DOI: 10.35852/2588-0144-2024-4-149-164
EDN PPDBDQ
УДК 821.161.1-22:792.09

С. А. Колесникова
Северо-Кавказский филиал
Российского государственного университета правосудия,
Краснодар, Россия
ORCID: 0009-0000-5899-2696

Пьеса после пьесы: «Горе от ума» А. С. Грибоедова как открытая драматическая структура

АННОТАЦИЯ
Проблема потенциала трактовок открытого финала комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» как важнейшей и концептуальной части авторского замысла спроецирована на внутреннюю структуру и поэтику пьесы, обладающие отложенным эффектом, простирающимся за пределы жизни автора и его времени. В начале XX века, с развитием режиссуры и присвоением ею прав соавторства пьеса «Горе от ума» подверглась активной деконструкции: ее жанровая природа варьировалась, титульный концепт «ум» заменялся на «чувство». Но более всего идейно-эстетические трансформации выявляли себя через финалы спектаклей. Авторская незавершенность открывала простор альтернативным режиссерским версиям.
Эта тенденция раскрывается на ярких примерах спектаклей второй половины XX — начала XXI века Москвы, Ленинграда, Минска и Севастополя. В каждом из них финал трактован в контексте времени и выдвинутых им идейных приоритетов. В Ленинградском Большом драматическом театре (1962) и Московском театре сатиры (1976) конфликт героя обострялся по линии нравственного его противостояния агрессивной общественной среде. В Малом театре (1963) противостояние носило политический характер и связывалось с историческими событиями в Петербурге на Сенатской площади 14 декабря 1825 года. В Минском театре оперетты (1983) и во МХАТе им. А. Чехова (1992) постановщики конструировали финалы на основе собственных фантазий и догадок. В Севастопольском драматическом театре (2023) комедия Грибоедова завершалась широким вневременным обобщением.
Очевидно, что реализованные на отечественной сцене вариации финала пьесы, как правило, мотивировались общественно-политическим контекстом и — в меньшей степени — эстетической позицией.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
А. С. Грибоедов, «Горе от ума», русский театр, русская драматургия, режиссура XX века, поэтика финала.

© Колесникова С. А., 2024

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-4-149-164
EDN PPDBDQ
УДК 821.161.1-22:792.09

Svetlana A. Kolesnikova
North Caucasus Branch Russian State University of Justice,
Krasnodar, Russia,
ORCID: 0009-0000-5899-2696

The play after the play: *Woe from Wit* by A. S. Griboyedov as an open dramatic structure

ABSTRACT
The problem of the potential interpretation of the open ending of the comedy by A. S. Griboyedov *Woe from Wit* as the most important and conceptual part of the author's idea is projected onto the internal structure and poetics of the play, which have a delayed effect extending beyond the author's life and his time. At the beginning of the twentieth century, with the development of directing and the assignment of co-authorship rights, the play *Woe from Wit* underwent active destruction: its genre nature varied, the titular concept of "mind"was replaced by "feeling". But most of all, ideological and aesthetic transformations revealed themselves through the finales of performances. The author's incompleteness opened up space for alternative director's versions.
The article analyzes this trend using vivid examples of performances in Moscow, Leningrad, Minsk and Sevastopol. In each case, the finale is interpreted in the context of time and the ideological priorities put forward by it. In the Leningrad Bolshoi Drama Theatre (1962) and the Moscow Satire Theatre (1976), the conflict of the hero escalated primarily along the lines of his moral opposition to an aggressive social environment. In Maly Theatre (1963), this confrontation was of a political nature and was associated with historical events in St. Petersburg at the Senate Square on December 14, 1825. At Minsk Operetta Theatre (1983) and at Moscow Art Theatre named after A. Chekhov (1992) the directors designed the finales based on their own fantasies and guesses. At Sevastopol Drama Theatre (2023), Griboyedov's comedy ended with a broad timeless generalization.
The author comes to the conclusion that the finales realized on stage, as a rule, were motivated by the socio-political context, to a lesser extent by an aesthetic position.

KEYWORDS
A. S. Griboyedov, *Woe from Wit,* directing, the twentieth century, concept, genre transformation, drama, poetics.

ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ПЬЕСЫ

Активное восприятие пьесы «Горе от ума» А. С. Грибоедова его современниками передается по исторической эстафете в новое время и практически не знает перерывов в XX – XXI веках. Пьеса феноменальна не одной внутренней структурой и поэтикой, но продолженным эффектом влияния, простирающимся за пределы жизни автора, его времени, в котором выявили себя лица комедии. События *одного* дня, случившиеся в *одном* доме с *одним* семейством, стали всеобщим дискуссионным полем, определили сценическое долголетие пьесы и исследовательский поток, также насчитывающий два века. Идейно-эстетические трансформации «Горя от ума» представляются сегодня неизбежно вытекающими из самой природы пьесы, провоцирующей бесконечный спор трактовок и подходов. Сформулируем дискуссионное утверждение: русская литература после «Горя от ума» может оцениваться как огромное, нескончаемое послесловие к нему. Пьеса породила тысячи страниц признаний и энергичных выпадов, лирических рефлексий и строгих аналитических построений, жажду диалога с автором.

Так возникает проблема креативной рецепции театра по отношению к пьесе. Степень отрыва режиссуры от произведения с целью его актуализации порой кажется мотивированной не столько творческой свободой художника, сколько узконаправленным поиском и приспособлением текста к контексту — политическому или социальному. Активный постинтерпретационный процесс также имеет целью подправить, домыслить, досказать то, что вроде бы не успел автор. И таким образом выйти за границы пьесы и привести ее к иному финалу в разных формах: в драме и прозе, в научной концепции и театральном спектакле.

В словесности этот процесс начался вскоре после официального выхода комедии к читателю и ее утверждения на подмостках[1]. Самая знаменитая программная рецепция в прозе — «В среде умеренности и аккуратности. Господа Молчалины» М. Е. Салтыкова-Щедрина (1875 – 1878). Пропитанная щедринской остротóй и иронией, она через полвека повествовала о том, как сложились судьбы людей из фамусовского дома: Чацкий образумился, женился на Софье, получил назначение в департамент «Государственных Умопомрачений», перетянул в Петербург Молчалина и повинился за напраслину, что возвел на него тогда; Молчалин-то только на флейте играл, домашнее музицирование, упаси боже что другое, — Алексей Степанович место свое всегда знал и не забывался — умеренность и аккуратность. За то Софья Павловна к нему по-прежнему благоволит, ценит, всех детей его крестила…

Прием иронии — вплоть до трагической — подхватил театр и выбрал базовым в переосмыслении «Горя от ума». Апогей этого процесса наступил в конце XX века

1 *«Горе от безумия», Н. Н. Сандунов (1830); «Ум не помога», П. Волков (1831); «Расстроенное сватовство, или Горе от ума и горе без ума», А. Федосеев (1839); «Утро после бала Фамусова, или Все старые знакомцы», комедия-шутка, М. И. Воскресенский (1844); «Возврат Чацкого в Москву, или Встреча знакомых лиц после 25-летней разлуки», Е. П. Ростопчина (1856); «Москвичи на лекции по философии», шутка-водевиль, Д. Минаев (1863); «Горе от ума», М. Ярон (1881); «“Горе от ума” через 50 лет после Грибоедова», В. Куницкий (1883); «Горе от глупости», В. Буренин (1905); «Чацкий в Баку», аноним (1907 – 1908); «Маскарад у Фамусова», А. А. Дрождинин (1908).*

на многих сценах — и не без причин. Как бы ни удивляли и порой шокировали перемены облика грибоедовской комедии в современных интерпретациях, нужно признать: радикальные сдвиги в ее осмыслении театром и наукой не случались сами собой. Они готовились всем ходом неостановимой общественной дискуссии, вбирающей в себя не одни вопросы эстетики, плана, сюжетосложения, языка и пр., но и сущностные аспекты человеческого бытия, реакцию на любой поворот в национальной культуре и жизни социума. И сегодня, как никогда, «Горе от ума» требует от интерпретаторов объективизма в оценке образов и ситуаций. На этом сошлись участники Международной научно-практической конференции «А. С. Грибоедов и его эпоха» в музее-заповеднике «Хмелита» (2020) [1]. На многосоставную задачу грибоедоведения указывает М. В. Строганов [2] и другие современные исследователи, приходящие к более взвешенному пониманию реалий пьесы.

ПРОБЛЕМА ОТКРЫТОГО ФИНАЛА У ГРИБОЕДОВА

Имеющиеся в обозримом прошлом и в настоящем примеры позволяют проанализировать тенденцию разомкнутого финала «Горя от ума», свободно наполняемого самым разным содержанием, порой не лежащим в пространстве авторского замысла. В финале канонической пьесы, после отъезда Чацкого («Карету мне, карету!»), короткого, в шесть строк, наставления Фамусова дочери Софье и все венчающей знаменитой его фразы «Ах! Боже мой! что станет говорить княгиня Марья Алексевна!» [3, с. 122], у драматурга поставлено слово «Конец». Казалось, намерения исчерпаны, все сказано и завершено, как бывало в пьесах его современников и предшественников А. А. Шаховского, Н. И. Хмельницкого, М. Н. Загоскина, П. А. Катенина. Конкретное событие ставит точку в водевилях и комедиях: взяли в опеку, поженились, получили наследство, разделили капитал, покаялись, отрезвились. Наконец, наказали порок и о том сообщили под занавес: «Вот злонравия достойные плоды!» [4, с. 177]. Событийная определенность отличает комедии и водевили самого Грибоедова до написания им «Горя от ума».

Драматургический дебют «Молодые супруги» (1815) — ветреник Арист, проявивший было эгоистическое безразличие к жене Эльмире, образумился:

> Как хочешь; но теперь в столице иль в пустыне
> С тобою дома я всегда сижу отныне —
> Днем, утром, вечером, и в полдень, и в полночь;
> Все вертопрашества и суетности прочь!! [5, с. 44].

Комические положения «Притворной неверности» (1818) разрешаются с легкостью французской комедии: две пары влюбленных — Лиза и Рославлев, Элединa и Ленский — обретают друг друга и намечают день свадьбы. Ни с чем остается самовлюбленный Блестов и итожит:

Красавицы мои! Кто растолкует вас?
Да, правда, ведь и мы не лучше в добрый час;
Сегодня любим их, а завтра ненавидим.
(*Подумавши*)
Как будут замужем оне, — тогда увидим! [5, с. 150].

В пьесе-пародии «Студент» (1817) нагловатый провинциал Беневольский, возмечтавший о карьере столичного госчиновника или литератора, низводится до положения корректора с оплатой «каждого листа по пяти копеек». Карьерист завершает комедию поучительной ламентацией:

Мечты моей юности! Мечты, сопровождавшие меня из Казани сюда!
Сопутницы неизменные! куда вы исчезли, заманчивые?.. [5, с. 101].

В грибоедоведении согласно установлен факт собирания из мелких штрихов, зарисовок, водевильных ситуаций и изящных диалогов ранней драматургии будущей великой комедии. В ней вроде бы те же художественные приемы и детали невероятным образом выросли в масштабе и обрели значение вневременных нравственных вопросов русской жизни.

За ремаркой «Конец» прорисовывается перспектива новой пьесы. Только что на наших глазах произошла хорошая встряска, душераздирающие сцены: уличенный в измене Молчалин ползает на коленях пред Софьей; она в слезах, грозится криком разбудить дом; Чацкий из-за колонны бросается с возгласом «Он здесь, изменница!»; Лиза роняет свечу; Молчалин скрывается у себя в комнате; шум в сенях; Фамусов с толпой слуг — «Где домовые?». Все дошло до края, развязка близка. Оказывается — наоборот. Судьбы героев, переживших кризис, словно бы подвешены, разрешения им нет. Есть угрозы Фамусова, быстрые, необдуманные, ситуационные и проходящие. Чацкий пропадает во тьме и больше не претендует на хозяйскую дочку. Молчалин выйдет сухим из воды и вряд ли покинет дом, иначе пришлось бы посвятить Фамусова в истинные причины гнева Софьи на ловкого секретаря; трудолюбив, исправно ведет запутанные дела, без него как без рук и даже опасно [6, с. 31–32, 40; 7, с. 39].

Совершенно не важно, как в действительности сработают избранные Фамусовым «меры пресечения». Принципиально же, что за развязкой комедии, оставленной Грибоедовым, разворачивается дальнейшая проблематика и расширяется огромное семантическое поле. Финалы «Горя от ума» (1824) и вскоре «Бориса Годунова» Пушкина (1825) открывают простор читательскому и зрительскому домысливанию. Размытость финала провоцирует также прогностическое фантазирование режиссеров драматического и музыкального театра, их потребность вписать финал комедии Грибоедова в смысловой контекст нового и новейшего времени.

Интересно, что и сам Грибоедов не сразу пришел к окончательному варианту финала. В письме драматурга к С. Н. Бегичеву (около 12 июля 1824 года) зафиксирован ход мысли в сторону его изменений и поиска нового. Причем

к тому моменту комедия была завершена и ходила в списках, вызывая всеобщий интерес: «Грому, шуму, восхищению, любопытству конца нет. Шаховской решительно признает себя побежденным» [8, с. 75]. Работа над текстом продолжилась: «…мне пришло в голову приделать новую развязку; я ее вставил между сценой Чацкого, когда он увидел свою негодяйку со свечою, и перед тем, как ему обличить ее; живая, быстрая вещь, стихи искрами посыпались» [8, с. 75]. Новый вариант, кажется Грибоедову, делает всю «вещь совершеннее». Еще бы! В этом эпизоде раскрывается все таившееся ранее. Известная декларативность предшествующих монологов героя, как и его поведение, прежде лишенное выраженного поступка, резко сменяются настоящей действенностью.

Развития линии Чацкого в привычном понимании — как последовательного развертывания характера — не происходит до последнего момента прозрения (действие 4, явление 10). Он долго, вплоть до этой минуты остается уверенным в собственной непогрешимости, даже укрепившимся в своих критических инвективах. Неожиданное событие взрывает его душу окончательно. Его лакей (Чацкий прибыл сюда со своим человеком) уже было выкрикивает: «Карету…» Чацкий (по ремарке) «выталкивает его вон» из швейцарской, чтобы не мешал наблюдать за появившейся вдруг Софьей, да еще и принявшей его, Чацкого, за Молчалина: «Молчалин, вы?» (Это уже слишком!) Он прячется за колонну. Кто в мировой драматургии прячется и подслушивает? Полоний в «Гамлете», — за то и убит. Грибоедов низводит героя до состояния подслушивающего. А еще вечный любовник Ромео, подслушавший ночной порой мечтания Джульетты. Грибоедов удерживает и эту параллель:

> Буду здесь, и не смыкаю глазу,
> Хоть до утра. Уж коли горе пить,
> Так лучше сразу,
> Чем медлить, а беды медленьем не избыть [3, с. 114].

После сцены откровенной измены Молчалина Софья и Чацкий сокрушены. Уйди он минутой раньше, ничего бы не случилось с его душой — остался бы взволнованным юношей, каким вошел в пьесу. Во многом случайные события провоцируют полный и громогласный разрыв с Софьей и с некогда родным домом: не образумлюсь, не оглянусь, не понимаю… Герой унижен «по форме и по содержанию». Трибун, смельчак, насмешник — таился в темноте, подслушивал, под стать Загорецкому и самому флейтисту Молчалину. И удар по самолюбию: «Когда подумаю, кого вы предпочли!» [3, с. 121]. Урок, наказание, отрезвление — вот какие «стихи искрами посыпались» у Грибоедова при пересмотре развязки в уже завершенном сочинении. Вроде бы случайно: «мне пришло в голову». Но понятно, что заключенный в душе поэта творческий замысел в конце концов нашел выход и разрешился окончательным вариантом судеб героев.

Известен отзыв Грибоедова на финал комедии Шаховского «Пустодомы», который ему представлялся искусственным и ложным. В письме П. А. Катенину

(19 октября 1817 года) он высказывается о старомодности пьесы, развязке «преаккуратной», с изъяснением моральной цели всего происходящего [8, с. 14]. За пять лет до собственного сочинения драматург формулирует важные категории современной драмы, как их понимает и реализует в раннем драматургическом творчестве, переводах и переделках французских пьес, в самом процессе созидания театрального репертуара. По сути, речь идет о преодолении литературщины, о том, что любая написанная пьеса попадет в динамичный идейно-смысловой контекст времени и в зависимость от подвижного и развивающегося инструментария современного театра. Две стороны тесно связаны, и «Горе от ума», как никакая иная русская пьеса, испытала и продолжает испытывать бесконечные проверки на прочность ее идейных концептов и эстетической природы. Такой счастливой и бурной посмертной судьбы нет ни у кого из русских драматургов: «Горе от ума» — одна из немногих пьес, вызывающих уже два века единодушное желание их оспорить. Этот парадоксальный эффект «Горя от ума» можно назвать радостным, почти праздничным раздражением. Повторим, оно родилось у современников пьесы сразу по прочтении ее, даже прежде постановки на театре, которая, как известно, задержалась по цензурным причинам. А театр XX века с утверждением режиссуры как самостоятельного субъекта театрального творчества властно присвоил пьесу, облюбовал ее как плодородное поле и как полигон для экспериментов.

В литературной и театральной практике есть как спор с автором на основе строгого исторического знания и открывающихся архивов, так и стремление к опровержению авторской идеологии. В литературоведении эти процессы менее выражены, все же основаны на научных доказательствах. На драматической же сцене, наоборот, спонтанны, подвержены фантазированию, порой больному, горячечному, но демонстрирующему неумолимую привязанность к образам и конфликтам «Горя от ума». Диалектический принцип притяжения-отталкивания очевиден на некоторых ярких примерах из театральной практики. Что не удивительно, ибо в коллизию самой пьесы заложено «столкновение вернувшегося в родные края героя с обществом, которое одновременно и притягивает, и отталкивает его» [9, с. 21].

ОСВОБОЖДЕНИЕ РЕЖИССЕРА ИЗ ПЛЕНА АВТОРА

Два ведущих театра страны после долгого перерыва одновременно выпустили «Горе от ума»: Малый театр в Москве (1963)[2] и Большой драматический театр в Ленинграде (1962)[3]. Оба спектакля двух видных режиссеров — Е. Р. Симонова и Г. А. Товстоногова — демонстрировали разные принципы решения открытого финала.

2 *«Горе от ума» А. С. Грибоедова. Малый театр. Премьера 24 января 1963 г. Постановка Е. Р. Симонова. Художник Б. И. Волков. Художник по костюмам Ю. М. Волкова (Стройкова). Композитор Л. Л. Солин. Балетмейстер В. П. Бурмейстер.*

3 *«Горе от ума» А. С. Грибоедова. Ленинградский Большой драматический театр им. М. Горького. Премьера 20 октября 1962 г. Постановка и оформление Г. А. Товстоногова. Режиссер Р. С. Агамирзян. Композитор И. И. Шварц. Костюмы по эскизам М. М. Лихницкой.*

Оба продолжали за пределами грибоедовского текста судьбу героя — однозначно определенную или, наоборот, предположительную.

Классические для эстетики Малого театра нравоописательные задачи отступали перед социально-политическими. Романтический образ Чацкого (Н. Подгорный) задавался в прологе: на фоне мрачно-трагической музыки в предрассветной мгле прорисовывалась неподвижная группа молодых людей в офицерских мундирах. «Освещенные прожектором, их лица серьезны и сосредоточены, и глаза смотрят в темноту зала, поверх голов зрителей, словно стремясь *разгадать завтрашнюю судьбу мира*» [10, с. 424]. В описании Б. Алперса мы выделяем курсивом последние слова о неясных догадках, вернее, совершенно ясных, ибо сочиненный театром пролог окутывал сюжет трагическим предчувствием, в дальнейшем подтвердившимся.

Печальный Чацкий был отчужден от водевильно представленного фамусовского общества — играл на рояле, замирал у окна… Мыслями же был среди тех молчаливых товарищей (готовых, однако, вот-вот заговорить и совершить нечто). Стены московского особняка периодически размыкались, и на сцену возвращался холодный рассвет. Художник Б. И. Волков наглядно проводил режиссерское задание через превращение реалистического пространства в метафорическое, через перебивки быта образными отсылками в грозовой исторический контекст «Горя от ума».

Недвусмысленный политический заряд поддерживался решением фигуры Молчалина (В. Коршунов) — тоже молодого человека, однако вовсе не романтического, но хладнокровного и решительного.

Обоих выхватывали лучи света, с дистанции револьверного выстрела они точно выстреливали друг в друга короткими репликами, придавая им особый подтекст, столь внятный «шестидесятникам». Благородство сходилось лицом к лицу не с выжившим из ума миром, перед которым нечего и «бисер метать» (как советовал Пушкин), но с предательством в своем поколении. Важный план пьесы считывали современники, он усиливался и протягивался к финалу.

Вновь размыкался мир московской гостиной, и на сквозном ветру истории стояли в боевой готовности уже знакомые зрителям граждане, вооруженные мечтой о свободе, — и к ним примыкал Чацкий. Мы не разворачиваем мысль о послесталинской оттепели 1960-х, хотя такое решение эпилога, закольцевавшего спектакль, несомненно, вытекало из витавшего повсюду духа новой творческой свободы, напрямую затронувшей даже Малый театр.

Нам важно отметить еще не отмеченное: пьеса бралась в раму, прочно сбитую к тому времени литературоведением, оно продолжало разрабатывать тему русской литературы всех времен — освободительную идею. На нее опирали изучение словесности, независимо от имен и периодов. Длилось без малого двадцатилетнее влияние теории академика М. В. Нечкиной о прямой связи Грибоедова с декабристами. Автор стала лауреатом Сталинской премии за свое, без сомнения, фундаментальное исследование «Грибоедов и декабристы» (1947) [11]. Критика этого труда, даже диалектическая, при Сталине исключалась — отдельные положения начали оспаривать только в конце 1950-х.

Но все же декабризм прочно господствовал в науке, определяя общественное восприятие «Горя от ума» и базовые профессиональные установки — в театре, в системе школьного и вузовского образования.

Репертуар советского драматического театра не был безучастен к теме: «Декабристы» в Московском театре «Современник» (1967), «Товарищ, верь…» в Московском театре драмы и комедии на Таганке (1973) и др. Опера Ю. Шапорина «Декабристы» впервые поставлена в Большом театре (1953, реж. Н. П. Охлопков), затем в других театрах. Героизм как нравственное начало человека акцентировался в 1960-е годы, окружался подтекстами и ассоциациями социально-нравственного порядка: совесть, конформизм, отступничество, предательство, трусость.

Прорыв в истолковании пьесы Ленинградским Большим драматическим театром оказался неожиданным и поворотным при абсолютно точном чтении текста. Никаких искажений, монтажа, режиссерского самовластия Товстоногова и попыток поставить себя на афише автором наравне с Грибоедовым. «Этот спектакль, — писала Р. Кречетова, — будто перепрограммировал театральное мышление» [12, с. 53]. Режиссер демонстрировал поистине беспощадный аналитический подход к классическому тексту и доказывал — все от него, все в нем — первичны смыслы и авторские послания. Только акцентирование и расстановку конфликтных сил режиссер оставлял за собой. Он писал: «Театр должен быть добровольным пленником автора в мире идей, содержания и всего, ради чего берется произведение, но не быть рабом того уровня средств выразительности, на котором находилось данное произведение и сам автор в момент его создания» [13, с. 84].

При этом он не имел намерения и слепо подражать толкователям: «Рабское следование критическим работам Ермилова о Чехове и Достоевском, Нечкиной о Грибоедове, Бялика о Горьком может создать ненужное однообразие в постановке этих авторов на сцене» [13, с. 81]. Важно зафиксировать твердую установку на «добровольный плен» классического текста и свободу его сценического толкования. Спектакль определяли не литературоведение, не публицистика, но исключительная трагичность нравственной ситуации по всем линиям пьесы. Чацкому оппонировали всерьез — и общество во главе с Фамусовым, и Молчалин, и, наконец, Софья, потенциально близкий человек, оказалось, самый далекий. На него сваливалась непомерная тяжесть жизни в неодушевленном, омертвелом мире масок. Он уже обращался к залу с возвышенными речами, ища за рампой сочувствия. И не выдерживал — произнеся финальный монолог, падал в обморок — навзничь прямо посреди сцены. Такого визуализированного поражения вечно героического и приподнятого Чацкого русский театр не знал. Постановщик до края доводил сочувствие к нему, но и удерживал объективный взгляд на его нежизнеспособность, во всяком случае, в ближайшей перспективе. Хрестоматийные установки нескольких эпох обращались на глазах в ничто, побежденные логикой режиссера и игрой артиста С. Юрского. Поверженный, придя в себя, с трудом вставал, просил карету и поддерживаемый кем-то еле-еле удалялся.

Так театр продлевал проблематику пьесы, подключая зрительскую и критическую фантазию. Версии продолжения разнились. К. Л. Рудницкий полагал, что, несмотря на удар, «никакое “горе”не заставит Чацкого отказаться от притязаний свободного “ума”. Дом Фамусовых покинет человек, проигравший первое сражение, но не войну: война еще вся впереди» [14, с. 205]. Б. В. Алперс категорически считал, что такая трактовка комедии «уничтожила ее основную социальную коллизию и отняла у Чацкого его высокий интеллект и несгибаемую волю» [10, с. 438]. (Критик не дожил до того дня, когда герой Грибоедова был осмеян и дегероизирован окончательно, представая на русской сцене психически поврежденным субъектом, но это особая тема.)

В дальнейшей театральной отечественной истории XX века мы почти не встретим случая режиссерского послушания в отношении к пьесе и ее герою. Все заметные постановки «Горя от ума» так или иначе спорили с автором по трем главным направлениям: во-первых, переводили комедию в драму или трагедию; во-вторых, меняли ее базисный концепт «ум» на «чувство»; и, в-третьих, завершали постановку *собственной версией судьбы героя*.

Режиссер В. Н. Плучек в постановке «Горя от ума» в Московском театре сатиры (1976)[4] уравнял героя в интеллектуальных правах с сильными оппонентами и вывел его изначально разочарованным и сломленным. Чацкий (А. Миронов) — выходец из постдекабристской эпохи, когда все приговоры исполнены, княгиня Марья Алексевна высказалась; Фамусов обошел намеченные в ежедневнике крестины и поминки, посетил Прасковью Федоровну, куда был «зван на форели»; Скалозуб приблизился к заветной мечте о генеральском чине; и Молчалин осуществит задуманное; да и Софья — не ребенок, а вполне зрелая девушка, умеющая постоять за себя. Все вопросы российского жизнеустройства закрыты на ближайшие десятилетия. Осталось только, чтобы этот визитер незаметно ушел, как и появился. Игралась как бы постлюдия грибоедовской комедии. Аберрация проистекала из чисто театрального феномена манипуляции с пространством и временем и приводила к рождению нового смысла, ничего общего не имевшего с грибоедовским. Сценическая реальность подвигалась к щедринскому пониманию будущего, изображенного им в «Господах Молчалиных», о чем мы говорили выше. А можно формулировать иначе: театр XX века расширял авторские намерения и смысловые поля комедии с позиций позднего исторического знания.

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ КОЛЛИЗИИ

Время шло — развивался театр, развивались мысли о нем и пьесе в научном сообществе. В 1983 году Р. Г. Виктюк осуществил постановку мюзикла «Горе от ума» в Минском

4 *«Горе от ума» А. С. Грибоедова, Московский академический театр сатиры. Премьера 10 декабря 1976 г. Постановка В. Н. Плучека. Сценография В. Я. Левенталя. Композитор А. А. Николаев.*

театре оперетты[5]. Жанровая природа комедии при переводе ее в музыкальное сочинение сильно менялась, но постановщик не отчуждался от первоисточника, подходя к нему с лирической концепцией. В ее основе — идеалистические юношеские представления о жизни, изменившейся необратимо в худшую, даже роковую сторону. Фамусовское большинство представало не столько агрессивным, сколько больным — психически и физически. Чацкого окружали бывшие люди в инвалидных колясках, наползавшие на него отовсюду. И душа музыканта (к нему буквально подкатывали рояль) не могла справиться с отмиранием человеческих идеалов, гибелью светлых воспоминаний. На реплике «Карету мне…» он вконец обессилел и выглядел полубезумным и даже не замечал, что поданная карета не запряжена и никуда не едет. Он все же с усилием садился в нее. А двое маленьких детей под знаменитый вальс Грибоедова наблюдали за ним как бы из его безвозвратного детства и кружились.

Лирическая тема героя, индуцированного бациллой безумия, сближалась тогда с табуированной темой подлинного сумасшествия Чацкого, к тому же следовавшего из текста: с ума сойдет тот, кто останется меж вас хоть на день. «Я лишь довел это до логического конца, замкнул круг, — говорил Р. Г. Виктюк. — Им нужно постоянно пополнять свои ряды молодыми людьми. Ведь всё время кто-то умирает, Максим Петрович давеча. <…> Воспроизводить самих себя, клонировать, как сегодня говорят, чтобы заполнить брешь. И у них получилось с Молчалиным, почти получилось с Софьей <…>, подобрались к ещё одному молодому человеку, смогли захватить в свои сети»[6].

Тема душевного расстройства затрагивалась и в литературоведении, правда, скромнее. В частности, Я. Билинкис, основываясь на реплике Чацкого «Не впрямь ли я сошел с ума?», допускал развитие судьбы героя в сторону болезни. Вплоть до присоединения Чацкого к членам Английского клуба, куда его тянул Репетилов и где позже (через 6 лет, в 1831 году) появится бедный, объявленный безумным Чаадаев (в период ремиссии) [15, с. 168]. Причем это не умозрительная концепция исследователя, а почерпнутая из театральной практики, от К. С. Станиславского, который разбирал с В. И. Качаловым роль Репетилова (к возобновлению в 1925–1926 годах) и предположил, что там в итоге и окажется после всех перипетий грибоедовский герой. Показателен также вывод ученого: «*Сама жизнь словно бы дописывала грибоедовскую комедию*, подтверждая ее, <…> ведя ее дело дальше» [16, с. 224–226] (курсив наш. — *С. К.*).

К концу XX века свобода в толковании пьесы достигла на сценах российского театра апогея (хотя, как знать, апогей ли?). В 1992 году во МХАТе им. А. П. Чехова постановка «Горя от ума» О. Н. Ефремова[7] заканчивалась

5 *«Горе от ума», мюзикл по пьесе А. С. Грибоедова, Минский театр оперетты. Премьера состоялась в 1983 г. Постановка Р. Г. Виктюка. Музыка О. Е. Фельзера. Либретто О. Е. Фельзера и С. Л. Штейна. Музыкальный руководитель и дирижер А. М. Лапунов. Художник-постановщик А. В. Орлов. Художник по костюмам И. Ц. Чередникова. Балетмейстер В. Н. Бутримович. Режиссер по пластике В. Лаврухин. Хормейстеры Н. Андросова, М. Шпаковская. Спектакль прошел один сезон 1983/84.*

6 *Колесникова С. Александр Чацкий: от ума — к безумию: [Интервью Р. Г. Виктюка] // Музыкальная жизнь. 2009. № 4. С. 12.*

7 *«Горе от ума» А. С. Грибоедова. Московский Художественный академический театр им. А. Чехова. Премьера 26 сентября 1992 г. Постановка О. Н. Ефремова. Сценография Б. М. Мессерера. Композитор В. М. Немирович-Данченко. Спектакль был в репертуаре до 2000 г., прошел 134 раза.*

венчанием Чацкого с Софьей. Хор гостей пел им с балкона «Осанну» Моцарта. Коленопреклоненные новобрачные все простили друг другу. Чацкий «перебесился», и Софья заодно с ним. Опять отсылка к позднейшему толкованию комедии Салтыковым-Щедриным. А также к некоторым сходным современным литературоведческим рассуждениям: «При всей искренности и силе переживания, — писал А. А. Дубровин, — его любовная драма сомнительна и закончится, видимо, женитьбой на Софье. В этом не сомневался М. Е. Салтыков-Щедрин» [17, с. 73–74].

Некогда романтик и революционный герой, идущий на Сенатскую площадь, становился зятем Фамусова и наследовал законам его жизни. Театральный замысел все более отчуждался от пьесы, ее дефинитивный (то есть базисный, канонический) вариант искали поколения текстологов во главе с Н. К. Пиксановым, и это составило целое научное направление. Открытий в области текста во МХАТе им. А. П. Чехова не было, — постановка рождала рассуждение о судьбе классической пьесы, находящейся в прямой зависимости от состояния души и тела постановщика. Она становилась заложницей внутримхатовских перипетий того периода. Что тоже знаменательно: «Горе от ума» никогда не раскрывалось «художественниками» как самобытная поэтическая и смысловая структура — но, в первую очередь, как повод к раскрытию собственной художественной самобытности.

Когда-то Ю. Юзовский, обозревая «Горе от ума» МХАТа 1938 года и отдавая дань великому театральному мастерству актерского ансамбля и режиссера Вл. И. Немировича-Данченко, отмечал, по сути, то же — замкнутость мастерства, направленного не столько на выявление авторской творческой воли, сколько на самих себя: «…демонстрация не имеющей себе равной в мире театральной культуры». Однако достоверная картина не захватывает, оставляет равнодушным, спектаклю не хватает страстности, в нем «мало грибоедовского ветра, который бы сквозняком пронизал весь спектакль, весь театр и захватил публику!» [18, с. 223, 225].

Последние слова видного критика — эпиграф к постановке «Горя от ума» в Севастопольском драматическом театре им. А. В. Луначарского (2023)[8]. Автор новейшей версии Г. А. Лифанов, видимо, прекрасно понимал — ничего сокрушить режиссерским нигилизмом в этой пьесе давно нельзя. Театр за 200 лет ее бытия принес и автору, и самому творению «мильон терзаний». Стратегия севастопольцев — в умном перечитывании божественной комедии, легком, без нажима артистичном проигрывании головокружительного текста, в творческой радости, извлекаемой из процесса общения с поэтом. Режиссеру важен исключительно личный план пьесы, так думаешь поначалу, когда видишь Лизу, пробуждающуюся в объятиях Петруши, когда знакомишься с рослыми красавцами, потенциальными женихами Софьи — Молчалиным и Скалозубом; когда следишь

8 *«Горе от ума» А. С. Грибоедова. Севастопольский драматический театр им. А. В. Луначарского. Премьера состоялась в 2023 г. Сценическая версия и постановка Г. Лифанова. Сценография Н. Лось. Хореография О. Зотовой. Художник по костюмам Н. Брагина. Художник по свету В. Коваленко. Композитор А. Жемчужников. Спектакль в репертуаре театра.*

за поведением Чацкого, тоже приятного молодого человека, вернувшегося в дом родной ради нее, а уж потом, попутно дающего выход критическому настрою молодости. Выбор Софьи труден, все как на подбор видные незакомплексованные парни, одетые одинаково — в тактические черные брюки, заправленные в высокие ботинки. Такие же — Петруша и Загорецкий, отчасти Репетилов. Мужское доминирование налицо, если не интеллектуальное, то биологическое. Наталья Дмитриевна Горич взволнована встречей с Чацким на балу; из пьесы мы знаем, что они были знакомы — сейчас же видим, очень близко. Хлестова взволнована прикосновением Молчалина не только к ее шпицу и говорит последнюю, остроумную фразу «Пора перебеситься» не Репетилову (распекая его за образ жизни), а скорее самой себе и быстро уносится отсюда, дабы устоять перед соблазном.

Театр явно спорит с известной позицией Ю. Н. Тынянова о сильном женском доминировании, даже «женской власти» в пьесе: «Этот женский режим, которому подчинены персонажи "Горя от ума", многое поясняет. Самодержавие было долгие годы женским. Даже Александр I считался еще с "властью" матери. Грибоедов знал, как дипломат, какое влияние оказывает женщина при персидском дворе» [19, с. 377]. В Севастополе наоборот. Артистизм и вкус, с которым проводится такое решение, поразительные — никто и нигде не соскользнул в пошлость. Видимо, это театр высокой внутренней культуры, ставшей, увы, раритетной.

Однако есть у спектакля Лифанова иная, более широкая и объемная художественная особенность. Игривая, иногда комическая событийность дана на первом плане, приближенном к зрителю, да еще, бывает, с выносом действия в зал и даже в прямом с ним общении. К зрителям «подсажен» двойник Чацкого и оттуда периодически себя обнаруживает. Второй план в оформлении Н. Д. Лось буквально следует за первым, занимая центр сцены, и дальше уходит за массивные, преувеличенные входные двери в глубине. И они периодически распахиваются в заснеженную Москву — оттуда и слышен вой «грибоедовского ветра», которого не хватало Юзовскому. Просто и емко решенное метапространство «Горя от ума» отсылает в некую вечность. Из нее пришли смешные, разряженные люди на фамусовский бал — в нее же по истечении их сценического времени канут, пропадут во мгле. Оказалось, можно обойтись без специальных отсылок к гражданскому пафосу былых времен, как и к политическим аллюзиям — от них не уйдешь, они и так всплывут по мере проговаривания текста.

Итог спектакля наиболее показателен с точки зрения свободы выражения мысли и свободы понимания «Горя от ума» как открытой драматической структуры. Врата опять расступились и выдули наружу типов, отыгравших свои роли, — остался один. Отъезд Чацкого в никуда срифмован с репликой Репетилова: «Поди, сажай меня в карету. / Вези куда-нибудь» [3, с. 112] (у обоих дома в Москве; есть где преклонить измученное тело). Чацкий, как и все, пропадет за воротами судьбы, на ветру истории. А когда и вернется, ибо театральное время грибоедовских героев длится уже два века и будет

длиться вечно, пока жив есть русский театр. Мы даже не стремимся конкретизировать идеологическую позицию режиссера по поводу будущего героя, довольствуемся одной эстетической. В финале торжествует не тенденция, а смысловая бесконечность «Горя от ума». И этого нам достаточно в канун его 200-летия.

Русский театр не в силах поставить точку в судьбах героев Александра Сергеевича Грибоедова; театры пытаются вслед за его пьесой писать свою. Реализованные на отечественной сцене вариации финала пьесы, как правило, мотивировались общественно-политическим контекстом и — в меньшей степени — эстетической позицией. То есть в этом процессе есть свои потери и обретения. Но сам процесс объективен, обусловлен известной авторской позицией вроде бы недоговоренности. В действительности же — открытием новых законов драмы. И они многообразно, по-прежнему дискуссионно осмысляются два века наукой и русским театром.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Скороходов М. В., Аблогина Е. В.* А. С. Грибоедов и его эпоха: обзор международной научно-практической конференции // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2020. № 67. С. 303–312. DOI: 10.17223/19986645/67/16
2. *Строганов М. В.* Грибоедов. Между прошлыми успехами и надеждами на будущее // Культура и текст. 2021. № 3 (46). С. 6–10. DOI 10.37386/2305–4077–2021–3–6–10
3. *Грибоедов А. С.* Полное собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. СПб.: Пушкинский дом: Нотабене, 1995. — 352 с.
4. *Фонвизин Д. И.* Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. — 632 с.
5. *Грибоедов А. С.* Полное собрание сочинений: в 3 т. Т. 2. СПб.: Пушкинский дом: Нотабене, 1999. — 620 с.
6. *Цимбаева Е. Н.* Исторический анализ литературного текста: вымысел становится реальностью. М.: URSS, 2024. — 205 с.
7. *Медведева И. Н.* «Горе от ума» А. С. Грибоедова. М.: Художественная литература, 1974. — 112 с.
8. *Грибоедов А. С.* Полное собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. СПб.: Пушкинский дом: Нотабене, 2006. — 688 с.
9. *Святославский А. В.* Грибоедовская Москва // Русская словесность. 2019. № 2. С. 21–29.
10. *Алперс Б. В.* «Горе от ума» в двух театрах // Театральные очерки: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1977. С. 423–439.
11. *Нечкина М. В.* Грибоедов и декабристы. М.: ОГИЗ, 1947. — 600 с.
12. Кречетова Р. Он вернулся сюда из неведомого // Сцена. 2015. № 6 (98). С. 51–53.
13. *Товстоногов Г.* О профессии режиссера. М.: Всероссийское театральное общество, 1964. — 270 с.
14. Рудницкий К. Л. Театральные сюжеты. М.: Искусство, 1990. — 464 с.
15. Гершензон М. О. Грибоедовская Москва. П. Я. Чаадаев. Очерки прошлого М.: Московский рабочий, 1989. — 400 с.
16. *Билинкис Я.* «Горе от ума» в историко-литературной перспективе // А. С. Грибоедов: Материалы к биографии/отв. редактор С. А. Фомичёв. Л.: Наука, 1989. С. 220–237.
17. *Дубровин А. А.* А. С. Грибоедов и художественная культура его времени. М.: МГОПИ, 1993. — 127 с.
18. *Юзовский Ю.* «Горе от ума» // Юзовский Ю. О театре и драме: в 2 т. Т. 2. Сост. Б. М. Поюровский. М.: Искусство, 1982. С. 223–228.
19. *Тынянов Ю. Н.* Сюжет «Горя от ума» // Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. С. 347–379.

REFERENCES

1. Skorohodov M. V., Ablogina E. V. A. S. *Griboedov i ego epoha: obzor mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Griboyedov and His Epoch: An Overview of the International Conference]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya — Tomsk State University Journal of Philology*, 2020, no. 67, pp. 303–312. DOI: 10.17223/19986645/67/16
2. Stroganov M. V. *Griboedov. Mezhdu proshlimi uspehami i nadezhdami na budushchee* [Griboedov. Between Past Successes and Hopes for The Future]. *Culture and Text.* 2021, no. 3 (46), pp. 6–10. DOI: 10.37386/2305-4077-2021-3-6-10
3. Griboyedov A. S. *Polnoe sobranie sochinenij v 3 t. T. 1* [The Complete Works: in 3 vols. Vol. 1]. St. Petersburg: Pushkinsky dom: Notabene, 1995. 352 p.
4. Fonvizin D. I. *Sobranie sochinenij v 2 t. T. 1* [Collected Works: in 2 vols. Vol. 1]: Moscow; Leningrad: Gosudarstvennie izdatelstvo khudozhestvennoy literatury, 1959. 632 p.
5. Griboyedov A. S. *Polnoe sobranie sochinenij v 3 t. T. 2* [The Complete Works: in 3 vols. Vol. 2]. St. Petersburg: Pushkinsky dom: Notabene, 1999. 620 p.
6. Tsimbaeva E. N. *Istoricheskij analiz literaturnogo teksta: vimisel stanovitsa realnostiju* [Historical Analysis of a Literary Text: Fiction Becomes Reality]. Moscow: URSS, 2024. 205 p.
7. Medvedeva I. N. *"Gore ot uma" A. S. Griboedova* [*Woe from wit* by A. S. Griboedov]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1974. 112 p.
8. Griboyedov A. S. *Polnoe sobranie sochinenii v 3 t. T. 3* [The Complete Works: in 3 vols. Vol. 3]. St. Petersburg: Pushkinsky dom: Notabene, 2006. 688 p.
9. Sviatoslavsky A. V. *Griboedovskaja Moskva* [Griboyedov's Moscow] *Russkaja slovestnost.* 2019, no. 2, pp. 21–29.
10. Alpers B. "Gore ot uma" v dvuh teatrah [*Woe from wit* in Two Theatres] In: Alpers B. V. *Teatralnye ocherki: v 2 t. T. 2* [Theatrical Essays: in 2 vols. Vol. 2]. Moscow: Iskusstvo, 1977, pp. 423–439.
11. Nechkina M. V. *Griboedov i dekabristi* [Griboyedov and the Decembrists]. Moscow: OGIZ, 1947. 600 p.
12. Krechetova R. On vernulsa s'uda iz nevedomogo [He Came Back Here from the Unknown]. *Stsena* [The Stage]. 2015, no. 6 (98), pp. 51–53.
13. Tovstonogov G. *O professii rehzissera* [About the Profession of a Director]. Moscow: Vserossiyskoe teatralnoe obshchestvo, 1964. 270 p.
14. Rudnitsky K. L. *Teatralnye sjuzety* [Theatrical Plots]. Moscow: Iskusstvo, 1990. 464 p.
15. Gershenson M. O. *Griboedovskaya Moskva. P. Y. Tchaadaev. Ocherki proshlogo* [Griboyedov's Moscow. P. Ya. Chaadaev. Essays of the Past]. Moscow: Moskovskiy rabochiy, 1989. 400 p.
16. Bilinkis Y. *"Gore ot uma" v istoriko-literaturnoi perspective* [*Woe from wit* in a historical and literary perspective]. In: *Griboyedov A. S.: Materialy k biografii* [Griboedov A. S.: Materials for a Biography] Ed. by S. A. Fomichev. Leningrad: Nauka, 1989, pp. 220–237.
17. Dubrovin A. A. *A. S. Griboedov I hudozhestvennaya kultura ego vremeni* [A. S. Griboyedov and the Artistic Culture of His Time]. Moscow: MGOPI, 1993. 127 p.
18. Yuzovsky Y. *"Gore ot uma"* [*Woe from wit*]. In: *Yuzovski Y. O teatre i drame* [About Theatre and Drama]. V 2 t. T. 2. Coll. by. B. M. Poyurovsky. Moscow: Iskusstvo, 1982, pp. 223–228.
19. Tynyanov Yu. N. Siuzhet "Gorja ot uma" [The plot of *Woe from Wit*]. In: *Tynyanov Y. N. Pushkin i ego sovremenniki* [Pushkin and His Contemporaries]. Ed. by. V. V. Vinogradov. Coll. by V. A. Kaverin, Z. A. Nikitina. Moscow: Nauka, 1968, pp. 347–379.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Колесникова Светлана Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры языкознания и иностранных языков Северо-Кавказского филиала Российского государственного университета правосудия.
E-mail: ck16@mail.ru
ORCID: 0009-0000-5899-2696

ABOUT THE AUTHOR
Svetlana Alexandrovna Kolesnikova — Cand. Sc. in Philology,
Associate Professor of North Caucasus Branch of the Russian State University of Justice.
E-mail: ck16@mail.ru
ORCID: 0009-0000-5899-2696

Статья поступила в редакцию: 12.10.2024
Отредактирована: 12.11.2024
Принята к публикации: 14.11.2024
Received: 12.10.2024
Revised: 12.11.2024
Accepted: 14.11.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ
Колесникова С. А. Пьеса после пьесы: «Горе от ума» А. С. Грибоедова как открытая драматическая структура // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 4. С. 149–164.
DOI: 10.35852/2588-0144-2024-4-149-164
EDN PPDBDQ

FOR CITATION
Kolesnikova S. A. The Play after the Play: *Woe from Wit* by A. S. Griboyedov as an Open Dramatic Structure. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 4, pp. 149–164.
DOI: 10.35852/2588-0144-2024-4-149-164
EDN PPDBDQ