир скрылся в этом бедном существе» [8, с. 164]. Хоз знает, о чем говорит. Мировой экономический кризис 1929–1933 годов отразился и на Западе, вызвал интерес к советской альтернативе. Таким образом, абсурдная история колхоза Суениты имеет смысл разоблачения последствий не только коллективизации, но и общей катастрофичности пути человеческой цивилизации по-над бездной. И, однако, сколько энергии в этой председательнице! Бандиты разграбили ее колхоз, увезли ее ребенка, ничего у нее нет, но она кормит чужого ребенка, организует преследование бандитов, возвращение утраченного имущества. И в духе Пети Трофимова на этой «неопределенной земле... <...> ...Все может случиться, чего только захочет наше сердце» [там же, с. 167]. Субстанциональное время воплощается в энергию мысли, воли, желания. Пищу не готовят, ее выдумывают. Хоз заражается идеологией этого мира настолько, что, когда председательница спрашивает его, выдумал ли он «еду для колхоза», спокойно отвечает, что выдумал, а именно: «задушил сейчас классового врага, и от него осталась пища – колбаса, мясо, стабильное молоко». А убивает он красавицу Интергом, приехавшую его спасать. Но любовница Хоза олицетворяет не только империализм, но и перестройку: «Я научилась всей прелести и бонус-тону в московских домах общестственности. Я перестроилась!» [там же, с. 201]. Весьма прогностически Хоз заявляет, что она «опасней старого империализма». Перестройка, действительно, погубила социализм. Обратим внимание, что

динамическая концепция исчезающего времени, ни на чем не оставляющего своих следов, действует здесь во всем своем безобразии, близком к некрофилии: «Я жил с нею сейчас, а потом оборвал ей дыхание» [8, с. 201]. То, что Хоз жил с ней до приезда в СССР, любил ее, мгновенно теряет силу. Но по принципу превращения части в целое в статическом времени просвечивается уже будущее советской истории. Советские люди тоже на первых порах жили перестройкой, любили ее вначале. Наконец во имя сытости она была прекращена. Товары появились, но их некому стало брать. Продукты, привезенные Интергом, не нужны Суените и ее товарищам, хотя они голодают. Тело Интергом теперь – это приманка для рыб, которых собираются наловить, но не успевают. Таким образом, в символическом ключе исчезновение объектов в хронотопе «14 Красных избышек» соответствует статической модели времени.

В мире зыбких идей и форм нет ни окончательной гибели, ни окончательной вины. Бандита Ашуркова Суенита «велела ГПУ простить» [там же, с. 188], поскольку берется за его перевоспитание. Человек выдумывает бесконечно длящуюся игру: «Классовый враг нам тоже необходим: превратим его в друга, а друга во врага – лишь бы игра не кончилась». Это вечное коловращение пустяков идет рядом с исчезновением людей. Равенство противоположностей, неоднократно заявленное в пьесе, обеспечивает статическое время predeterminedенной во всем игры. Суенита упрекает Хоза, который думал, что классовая борьба «это одно убийство», и почти тут же она убивает предателя Вершкова, который, впрочем, «мировую загадку экономики решил», заключавшуюся в лозунге: «Да здравствует товарищ Сталин!» [там же, с. 190–191]. Когда Хоз решает все-таки выяснить, за социализм Вершков или нет, тот отвечает: «Я за него, Иван Федорович, и напротив. Я считаю, одинаково: что социализм, что – нет его» [там же, с. 190]. Грезифарс железного оптимизма совсем не заканчивается смертью. Хоз успевает еще спросить у Вершкова о жизни на том свете. Но и там обнаруживается мир пустяков, и умерший полагает, что он почти жив, просто «переключился» на другую фазу посмертной жизни.

Умирает ребенок Суениты. Но рядом с ней часть всегда превращается в целое. Не случайно престарелый Хоз говорит ей: «Ты качаешь в своих бедрах, как в люльке, целое человечество» [8, с. 172]. Мы помним, что Нина Заречная ради любви к театру и Тригорину бросила обеспеченную жизнь, любимый ее оставил, умер ее ребенок; несмотря на эти бедствия она продолжает любить Тригорина и театр, принесших ей столько горя. И Нина, и Суенита из породы людей, навсегда сохраняющих верность системе однажды избранных взглядов.

Мы помним, что в «Вишневом саде» Чехов наделил страшной пронизательностью лакея Фирса. Именно ему принадлежит замечание о том, что воля (отмена крепостного права) была несчастьем, и что нынешние люди живут «враздробь». Тема рабства в пьесе Платонова «Ученик лицея» получает обобщенную трактовку. Рабы не только крепостные крестьяне, но и господа – тоже. Этот вывод Платонов доверяет сделать Арине Родионовне. Она объясняет, что их воля у господ, но «при рабах и господин раб» [там же, с. 302], что Бог – судья, но она «Богу подсказчица» [там же, с. 301]. Разумеется, правдоподобие здесь нарушено. Вряд ли няня Пушкина обладала таким представлением о себе. Однако символическая верность соблюдена: «глас народа – голос божий». Чехов говорил, что каждый день боролся со своей собственной рабской психологией, его Фирс остался преданным господам до самой смерти, а платоновская Арина Родионовна в своих рассуждениях во многом свободнее господ. Здесь Платонов идет не вслед за Чеховым, а отталкивается от него.

Именно в рамках превращения части в целое и движется сюжет пьесы. «В доме, где Пушкины, – говорит Василий Львович, – всякий сверчок поэт». Сверчок, конечно, прозвище А.С. Пушкина. Но здесь речь идет о единстве всего живого, об особенностях именно этого дома. Поэтому в поэтах оказываются не только люди: «И таракан, и блоха, и клоп, и муха, и птицы, и звери, и собаки, и кошки...» [там же, с. 302]. И маску преобразователя мира в этой пьесе примеривают и Пушкин, и офицер Захарий Петров, и Чаадаев, а с другой стороны, по словам крестьянской девуш-

ки Маши: «У нас нет царя» [8, с. 372], что предвещает уже 1905 год – грядущее отрезвление и прозрение масс.

«Психологическое время» заставляло А. Платонова и В. Набокова задуматься не только над тем, что происходит и какими последствиями чревато происходящее, но и над вопросом, для чего все это делается? Этот вопрос волновал русскую литературу всегда. Андрей Платонов в пьесах «14 Красных избушек», «Высокое напряжение», «Шарманка», как и Чехов, никого не оправдывает, не защищает и не принимает ничьей стороны, а как бы охватывая весь данный им противоречивый, основанный на психологических контрастах мир своим пониманием, отвергая бесчеловечность строящегося мира, писатель показывает в то же время и бесконечный энтузиазм выведенных им строителей нового мира. Не случайно в пьесе «Шарманка» датский профессор Стерветсен, представляющий западную интеллигенцию, желает приобрести русскую душу. Причем подешевле: у них кризис. Многое может показаться нереальным в пьесах Платонова, но в них он пробивается к сокровенной сути. Это были поколения людей, умевших поражения превращать в победу, взваливших разрушенную страну на плечи в 1922 году и вынесших ее к рубежам сверхдержавы уже в 1940. Ни чудовищный голод тридцатых, ни страшный террор, унесший миллионы жизней, не смогли этому помешать.

В пьесе «Ноев ковчег», написанной Платоновым в последний год жизни, парадоксальным образом оказывается, что спасения от потопа, вызванного взрывом американских бомб, представители капиталистических стран ждут именно от большевиков.

Платонов воспроизводит процесс возникновения Ноева ковчега. Американская экспедиция его не нашла, но, как только начальство предложило найти, ее руководитель отвечает, что ковчег уже найден. Мысль, приказ овеществляются. Ковчег таким образом получает право на существование. Бедный разведчик Секерва Иезекииль демонстрирует нам превращение иллюзии в очевидность. Пока он не видит останков ковчега, но «раз они нужны, они будут», ибо таково веление Америки. Секерва свято верит в непогрешимость Аме-

рики и в этом сродни убежденным большевикам, верящим в прекрасное будущее, даже когда для этого нет никаких оснований. Он приглядывается и видит «бушприт ковчега». Но сразу же возникает вопрос: на пользу русским вновь обретенный ковчег или нет? Профессор Шоп говорит, что русским теперь «все на пользу» [8, с. 379]. И то, что американцы нашли ковчег, и то, что не нашли. Идеальный Секерва снова прозревает: «Так зачем же нам открывать, чего нету?» [там же]. Мы видим, что не только сам ковчег, но и его иллюзия рассматривается под углом существования и несуществования в зависимости от политических соображений. Но процесс уже запущен. Профессор связывается с фирмой «Иван Ной и Компания», изготавливающей любые предметы «в возрасте от ста до ста тысяч лет», заказывает останки Ноева ковчега и доставку их на Арарат самолетом. Грандиозное действие разворачивается вокруг пустоты, которая содержит неисчислимы возможности для возникновения всесветного символа: «Одно ясно: бог говорит с Америкой! Он говорит ей: собери человечество в один ковчег, спасай его от врага» [там же, с. 391].

Разгадка в своеобразии переживания пустоты платоновскими героями. Вспомним, как Гармалов, герой «14 Красных избушек», реагирует на гибель ребенка: «Прочь горе! Опомнись! Мы не семейство, мы все человечество!» [там же, с. 205]. В воображаемом мире идет многократно умноженное восполнение реальности. В мысленном пространстве торжествует вечность и бесконечность бытия, многократное возрождение людей. Как и чеховскому человеку, человеку платоновскому важно ответить себе на бесконечные «зачем» и «почему». Его томит жажда утешительного знания.

Итак, возникновение объектов из ничего и исчезновение их в никуда – определяющий закон фантазии в платоновском художественном мире. Пустота, пустые пространства – это своего рода кипящий вакуум воплощения самых различных возможностей. Исчезновение идет рука об руку с возникновением. И рядом с радикальной картиной времени, подвластного изменяющимся людям, возникает универсальная модель всебытия, захватывающая не только этот, но и тот свет.

Уже первые набоковские пьесы: «Смерть», «Полнос», «Дедушка», «Скитальцы» – во многом используют этот структурный принцип пустоты с многоликими возможностями, ждущими своего воплощения. Когда героем становится крайне ограниченный момент «теперь», то он, как бы по физическому принципу неопределенности Гейзенберга, получает широкое поле возможных значений энергии. Живя в Германии, Набоков, конечно, не мог не слышать о принципе неопределенности, открытого немецким физиком. Во всяком случае, в «Смерти» ученый Гонвил пытается изучить состояние человека, пограничное между жизнью и смертью. Для этого он убеждает своего ученика, решившего покончить с собой, что дал ему смертельный яд. Но затуманивание сознания Эдмонда, вызванное легким наркотическим отравлением, а не смертным ядом, как он думает, принято героем за миг между смертью и жизнью. Это позволяет ему рассказать о своей чистой и возвышенной любви к жене друга Стелле. Друг вполне удовлетворен, что между Эдмондом и Стеллой ничего не было. Но напрасно экспериментатор Гонвил пытается вернуть Эдмонда к реальности. Но тот уже заблудился в своем посмертном бытии и не верит, что живет. Это инобытие оказывается заметно богаче и его жизни, и его смерти. Он не хочет отсюда уходить. Пытаясь излечить его от мысленного заблуждения, Гонвил зовет Стеллу, об убийстве которой Эдмонду было сообщено заранее. Но Стелла медлит. Энергия произнесенного слова уходит в паузу, в междусторичие. Молчание вбирает в себя и согласие, и самое решительное, но скрытое возражение. Непоявление Стеллы, как и ее молчание, здесь могут свидетельствовать и о том, что психически больным оказывается вовсе не Эдмонд, а Гонвил, равно как и о том, что в организме Эдмонда – настоящая отравка, и он медленно уходит в небытие.

«Изобретение Вальса» пронизано намеками на извечно повторяющуюся историю близости гениальности и сумасшествия. Главный герой уверяет, что изобрел телемор – сверхоружие, способное передавать энергию взрыва на расстояние. Оружие здесь делается воплощением статической модели хронотопа. В короткий срок

Вальс становится диктатором, но его довольно быстро свергают, объявляют сумасшедшим и по ряду деталей можно догадаться, что все основное действие пьесы проходило лишь в воображении героя. Тем самым это психологическая действительность получила полномасштабное внешнее выражение. Непонятно только, почему психологические сгущения – образы-марионетки воображения Вальса сохраняют свою самостоятельность, противятся ему из всех сил. Ведь с объектами своего воображения так легко справиться. Ничто не мешает герою вообразить и юных красавиц, и приехавшую к нему желанную, но недоступную Анабеллу.

На наш взгляд, допустима и другая интерпретация. В изобретателе можно заподозрить и гениального гипнотизера, способного вызвать у окружающих массовую галлюцинацию, от которой они освобождаются лишь спустя некоторое время, в то время как он остается жертвой своей собственной идеи. Именно с соринки, попавшей в глаз министру, начинается действие пьесы, и Вальс, явившись к министру, заявляет, что в юности «засорил глаз» и «все видел в ярко-розовом цвете» [7, с. 172]. Вальс сообразителен, настойчив в удалении полковника, ведь главное для него – министр. Если Вальс психически больной, то, скорее всего, именно себе он припишет исключительность и гениальность, но он отдает эти качества старичку-изобретателю, своему родственнику. В своем воображении он допускает некоторую самостоятельность придуманных им характеров вплоть до того, что и после явленного взрыва Полковник продолжает считать его сумасшедшим, а Министр говорит, что этого не может быть. В рамках навязываемого гипноза это понятно: одни быстро поддаются гипнозу, другие медленнее, когда устают гипнотизер, приходит освобождение от массового психоза. Далее, Вальс как-то миновал майора, добрался до генерала Берга. Видимо, на индивидуальных встречах он, сила его внушения была подавляющей. Первым прозревшим тоже был генерал Берг. Оказавшись вне сферы воздействия Вальса, он оказывается наиболее стойким, и именно с него начинается крушение горе-изобретателя.

Жизнь в гитлеровской Германии дала автору наглядный пример воплощения идеи мирового господства в лице человека, неудачно занимавшегося живописью в молодости (набоковский Вальс тоже писал стихи), а в зрелости сумевшего навязать свои иллюзии немецкому народу. Увы! Прозрение здесь наступило далеко не сразу. Набоков писал свою пьесу до начала Второй мировой войны, но получилось так, что иллюзорные взрывы, звучащие в его пьесе, стали реальностью. Адская машина Вальса, способная «обратить в блестящую ровную пыль целый город, целую страну, целый материк» [7, с. 175], заставляет вспомнить об атомной бомбе, в гонку, за создание которой вскоре после написания этой пьесы включатся ведущие мировые державы, гипнотизируя друг друга и все человечество возможностью полностью исчезнуть с лица Земли.

Вот это прощупывание пульса исторического времени роднит всех анализируемых нами очень разных авторов. У Чехова, Набокова, Платонова, Вампилова своеобразие взаимодействия статической и динамической модели времени заключается в том, что на прошлый опыт внимание почти не обращается. Все помнится, но решает конкретное мгновение, последнее соображение, пришедшее в голову, душевный порыв.

И Набоков, и Платонов, и Вампилов развивали чеховские достижения в области психологической разработки характеров в соответствии с особенностями своего дарования и новыми влияниями времени. У Чехова и Вампилова возникновение и уничтожение объектов художественного мира уравновешено. Взаимодействие статической и динамической модели времени не доходит до перерождения их в универсальную и радикальную картину мироздания. У Платонова преобладает иллюзорное возникновение и реальное исчезновение, но рядом возникает универсальная картина времени, работающего на мир в целом, захватывающая и этот, и тот свет. У Набокова, напротив, – реальное возникновение и воображаемое исчезновение, но рядом – радикальная картина поглощения времени представителями человеческой цивилизации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристотель. Вторая аналитика / Аристотель // Соч. : в 4 т. – М. : Мысль, 1978. – Т. 2. – С. 255–346.
2. Баратынский, Е. А. Полное собрание стихотворений / Е. А. Баратынский. – Л. : Сов. писатель, 1989. – 464 с.
3. Вампилов, А. В. Избранное / А. В. Вампилов. – М. : Согласие, 1999. – 799 с.
4. Власюк, В. И. Идеализм современного материализма. Основы теории общественного развития / В. И. Власюк. – М. : ИПА, 1994. – 448 с.
5. Воронин, В. С. Законы фантазии и абсурда в художественном тексте / В. С. Воронин. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 1999. – 168 с.
6. Молчанов, Ю. Б. Четыре концепции времени в философии и физике / Ю. Б. Молчанов. – М. : Наука, 1977. – 192 с.
7. Набоков, В. В. Пьесы / В. В. Набоков. – М. : Искусство, 1989. – 288 с.
8. Платонов, А. П. Ноев ковчег : пьесы / А. П. Платонов. – М. : Вагриус, 2006. – 464 с.
9. Платонов, А. П. Собр. соч. : в 3 т. / А. П. Платонов. – М. : Сов. Россия, 1985. – Т. 3 : Рассказы. 1941–1951 гг. Драматические произведения. Волшебное кольцо : сказки. Из ранних сочинений. Из писем и записных книжек. – 576 с.
10. Сухих, И. Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова / И. Н. Сухих. – Л. : ЛГУ, 1987. – 182 с.
11. Тamarченко, Н. Д. Теория литературы : в 2 т. Т. 1 / Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман ; под ред. Н. Д. Тamarченко. – М. : Изд. центр «Академия», 2004. – 512 с.
12. Чехов, А. П. Пьесы / А. П. Чехов // Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – М. : Наука, 1985–1986. – Т. 11. – 1986. 448 с. ; Т. 12. – 1986. – 400 с. ; Т. 13. – 1986. – 530 с.
13. Эпштейн, М. Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы / М. Н. Эпштейн. – М. : Высш. шк., 2006. – 559 с.

LAWS OF FANTASY AND PSYCHOLOGICAL TIME OF THE RUSSIAN DRAMA

V.S. Voronin, L.V. Kulkina

In given article is analysed intercoupling philosophical model time with laws of the fantasy in russian dramaturgy XX age. Stand out following pair(s) of the opposite models relational and субстанциональная, steady-state and dynamic, radical and universal. We select 5 laws of fantasy: junction of signs different objects; the multiplication and division of objects; establishment of not-existing really tie between the different objects; transformation of a sign into the object, a part into the whole and inversely: disintegration a whole into the parts, a object into the signs; origin and disappearance of the object. Psychological time of the personages of the russian drama realizes the interaction to fantasies and models of time and gives the inimitable portrait of its epoch.

Key words: *laws of the fantasy, psychological time, philosophical model time.*