**Судьба художника в драматургическом воплощении: пьесы М.Булгакова «Последние дни (Пушкин)» и «Кабала святош (Мольер)»**

Ничипоров И. Б.

Постижение судьбы художника – в онтологическом, психологическом, социально-политическом ракурсах – является магистральным в прозе и драматургии М.Булгакова. В сопряжении с реалиями эпохи и автобиографическими ассоциациями данная тема обусловила развитие особых жанровых образований – "романа о художнике" и драматургического "портрета" художника-творца. Пьесы Булгакова о Мольере и Пушкине, которые создавались примерно в одно время – в конце 20-х и первой половине 30-х гг., – образуют своего рода "дилогию", целостность которой основана на типологическом родстве центральных трагических героев, предстающих в единстве социально-исторических, бытовых и мистических ипостасей.

В пьесе "Кабала святош (Мольер)" (1929-1936) явлены сердцевина внешнего и потаенного бытия прославленного драматурга и актера, "концентрат" его вступившей в трагические отношения с собой и миром личности, над художественным портретом которой Булгаков параллельно работал и в повести "Жизнь господина де Мольера" (1932-1933).

Кольцевая композиция пьесы, открывающейся ремаркой с указанием на недуг, внутренний надрыв главного героя и завершающейся картиной его смерти на сцене, формирует трагедийную перспективу видения судьбы Мольера – личности, художника, актера, общественного деятеля. В первом действии намечаются основные коллизии в его душевном мире, которые порождены переживанием любовной драмы, неизбывного одиночества посреди множества недоброжелателей; в противоречивых и болезненных для художника отношениях с властью, изображение которых открывается красноречивыми словами "Король аплодирует"; в фатальной зависимости от велений рока, обрекающих душу гения на самоиспепеление. Напряженный драматизм этих особенно острых для творца отношений с судьбой раскрывался и в повести о Мольере, а в пьесе он осмысляется, в частности, в дневнике Лагранжа – ученика драматурга и летописца его жизни: "В театре ужасное событие: Жан-Батист Поклен де Мольер, не зная, что Арманда не сестра, а дочь госпожи Мадлены Бежар, женился на ней… Этого писать нельзя, но в знак ужаса ставлю черный крест…".

Многомерное освещение парадоксов личности героя достигается и путем изображения контраста между его всемогуществом в мире искусства, на которое указывает начальная сцена "театра в театре", где звучит творческая исповедь Мольера о "музе комедии", – и непреодолимой беззащитностью в жизни, предопределяющей поиск покровителя и мучительную зависимость от него – будь то "верный товарищ" Мадлена или верховная королевская власть…

В трех последующих актах в искусном чередовании фарсовых и трагедийных сцен, в перипетиях сценического действия, его подчас трагикомических поворотах – на фоне внутренних переживаний героя проступают главные источники конфликтного напряжения: отношения художника и власти (в ее различных ипостасях), художника и его антагониста (архиепископ Шаррон), художника и его предателя (Муаррон), гения и толпы.

По сравнению с повестью, в пьесе о Мольере в центр более явственно выдвигается роковое и надысторическое по своей природе противостояние гения и тирана. Во втором действии власть в лице Людовика уверенно заявляет о своем стремлении "исправить" художника, заставить его "служить к славе царствования". Разворачивающаяся здесь же сцена встречи короля с драматургом психологически многопланова. На уровне эмоционального освещения она осложнена упоминанием героя о постигнувшей его во второй раз смерти ребенка, что явилось в художественной логике произведения знамением его трагичной отторгнутости от тепла родственных привязанностей. За высочайшим разрешением на постановку опального "Тартюфа" становится очевидной губительная для художника нравственная цена, которой оплачена временная благосклонность власти, присваивающей себе право предопределять направление его творческого развития: "Твердо веря в то, что в дальнейшем ваше творчество пойдет по правильному пути…". Цена компромисса особенно зримо явлена в психологических ремарках, передающих душевный надлом Мольера и объединенных лейтмотивом болезни: "Он очень постарел, лицо больное, серое", "бледнея", "волнуется", "испуганно", "приходит в странное состояние" и др.

Рассмотренная сцена получает контрастное, но внутренне закономерное для Мольера продолжение в третьем действии, когда в ходе личного объяснения Людовик, вняв доносу предателя, окончательно запрещает "Тартюфа", лишая драматурга покровительства и дозволяя в будущем писать лишь "смешные комедии". В пластике речевых характеристик, интонационной, жестовой детализации поведения героя раскрывается трагичнейшая и неразрешимая как в данной пьесе, так и для современной Булгакову эпохи начала 30-х гг. проблема самоопределения художника в отношении к власти. Поиск покровителя ради возможности противостоять вызовам времени оборачивается несовместимым с творческой свободой нравственным компромиссом. Образ всесильного в театральном и литературном мире Мольера обретает в третьем действии неестественно жалкие черты: в словах о немилости монарха, которая "хуже плахи", в "испуганных" и "заискивающих" улыбках проявляется крайняя человеческая растерянность гения. Примечательно, что мотив поиска покровителя был сквозным и в повести о Мольере: это и сближение героя с принцем Конти, внушившим ему убеждение, что "искусство цветет при сильной власти", и его "радость повиноваться королю", это и попытка признать право монарха на "неоспоримые" эстетические оценки, как, например, в эпизоде с ожиданием отзыва Людовика о пьесе "Мещанин во дворянстве".

Если в повести звучало проникновенное авторское размышление о том, насколько "труден путь певца под неусыпным наблюдением грозной власти", то в заключительном действии пьесы на одно из центральных мест выступает надрывная рефлексия самого Мольера о противоречивой зависимости мира искусства от интересов государственной власти и о свершившейся для него не только социально-политической, но также нравственной и творческой катастрофе. На символичном фоне беспорядочно разбросанных как бы в результате рокового поединка с миром рукописей мольеровские обвинения Людовика в тирании парадоксально сочетаются с мучительным самообнажением, горестно-исповедальными признаниями: "Лишил меня король покровительства… Всю жизнь я ему лизал шпоры и думал только одно: не раздави. И вот все-таки – раздавил. Тиран!".

Карающая сила власти глубоко раскрыта в пьесе в собирательном образе "Кабалы Священного писания", возглавляемой архиепископом Шарроном. Антагонизм Шаррона и Мольера не исчерпывается политическими мотивами, но обретает онтологический смысл. В окрашенной в фантастический колорит сцене "исповеди" Мадлены и Арманды гротескная трансформация Шаррона, появляющегося в "рогатой митре", являет ту инфернальную силу, которая вступила с художником-творцом в схватку за влияние на человеческие души.

Как и в "Мастере и Маргарите", трагический герой в пьесе о Мольере имеет не только своего антагониста, но и своего предателя. Вообще мотив предательства нередко сопутствует у Булгакова раскрытию темы творчества и судьбы творца, высвечивая в ней черты высокой трагедии. Этот мотив присутствует в "Жизни господина де Мольера", где тревога драматурга за состояние своей труппы в кризисные моменты существования театра была вызвана болезненным предощущением неизбежного предательства: "Он стал бледен, начал кашлять и худеть, коситься на своих актеров, коситься на них жалкими взволнованными глазами. В этих глазах читался вопрос: предадут или нет?".

Коллизия отношений художника и его предателя – актера Захарии Муаррона – получила развитие и в пьесе. Затрагивая как индивидуальную, интимную, так и общественную стороны жизни главного героя, эта коллизия завязывается во втором действии, в комической сцене полусерьезных ухаживаний Муаррона за Армандой, спровоцировавших пророческие слова Мольера об "усыновленном воре" и приоткрывших тайное отчаяние драматурга, ощущение им собственной полной уязвимости даже в кругу домашней, семейной жизни. В третьем действии предательство, повторенное на заседании членов Кабалы, приобретает публичные масштабы и уже помимо воли самого предателя, руководствующегося страхом и стремлением утвердить себя в мире искусства, направлено на подавление творческой силы гения. В последнем же действии прямая ассоциация готового к самоубийству, но не к раскаянию предателя с Иудой, которая дважды повторится и в пьесе о Пушкине, выводит все изображаемое на метафизический, надвременной уровень.

Итоговые штрихи к портрету художника и изображению его судьбы сделаны автором в финальной сцене последнего для Мольера спектакля. В этой стремительно развивающейся картине "театра в театре" эстетическая реальность пьесы "Мнимый больной" переходит в реальность жизненную, где болезнь художника достигает своего рокового апогея. Произнесенные в преддверии спектакля слова великого драматурга выдают его крайний надрыв и наполнены болью о своей посмертной участи ("околею за оградой"). Предельное напряжение сценического действия обусловлено особым ракурсом изображения этого спектакля, играемого в присутствии толпы агрессивных гонителей творца. Как бы глазами алчной черни, требующей деньги за внезапно прерванное представление, выведены здесь "смешное падение" Мольера, публично осмеянная залом предсмертная тоска его последних слов. Черты символического обобщения проступают в сцене, когда упавшего героя "окружают страшной толпой"…

Заключительный монолог в пьесе принадлежит Лагранжу, ученику Мольера и летописцу его судьбы, чье присутствие привносит в произведение элемент особой жанрово-композиционной формы "текста в тексте", открывает перспективу рождения нового "романа о художнике". Но искренность ученика, задумывающегося о трагическом уделе учителя-творца, сочетается здесь с вопрошающим недоумением перед загадкой этой судьбы и гибели, с неизбежно неполным ее пониманием, в чем косвенно проявляется еще одна грань бытийной драмы самого художника – драмы непонятости, которая спроецирована в последней ремарке на тревожно-величественную "тьму" вечности.

Перспектива вечности, надэпохальный характер творчества и личности художника открывается и в булгаковской пьесе о Пушкине, на что настраивают вынесенные в эпиграф мудро-провидческие строки самого поэта: "И, сохраненная судьбой, // Быть может, в Лете не потонет // Строфа, слагаемая мной…". В заглавии "Последние дни" тема жизни и смерти гения приобретает, как и в драме о Мольере, трагедийное звучание. Предельная сжатость времени протекания событий (конец января – начало февраля 1837 г.) усиливает остроту сценического действия, явная и скрытая конфликтность которого таит потенциал грандиозных символических обобщений о судьбе художника.

Смелым новаторством стало в пьесе отсутствие в числе действующих лиц самого поэта, чей образ лишь трижды мелькает на периферии изображения, полноценно раскрываясь, однако, в звучании его строк, осмысляемыми самыми разными сознаниями; в призме полярных оценок его личности и творчества; в авторских ремарках. Выбор драматургом не непосредственного, а косвенного пути изображения судьбы главного героя открывает художественный путь к постижению тайного, недоступного как для профанного взора толпы, так и для карающего ока власти измерения в бытии поэта. Драматургическая динамика сопряжена в пьесе с последовательной сменой пространственно-временных ракурсов, рисующих в совокупности картину неблагополучия и в то же время неколебимого величия земного существования художника: от изображения домашней, семейно-бытовой сферы, восприятия Пушкина самозамкнутыми светскими и литературными кругами до осмысления трагедийных отношений с властью, с надличностными силами судьбы и посмертной жизни в вековой народной памяти.

Первое действие пьесы открывается пунктирной прорисовкой домашнего уклада жизни героя. На центральный план выступает здесь контраст возвышенного поэтического гения, чей масштаб ощутим уже в напеваемых Александрой Гончаровой строках пушкинских стихов ("Буря мглою небо кроет…"), которые станут затем многозначным лейтмотивом пьесы, – и уязвимости жилища поэта, беззащитного перед вторжениями алчного кредитора, шпика, любовника жены, с презрением говорящего о "кровожадности африканца", перед ворохом оскорбительных писем. Косвенно – через слова преданного слуги Никиты – здесь передана удушливая для творца атмосфера петербургского "вертепа", что психологически обуславливает развитие мотива болезни поэта – общего с пьесой "Кабала святош". Образ же самого художника остается здесь безмолвным, как бы ограждающим свою индивидуальность от вызовов суетливой повседневности и прочерчивается лишь краткой ремаркой: "Прошел в глубь кабинета какой-то человек…". В последующих картинах первого и второго действий происходит расширение перспективы видения современной поэту действительности, стремительно развивается коллизия отношений поэта и черни. Эта оппозиция приобретает онтологический смысл и означает у Булгакова антитезу подлинной, личностной и мнимой, воинственно антиличностной реальности. Так, разговоры в квартире Салтыкова имеют фарсовое звучание, их предметом становится агрессивно заявляющая о себе псевдореальность "петербургских басен" о Пушкине, которого "отодрали" в канцелярии, разговоров о наградах и кучере императора. Язвительнейшей авторской иронией пронизан калейдоскоп стремительно сменяющих одна другую сцен, когда Бенедиктов под выпивание преображенцев читает свои выспренно романтические вирши, когда Пушкину заочно выносится приговор от Кукольника, а Салтыков принимает псевдосудьбоносные решения о распределении книг поэтов по разным шкафам, в зависимости от своего представления об их эстетической ценности. В хоре этих безликих голосов отражен воспроизводящийся из века в век уровень массового восприятия поэта, его личности и творчества.

Во втором акте в сценах свиданий Натальи Гончаровой с императором и Дантесом углубляется осмысление личной драмы художника, осложненной, как и в изображении судьбы Мольера, мотивом предательства. Пружиной же драматургического действия становится развитие коллизии отношений художника и власти. Как в значительной мере откровенные звучат слова Николая I в его разговоре с Жуковским, немым и тайным свидетелем которого становится скрывающаяся за колонной "черная фигура" самого поэта, бросившего вызов власти своим презрением к мундиру. (Впоследствии в третьем действии раздумья Жуковского об этой извечной противопоставленности художника всяческим "мундирам" приобретут обобщающий смысл). За политическими обвинениями, касающимися гражданской лирики, "странного пристрастия" Пушкина к изучению истории "злодея" Пугачева, позднейшими – уже в диалоге с Бенкендорфом – оценками пушкинского таланта как "поругания национальной чести" таится, по Булгакову, подспудное стремление власти найти в художнике своего верного союзника. Это стремление, как свидетельствует психологическая детализация речи и поведения Николая, показано как глубоко драматичное не только для поэта, но и для самой верховной власти, всерьез опасающейся автономии творческого процесса от регламентирующего "мундира".

Этот неизбывный в веках конфликт углубляется в картине ночного заседания в "казенном кабинете". Многое напоминает здесь заседание Кабалы в пьесе о Мольере, и прежде всего символическая сцена "Иудиного" предательства за тридцать рублей и тридцать червонцев, ложащегося в основу действия репрессивного механизма власти. Образ Пушкина предстает здесь в двух ипостасях – гениальной художнической и человеческой. Так, звучание его гневного письма Геккерену передает человеческий надрыв, глубоко мотивированную болезненную уязвленность свершившимся в семье предательством. Цитирование же Дубельтом строк из стихотворения "Мирская власть" (1836) запечатлевает присутствие Пушкина как художника-мыслителя, емко передавшего в этой поздней лирической миниатюре глубинную тягу земной власти уподобиться Божественной, подчинить себе духовное бытие человечества, поставив "у подножия креста честного… на место жен святых… двух грозных часовых…". В этих строках в новом освещении предстает уже не просто социально-политическая, а бытийная сущность конфликта художника и власти.

Третье действие становится в пьесе кульминационным. Личная трагедия поэта достигает здесь апогея и получает развязку в набросанной отрывистыми штрихами сцене дуэли, которая подсвечивается зловещей пейзажной деталью ("багровое зимнее солнце на закате"). А в более поздней ремарке, в последний раз свидетельствующей о пока еще земном присутствии поэта, символично явлено его предстояние "сумеркам" небытия: "Группа людей в сумерках пронесла кого-то в глубь кабинета…". Обнажение семейной драмы героя, окончательная поляризация бытового и бытийного становятся очевидными в диалоге Жуковского с Натальей Гончаровой и раздраженных суждениях героини о вынужденной необходимости "всю жизнь слушать стихи".

Примечательно, что еще до окончательной трагической развязки жизненного пути поэта в пьесе прокладывается путь к катарсическому превозмоганию неизбежного ухода творца и постижению провиденциальной силы искусства. В третьем действии слуга Никита вчитывается в строки пушкинской философской лирики ("На свете счастья нет…"), содержащие мудрое прозрение подлинной свободы духа; Жуковский же, листая новое издание "Онегина", задумывается о тайне пушкинского поэтического слова, претворяющего материальное в "мысленное" и, еще не ведая о роковом поединке, останавливает внимание именно на "дуэльных" строках… Этот внутренний диалог двух поэтов получит свое продолжение в завершающем действии, где вновь возникнет образ Жуковского, создающего, в противовес окружающей умершего творца суетности, лирический текст о глубинном смысле совершившегося перехода: "В этот миг предстояло как будто виденье… и спросить мне хотелось, что видишь…".

Подобные индивидуализированные сцены-портреты органично переходят на переломе четвертого действия в сцены массовые, вводящие в пьесу образ народа, который пытается рефлексировать о судьбе гения. Эффект народного присутствия, по сравнению с "Кабалой святош", в "Последних днях" заметно усиливается. Если в пьесе о Мольере лишь некий Справедливый сапожник возвысил свой одинокий голос против королевства, не способного существовать без доносов, то здесь звучит уже "хор" народных голосов, в котором различимы и студент, скандирующий лермонтовский поэтический реквием, и офицер, пламенно говорящий о "гибели великого гражданина"…

Обретающий все более отчетливые контуры образ "Руси великой" находит художественное воплощение в итоговой картине пьесы, где действие переносится на "глухую станцию" в Псковской губернии, куда жандармы тайно перевозят прах поэта. В бедной крестьянской избе звучат произносимые со страхом и душевным трепетом невольные признания жандармского шпика о своем чувствовании величественной победы поэта над временем и смертью: "Я и то опасаюсь: зароем мы его, а будет ли толк… Опять, может, спокойствия не настанет…". В символическом завершении пьесы заостряется неизбывный парадокс отношений поэта и власти: бремя творческого величия художника даже после гибели продолжает тяготеть над его преследователями. Вновь возникающие в финале лейтмотивные строки "Буря мглою небо кроет…" таинственным образом проецируются на состояние природного мира, провожающего поэта в последний путь, и выражают великое предвосхищение творцом ближней и дальней перспективы своей посмертной судьбы.

Рассмотренные пьесы М.Булгакова о Мольере и Пушкине выразили напряженную рефлексию автора как об исторически обусловленных, так и о сущностных, надвременных аспектах земного и метафизического бытия художника. Во множестве ярких характеров, в типологическом разнообразии интриг, коллизий, во взаимодействии комического и трагического – здесь приоткрываются глубинные стороны личностного существования творческой личности, источники энергии для ее могущества в мире искусства и основания ее болезненного разрыва с повседневностью. Изображение отношений поэта с властью, поисков покровителя, предательства, конфликта с толпой роднит оба произведения и имеет для самого автора программный мировоззренческий смысл. Художественно найденные и непосредственно запечатленные в "Кабале святош" индивидуальные и типологические грани внутреннего склада творца – в "Последних днях" образовали мощный подтекст, став залогом проникновения в образную ткань самого художественного слова поэта и основой емких символических обобщений.