

Ю.И. КОРЗОВ
(Киев)

**«ЯБЕДА» В. КАПНИСТА И РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ
XIX-XX СТОЛЕТИЙ
(К изучению вопроса)**

XVIII столетие для русского театра является во многом основополагающим. Именно с этого столетия ведет свой отчет систематическая история русского театра. Несмотря на то, что театром в России интересовались и раньше и даже предпринимались попытки организовать гастроли иностранных исполнителей и спектакли своих, отечественных, созданных тем или иным образом трупп, все же все эти явления и факты театральной жизни были не более чем разрозненными эпизодами, довольно краткими по хронологии и ограниченными по своей социально-эстетической значимости. И лишь после создания в XVIII столетии театра Ф.Волковым театральная традиция в России уже не прерывалась. В этом же столетии появился и целый ряд русских драматургов, чья творческая деятельность питала театр своего времени и заложила некоторые традиции, развиваемые затем русской драматургией – и шире – литературой последующих этапов. Крупнейшими фигурами в ряду таких драматургов являются А.П. Сумароков, М.М. Херасков, Я.Б.Княжнин, Д.И. Фонвизин. К их числу, несомненно, должно быть отнесено и имя В.В.Капниста, автора комедии «Ябеда», которая наряду с «Недорослем» Фонвизина заложила основы русской сатирической драматургии.

В русском литературоведении XX столетия творчеству В.Капниста уделялось определенное внимание. Так, в I томе трехтомника «Русские драматурги», вышедшего в 1950 – начале 1960-х годов, есть небольшой раздел, посвященный творчеству В.Капниста [6]. Всего несколько страниц уделено комедии «Ябеда» в I томе «Истории русской драматургии», выпускавшейся Институтом русской литературы АН СССР уже в 1980-х годах [2]. В 1950-х годах появились и книги исследовательского характера. Это почти миниатюрная книжечка П.Н.Беркова «Василий Васильевич Капнист» [1] и монография доцента Киевского государственного университета А.Маца «“Ябеда” В.Капниста» [4]. Более поздних по времени издания работ

о В.В.Капнисте мы назвать не можем. А между тем в названных нами выше исследованиях освещены далеко не все стороны творчества В.В.Капниста, заслуживающие внимания. В частности, вопросу о связях творчества Капниста, и конкретно комедии «Ябеда», с русской драматургией последующих этапов развития уделено внимания слишком мало, собственно, об этом лишь кое-где упомянуто. Этот факт обратил на себя наше внимание, вследствие чего данная статья посвящена именно такой проблеме: комедия «Ябеда» и русская драматургия XIX–XX столетий.

В «Ябеде» В.В.Капнист обратился к теме, которая, что называется, «сама просилась в сатиру». Различные злоупотребления, крючкотворство, мздоимство чиновников, особенно судейских, были достаточно видимой язвой российской социальной реальности второй половины XVIII века. Это явление отражено в ряде драматургических произведений времени, например, в комедии А.Сумарокова «Чудовищи», в нескольких пьесах М.Веревкина и др. По сатирической остроте изображения, многогранности подхода к обличаемому явлению, яркости, броскости выведенных в пьесе фигур чиновников «Ябеда», несомненно, превосходит подобные ей по тематике произведения иных драматургов, становясь своего рода классикой жанра. Подмеченное и сатирически изображенное Капнистом стало тем оселком, опираясь на который выстраивали свои сатирические миры Н.Гоголь, А.Островский, А.Сухова-Кобылин. Близость определенных страниц их творчества к «Ябеде» Капниста оказывается нередко настолько поразительной, что кажется: вероятно, они, садясь за письменный стол или, как Гоголь, становясь за конторку, вначале перечитывали «Ябеду», а затем уже брались за собственные перья.

Такое обстоятельство позволяет, рассматривая эти творческие связи классиков русской литературы XVIII и XIX веков, использовать своего рода прием ретроспекции: выделяя ту или иную черту в произведениях писателей XIX столетия, проследить, как она соотносится с соответствующим художественным материалом «Ябеды».

Действие комедии «Ябеда» происходит в судейской среде, и, хотя масштаб непосредственно изображаемого в пьесе невелик, события, разворачивающиеся перед нами, высказывания ее персонажей дают возможность представить себе и другие звенья, другие сферы чи-

новничье-судейского мира, наталкивают на мысль об абсолютной характерности картины нравов, служебных порядков и принципов, показанной в этом произведении Капнистом, для чиновничье-государственного аппарата провинциальной России XVIII столетия.

Как известно, наиболее мрачную, отталкивающую и пугающую картину судейского мира России XIX века представил в своих пьесах «Дело» и «Смерть Тарелкина» А.Сухова-Кобылин. Его творческая фантазия при создании пьесы «Дело» опиралась на достаточно глубокое знание российского судейского мира того времени. Увы! В течение нескольких лет Сухово-Кобылин находился под следствием по делу об убийстве. И хотя в конце концов он был оправдан, этот этап жизни оставил в его душе след весьма глубокий, что и отразилось в литературном творчестве. Следует отметить, что этот момент биографии Сухова-Кобылина оказывается родственным тому, что происходило в жизни Капниста. Он был вынужден в течение нескольких лет вести судебную тяжбу из-за имения с помещицей Тарновской [4]. Так что, приступая к написанию «Ябеды», Капнист имел, вероятно, значительный материал о жизни, быте и «трудовых буднях» представителей судейского мира.

Когда читаешь эту пьесу, невольно думаешь, что тот мрак, то ощущение безысходности перед всемогуществом российских служителей Фемиды, способных запутать, довести до непостижимых параметров подследственное дело, которым пронизаны пьесы Сухова-Кобылина, уже в определенной степени предвосхищены Капнистом в «Ябед».

Картина судопроизводства, принципы использования законов при подготовке дела к суду здесь предстают в соответствии с общей сатирико-разоблачительной направленностью пьесы как процесс извращенно-издевательский по отношению и к истцам, и к самим законам. Вот как откровенно высказывается о результате часто применяемого подхода к судебным делам в гражданской палате, где он служит уже много лет понытчик Добров: «Как солнце ясно будь, то будет аки мрак».

Причем, показывает Капнист, таких «бесстыжих», по сути преступных результатов умелые деляги-стряпчие и судьи добиваются с помощью... законов! Они манипулируют законами как хотят, поворачивают, истолковывают законы в нужном им направлении, подводя таким образом основание для нужного им вывода – приговора.

Читателю и зрителю пьесы становится ясно, что законы в руках таких делег от правосудия становятся опасным оружием. Русская драматургия XIX столетия показала, что эта мысль – о том, насколько опасным может быть манипулирование законами, когда за это берутся умелые профессионалы-пройдохи, какой бедой она может обернуться и для истцов, и для ответчиков – стала впоследствии чем-то вроде прописной истины для всех, кто так или иначе сталкивался с судами, со «служителями закона». Так, в пьесе А.Островского «Горячее сердце» есть очень показательная в этом плане сцена. Градоначальник провинциального русского городка по фамилии Градобоев, обращаясь к явившимся к нему купцам, которые, по его мнению, провинились перед ним, произносит такую тираду: «Как же мне вас судить теперь?.. Если судить вас по законам, так законов у нас много... Вон сколько законов! Это у меня только, а сколько их еще в других местах! И законы все строгие: в одной книге строги, а в другой еще строже, а в последней уж самые строгие... Так вот, друзья любезные, как хотите: судить ли мне вас по законам, или по душе, как мне бог на сердце положит?» [5, с. 160-161]. В ответ купцы незамедлительно соглашаются, чтобы «батюшка» градоначальник судил их «по душе», то есть как ему заблагорассудится.

Эта сцена воспринимается как естественный вывод, результат той постановки дела, той практики, которая ко времени написания «Горячего сердца» уже многие десятилетия царила в российском судопроизводстве. Именно эта практика и отражена в комедии «Ябеда». Здесь на семейном совете председатель палаты и его жена Фекла (она представлена как вдохновительница его на черные дела, эдакий русский вариант леди Макбет) привычно рассуждают, как следует получше представить на судебном заседании дело их семейного дружка, против которого ведется следствие. Супруги не сомневаются в успехе их дела – ведь способ борьбы в таких ситуациях уже многократно опробован

Фекла
Законов столько!
Кривосудов

Так.

Фекла

Указов миллион!

Кривосудов
И это истинно.
Фекла

Прав целая громада!

Кривосудов
Все неоспоримо.
Фекла

Ну, так что же надо?

Кривосудов
...надобно такой закон прибрать,
Чем виноватого могли мы оправдать.

(Здесь и далее цит. по [3].)

Фекла уверена, что давно налаженная ими машина судопроизводства с выгодными для них приговорами и постановлениями привычно сработает и на этот раз: секретарь суда подберет нужные для данного дела законы, а что касается иных членов палаты, то, говорит она, «им и море по колено – так много ль надобно их уломать труда!» И она не ошибается: секретарь суда вскоре докладывает председателю, что он уже законы «приискал и все поставил в ряд». Таким образом, Капнист подчеркивает, что в чиновничье-судейской сфере царит система круговой поруки, чиновники с готовностью покрывают друг друга, ибо почти каждый из них занимается злоупотреблениями.

Фигурирующие в пьесе чиновники предстают как резко сатирически очерченные персонажи. Эта сатирическая заостренность проявляется уже в самих их фамилиях. Образные, «говорящие» фамилии, как известно, – одна из характернейших традиций классической русской драмы и – шире – русской литературы в целом. Можно с уверенностью сказать, что у всех сколько-нибудь образованных людей, что называется, на слуху такие фамилии героев русской драмы XIX столетия: Молчалин, Скалозуб, Сквозник-Дмухановский, Ляпкин-Тяпкин, Хлопов, Градобоев, Расплюев и т.п. Но уже в XVIII веке русская драматургия ввела в оборот фамилии Простаковых, Скотинина, Правдина, Стародума. Мастером создания сатирически заостренных фамилий сразу настраивающих читателя и зрителя на определенное восприятие того или иного персонажа, был и Капнист. В «Ябед» встречаем председателя Гражданской палаты (судебный

орган) по фамилии Кривосудов, прокурора Хватайко, членов этой же палаты Бульбулькина, Атуева, Паролькина.

Образы членов палаты сразу же вызывают ассоциации с персонажами Гоголя и по другой линии. Об одном из них в пьесе говорится, что он «до травли русаков охотник страстный; с ним со сворой добрых псов и шедшую с небес доехать правду можно». Здесь невозможно не вспомнить гоголевского судью (комедия «Ревизор») Ляпкина-Тяпкина, который брал взятки борзыми щенками.

О другом из служителей Фемиды, призванных вершить правосудие, узнаем, что он «не горазд читать, писать и поготовь» И тут нам не может не вспомниться гоголевский же Башмачкин (повесть «Шинель»), который, хоть и был грамотен, но настолько примитивно, что мог лишь переписывать бумаги буквально (то есть буква в букву), а когда понадобилось в порученной ему бумаге поставить некоторые слова в ином падеже, это уже оказалось ему не по силам.

Но при том, что члены Гражданской палаты, так сказать, индивидуализированы, каждый из них наделен своими особенностями, драматург подчеркивает в их образах главную черту, обличаемую в пьесе: они все – махровые взяточники. Они все вместе составляют ту «шайку», о которой разоткровенничавшийся понытчик Добров, являясь истца Пряминава, говорит:

Из слов, сударь, могли вы то понять,

Что нечем тут начать, как тем, что дать и дать.

Издоимство, взяточничество, стремление использовать служебное положение, свой служебный пост в целях наживы стали впоследствии объектом острейшего обличения в произведениях Гоголя. Это ярчайше показано в комедии «Ревизор». Но не менее ядовито Гоголь пишет об этой черте чиновничьего мира и в «Мертвых душах». В один из последних разделов этого произведения он ввел историю об истце, который, прождав напрасно ответа на свое прошение, осторожно намекает чиновнику соответствующего ведомства: может быть, чтобы ускорить ход дела, надо дать взятку? Чиновник притворно заверяет его, мол, ничего подобного, все и так будет сделано наилучшим и законным образом. Но время идет, а ответа истец все не получает. И Гоголь, рассказывая эту историю, подводит читателя к единственно «правильному» выводу: да, все заключалось как раз в том, чтобы «дать»! Сравнивая изображаемое в данном случае

Гоголем с тем, что видим в «Ябед», читатель и зритель вполне могут сделать вывод: ход цивилизации в российской провинции проявился в том, что в XIX столетии взятки в государственных ведомствах стали брать более осторожно, ну, деликатно, что ли. Ведь то, что изображает Капнист, буквально поражает своей разнузданностью. В изображаемой им среде провинциальных судейских чиновников немислим уклончивый, не прямой ответ на предложение взятки. Здесь сразу все берут. Это становится ясно из диалога прожженного дельца-махинатора Праволова, стремящегося выиграть дело у честного, благородного и принципиально ведущего себя истца Пряминова с его поверенным Наумычем:

Праволов

Подарки всем судьям из глаза ты на глаз

С поклоном от меня препоручил?

Наумыч

Как раз.

Праволов

И что они тебе на это отвечали?

Наумыч

Что по-судейски им обыкновенно – взяли.

При сопоставлении пьесы Капниста с произведениями Гоголя и Островского становится ясно, что отображенная двумя последними авторами черта действительности – когда «запевалами» хора мздоимцев, главными нарушителями законности являются лица, стоящие во главе государственных учреждений, находящиеся, так сказать, на начальственных постах, – также передана XIX веку из предыдущего. В русской провинции XVIII столетия все это уже было, свидетельствует текст «Ябеды».

Главными взяточниками, готовыми на что угодно ради наживы, здесь предстают председатель Гражданской палаты Кривосудов и прокурор Хватайко.

Повытчик Добров, выполняющий в пьесе функцию своеобразного резонера – ампула, весьма распространенное в театре XVIII столетия, – так характеризует Кривосудова и выступающую в этих делах вместе с ним его супругу: он «без наличного довода дел не судит / Однако хоть и сам всей пятерней берет, / Но вящую его супруга дань дерет: / Съестное, питьецо – пред нею нет чужаго, / И только что твердит: даянье всяко благо».

Чтобы убедить читателей и зрителей в справедливости этих слов резонера, Капнист разворачивает в пьесе целую сцену, в которой Кривосудов вместе с женой принимает присланные им от Праволова подарки. Подарки достает из свертков и демонстрирует Наумыч. Чего здесь только нет: и вина, и съестные деликатесы, и всевозможные отрезы на мужскую и дамскую одежду. У Феклы, жены Кривосудова, от этого всего прямо захватывает дух. Но и сам Кривосудов не выдерживает и восхищенно восклицает: «Ба, ба! Что вижу впрямь! Да это двор гостиной!»

При этом из произносимого в этой сцене ясно, что Кривосудов прекрасно понимает – за эти подарки он должен совершить ради Праволова очередное служебное преступление.

Не лучшую характеристику Добров дает и прокурору Хватайко:

О! прокурор,
Чтоб в рифму мне сказать, существеннейший вор.

Вот прямо в точности всевидящее око:
Где плохо что лежит, там метит он далеко.
Не цапнет лишь того, чего не достигнет.
За праведный донос, за ложный он берет,
За пропуск дел, за голос, предложенья,
За нерешение решимого сомненья,
За поздний в суд приход, за пропущенный срок,
И даже он дерет с колодников оброк.

И хотя перечисленные здесь «подвиги» прокурора не демонстрируются в каком-либо действенно-игровом эпизоде пьесы, описанная нами выше сцена приема подарков Кривосудовым и его женой да и вся атмосфера пьесы, побуждают нас целиком с доверием отнестись к этой риторике резонера Доброва.

Что же касается всей остальной «камарильи» – членов палаты, заседателей и т.п. персонажей, то они в пьесе Капниста «одним миром мазаны» с Председателем палаты и Прокурором, подобно тому, как в «Ревизоре» Гоголя предстают «вылепленными из того же теста» городничий Сквозник-Дмухановский и подчиненные ему чиновники.

По ходу действия многие из них успевают высказаться в таком духе, что все, что идет в руки, надо брать, хватать, а то, что взято – то свято и т.п. Но у большинства из них в пьесе нет развернутых индивидуальных характеристик. Для передачи их нравственной, вернее безнравственной, сущности, их отношения к служебным делам автор прибегает к иному средству. Он дает им в пьесе своеобразную коллективную характеристику, своего рода «групповой портрет», причем использует для его оформления не только вербально-действенные, но и вокальные средства. В сцене торжественного обеда, который дает Кривосудов для всей братии, заседатели и члены палаты, хорошо подвыпив, веселятся от души. Драматург мастерски использует эту сцену для своей главной задачи – разоблачения чловечишек, пролезших на должности служителей Фемиды и использующих это свое положение для грязных, преступных дел. Абсолютно логичным выглядит в этой сцене, что, развеселившись, чиновники начинают петь. А поют они о самом главном, что есть у них в жизни, о чем они постоянно думают, что составляет суть их психологии, душевных движений и поступков – о том, как хорошо жить на свете, если берешь взятки и хватаешь все, что плохо лежит и что

можешь присвоить. Чтобы придать этой сцене большую смысловую, сатирическую остроту, Капнист делает запевалой хора пьяных чиновников прокурора Хватайко.

Хватайко (поет).

Бери, большой тут нет науки,
Бери, что только можно взять
На что ж привешены нам руки,
Как не на то, чтоб брать?

Все (повторяют)

Брать, брать, брать.

Хватайко

Ведь без указа нам не стать
Пословицы ломать,
Котора говорит: что взято
То свято!

Все (повторяют)

Свято!

От прокурора не хочет отставать и Кривосудов, вставляющий свой куплет:

Но надо, чтоб уйти прижимки,
Чтоб не оплошать,
Перчатки – невидимки
На миг не скидывать.

А Хватайко и хор вновь подпевают:

Бери, большой тут нет науки...

Эта последняя фраза становится чем-то вроде звуковой эмблемы изображаемых горе-служителей Фемиды, их опознавательным знаком, они вместе и порознь повторяют ее вновь и вновь. Им, вероятно, сладко думать о том, что связано с этими словами. Об этом свидетельствует и ремарка, заключающая данную сцену: «Гости все уходят, обнявшись и припевая: «Бери, бери...». Таким образом, групповой портрет чиновников предстает перед нами исполненным самого определенного смысла. Ни малейших сомнений относительно аморальной сущности и преступной перевернутости представлений о профессиональном долге служителя Фемиды у изображенных в пьесе чиновников читатель и зритель испытывать не могут.

Разумеется, писатели-реалисты XIX столетия, создававшие произведения в той или иной степени сходной с «Ябедой» тематики, Гоголь, Островский, Сухово-Кобылин, Салтыков-Щедрин, предла-

гали более убедительные, более жизненно вероятные финалы этих произведений. От этих финалов веяло горьковато-смешной грустью, а то и пугающей безнадежностью. Такого не мог себе позволить драматург-классицист Капнист, да к тому же в пьесе, которую он посвящал самому императору Павлу I. Поэтому в финале «Ябеды» порок наказан, а справедливость торжествует.

Здесь встречаемся со своего рода модификацией приема *deus ex machina*, который довольно широко применялся в античном театре, а затем в спектаклях школьной драмы. «Бог из машины» разрешал трудные ситуации, являлся, когда наказать виновных больше было некому. В драматургии французского классицизма «бога» нередко заменял король. Такова, например, функция короля, разрешающего своим вмешательством ситуацию, которая сложилась к концу действия в трагедии Корнеля «Сид». В «Ябеде» вмешательство «высших сил» выглядит как пришедшая внезапно депеша из Петербурга, из Сенатской комиссии. По ходу пьесы вскользь несколько раз упоминается о неприятной и даже опасной вероятности: вдруг в Петербурге, в высшем ведомстве станет известно о беспорядках и безобразиях, творящихся здесь, в этом скромном провинциальном городе.

И вот это произошло! Истинное правосудие, исходящее от Сенатской комиссии, строго и справедливо! Главного афериста и махинатора Праволова, которого как раз и покрывали Кривосудов с компанией, велено «сковав, под стражу взять / И крепко содержать до нового указа». А Гражданскую палату всю подвергнуть проверке в палате Уголовной, постановил Сенат. Но в финальных строках комедии звучит уже оценка происходящего, противостоящая идеально-государственной. Автор устами резонера Доброва напоминает о привычно реальном ходе событий в таких случаях:

Впрямь: моет, говорят, руку – де рука,
А с Уголовною Гражданская палата,
Ей-ей, частехонько живет запанибрата...

Такой финал, предрекаемый в пьесе ее резонером, очень приближает исход изображаемых событий к тому, с чем встречаемся уже у писателей-реалистов XIX столетия.

Комедия Капниста «Ябеда» интересна современному исследователю не только своим идейно-проблемным комплексом, но и в плане драматургической поэтики. По этой линии от нее можно также про-

тянуть целый ряд нитей, связывающих ее с русской, да и не только русской, драматургией последующих эпох.

Одной из наиболее приметных особенностей драматургической стилистики «Ябеды» является построение некоторых этапов ее действия в форме заседания. Пьесы с частичным построением действия в форме заседания были и у некоторых иных драматургов XVIII века, например у А.Сумарокова («Чудовищи»), М.Веревкина («Так и должно», «Точь в точь»). Затем традиция передалась драматургам XIX века (произведения А.Пушкина, Н.Гоголя, А.Островского и др.). Плодотворной она оказалась и для драматургии XX столетия вплоть до последних десятилетий ее развития. Так, в 1970-е годы появляются получившие большую известность пьесы А.Гельмана «Протокол одного заседания», А.Абдуллина «Тринадцатый председатель», действие которых целиком выдержано в форме заседания. Определенное развитие эта жанровая драматургическая форма получила и в самые последние годы [см.: 4, с. 82]. Почти на всех этапах развития драматургии пьесы с действием–заседанием доказывали свою достаточно высокую художественную и художественно-публицистическую эффективность¹.

Капнист мастерски использует эту драматургическую форму для своих сатирико-обличительных целей. В V действии «Ябеды» перед нами – заседание Гражданской палаты. Представленное в этом акте не могло не вызывать у современников Капниста одновременно и смеха, и возмущения. Перед зрителями разворачивалась картина судебного разбирательства, которое вершат отпетые пройдохи и мошенники в мантиях. Драматург фактически показывал, каким громадным злом для общества может быть подобная судебная компания, готовая ради собственной наживы и выгоды пойти на попрание любых принципов и положений, закрыть глаза на одни факты и выпятить, если нужно, другие. Собственно, изображенное в этой сцене Капнистом представляет собой пародию на судебное разбирательство, хотя подано оно драматургом так, что у зрителей и читателей не

¹ История пьес с действием-заседанием в русской драматургии детально рассмотрена в диссертации Абтина Голькара «П'єси з дією-засіданням у російській драматургії XVIII-XX ст.. Генезис і динаміка розвитку». (К., 2007).

возникает ни малейшего сомнения в абсолютной жизненной вероятности всего происходящего.

Несомненно, именно сцена судебного заседания является сильнейшей по своей обличительной наполненности, поскольку в ней действуют не 1-2 сговаривающихся или вершащих злонамеренные акции персонажей (такое мы видим в других эпизодах пьесы), а целый связанный круговой порукой коллектив, который к концу этого заседания читатель и зритель могут уже вполне обоснованно воспринимать как изображенную перед ними своего рода судейскую банду.

Сцена судебного разбирательства Гражданской палаты являет собой пример изуродованного его участниками, но формально – абсолютно официального, так сказать, настоящего служебного заседания. Но в «Ябеде» есть и еще одна сцена, драматургически организованная в этом же стиле. Имеется в виду ситуация обеда, которая является по сути одной из модификаций заседания. Этот обед задает для чинов Гражданской палаты Кривосудов будто бы как семейное торжество, а в действительности затем, чтобы подпойть, настроить как следует всех участников предстоящего назавтра заседания, на котором ему надо будет «протянуть» незаконное дело подкупившего его Праволова. Уже здесь, в сцене обеда, нам открывается ничтожная, отвратительная сущность собравшихся у Кривосудова его коллег. Становится ясно, что это прагматичные деляги, сосредоточенные на мыслях о наживе, а помимо этого интересующиеся еще разве что пьянством и обжорством. Очень органично возникает в этом застолье уже упоминавшаяся нами выше коллективная песня, выражающая тот лозунг, с которым каждый из участников ежедневно шагает по жизни, обделявая свои делишки:

Бери, большой тут нет науки,
Бери что можно только взять...

Помимо всего прочего, читатели и зрители тех лет, когда создавалась и впервые ставилась на сцене пьеса, вероятно, не могли не содрогаться от омерзения и сознания, что правосудие пребывает в руках таких ограниченных, низменно настроенных, примитивных личностей.

Нельзя не признать, что замысел драматурга здесь явился очень стратегически эффективным. Сцена заседания обеда очень уместно

предваряет и подготавливает следующую за ней сцену заседания – суда. Таким образом, использованная драматургом форма заседания явилась весьма эффективным средством для достижения поставленных им перед собой сатирико-обличительных целей. Такой удачный пример использования сцен-заседаний вполне мог вдохновлять русских драматургов последующих времен также обращаться к этому средству организации действия.

Использование сцен-заседаний – не единственный драматургический прием, роднящий «Ябеду» Капниста с драматургией XIX и XX столетий. Художественная ткань «Ябеды» свидетельствует о том, что Капнист уже умел достаточно удачно выстраивать действие по двухплоскостному принципу. С таким моментом встречаемся в упоминаемой нами выше сцене обеда. Здесь есть такие эпизоды: на переднем плане, у авансцены идет сговор, сделка: мошенник Праволов обрабатывает, по сути, просто подкупает каждого по очереди из членов палаты, которые завтра будут решать его дело, а на втором плане сцены «гуляющая» компания упивается сразу и вином и так пришедшейся ей по нраву песней со столь желанными для нее словами: «Бери, бери...» Такой композиционный способ в современном искусствознании называют принципом симфонизма. Происходящее, звучащее на втором плане как бы сопровождает, аккомпанирует тому, что происходит на первом плане. Второстепенный поток действия (на дальнем плане) отличается от основного, происходящего на первом плане, но по-своему с ним соотносится, согласуется. Использование Капнистом такого сложного композиционного принципа свидетельствует о его весьма высоком уровне владения драматургической техникой. С подобным принципом драматургической композиции встречаемся (но заметим – не часто!) в пьесах драматургов XIX и XX столетий. Так, в I акте пьесы А.Чехова «Три сестры» одна из героинь, Ольга, взволнованная воспоминаниями и ностальгически настроенная, говорит о том, как ей хочется вернуться в Москву, где она родилась, где прошло ее детство и где, она считает, ей было бы и теперь жить легко и радостно. Сегодня утром, сейчас ей захотелось этого особенно сильно:

«...Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно».

В это время из комнаты, находящейся в глубине, на втором плане сцены, раздаются реплики находящихся там Чебутыкина и Тузенбаха:

Чебутыкин. Черта с два!

Тузенбах. Конечно, вздор!

Абсолютно понятно, что Тузенбах и Чебутыкин ведут свой разговор, и эти их реплики – фрагменты именно их разговора, только произнесены они более эмоционально и потому более громко, чем все, что говорилось героями прежде. Но тем не менее именно эти реплики вливаются в поток словесных действий, идущих на первом плане, и звучат здесь по-своему знаменательно. Здесь, уже в самом начале пьесы, звучит мысль о том, что напрасно сестры мечтают о переезде в Москву, о жизни, где они будут чувствовать себя востребованными, нужными, где жить будет легко и радостно – ничто подобное не произойдет, ничему этому не бывать!

С подобным приемом встречаемся и в пьесе драматурга XX столетия Рустама Ибрагимбекова «Под музыку Вивальди». Группа героев этого произведения ведут в холле находящейся в горах Югославии гостиницы разговор о том, как будут складываться отношения в мире по окончании этой, Второй мировой, войны, которую, как они считают, им удастся спокойно пересидеть вдали от ее кровавых событий. А в это же время в галерее над холлом совещаются партизаны, которые тайно нашли себе временное прибежище в этой же гостинице. Если диалоги, ведущиеся внизу, слышны зрителям полностью, то из разговоров партизан доносятся время от времени лишь отдельные реплики. Но эти реплики по своему смыслу таковы и звучат они в такие моменты ведущихся внизу диалогов, что становится ясной порочность позиции людей, желающих в час потрясающих мир трагических событий встать в стороне от них и призрачность их надежд на спокойное, безопасное пребывание в этом будто бы тихом гостиничном гнездышке, находящемся, собственно, почти в центре раздираемой войной Европы.

Интересным и также связанным с поэтикой драматургии последующих периодов является и вопрос о синтетизме изобразительных средств, примененных Капнистом в «Ябеде».

Собственно, синтетизм выразительных средств был характернейшей чертой русского театра XVIII века. Ведь недаром одним из

ведущих жанров драматического театра той поры была комическая опера. Слово, пластическое действие, музыка, пение и даже танец были органическими частями художественной ткани таких произведений. Лучшие из них, такие, как «Санкт-Петербургский гостиный двор» М.Матинского, «Мельник, колдун, обманщик и сват» А.Аблесимова получили в свое время большую известность. Иные жанры, принятые в театральном репертуаре того времени, по примеру комической оперы также стремились к синтезу выразительных средств. И хотя некоторые из выдающихся произведений этого времени, например, «Недоросль» Фонвизина, обходились без музыки, пения и танцев, в целом жанр комедии чаще всего включал эти компоненты. Активно использованы пение и музыка и в структуре «Ябеды». Очень важно, что оба песенных номера, звучащих здесь, введены в действие не как вставные номера, а драматургически осмысленно. О первом таком номере речь уже шла выше. Это коллективная песня с припевом «Бери, бери...», которую ватага пьяных служителей Фемиды поет на званом обеде у Кривосудова. Органичность введения этого песенного номера бесспорна, ведь слова, выпеваемые этими пройдохами, являющимися на государственной службе судьями, выражают их внутреннюю сущность, какой она проявляется в сфере их профессиональной деятельности, и свидетельствуют, что их собственная продажность, готовность «все брать», «хватать» является единственным и главным моментом в их «государственной» службе, именно за возможность незаконно наживаться они ее особенно ценят и именно в этой стяжательско-взяточнической сфере проявляют особый энтузиазм и энергию. Таким образом, эта песня, несколько раз звучащая в сцене обеда у Кривосудова, является драматургически активным компонентом действия. Традиция использования песенного материала в структуре драматургического произведения перешла в русский театр XIX века весьма своеобразным путем. Главным образом песни персонажей, всевозможные куплеты широко использовались в таком жанре, как водевиль, но можно назвать и произведения абсолютно серьезных жанров, таких, как «Пир во время чумы» А.Пушкина или «Бесприданница» А.Островского, где вокальные номера, исполняемые персонажами, служат активному выражению их внутренней жизни, их

психологических состояний, т.е. также являются определенными этапами развития основной мысли драматурга.

Что же касается традиции, связующей песенный материал «Ябеды» с драматургией XX века, то здесь, несомненно, следует говорить о другом вокальном номере, использованном Капнистом в той же сцене обеда, – о песне, которую в самом начале обеда, когда гости еще не пьяны, для них исполняет, аккомпанируя себе на арфе, Софья. Она, хоть и является дочерью Кривосудова, но поскольку жила и воспитывалась последние несколько лет в Москве, у тетки, совершенно ничего не знает о порочных, стяжательских принципах жизни и деятельности ее отца, о том, что за общество представляют собой его коллеги. Зрителям и читателям совершенно ясно, что Софья среди всех собравшихся – как белая ворона. Исполнив свою песню, Софья сразу же уходит и больше на обеде не появляется. Но текст песни, ее содержание дают возможность говорить об особом драматургическом приеме, который тогда, в XVIII столетии, лишь зарождался, а в XX столетии стал широко известным и сильным выразительным средством в мировом театре.

Софья в своей песне поет о добродетели и спокойной совести, о том, что «Счастлив истинно лишь тот, / С правдой кто в миру живет». Эти слова резко контрастируют с той вакханалией бесстыдства в поступках, попрания совести, стремления любой ценой к наживе, которая предстает перед нами на следующих этапах обеда. Но ведь автор не случайно поместил песню Софьи перед этой вакханалией. Зритель, прежде чем он начнет воспринимать эту сцену разгула людей без стыда и совести, как бы получает дозу напоминания о том, что настоящая жизнь – это жизнь честная, что «жизнь по правде» и спокойная совесть – высшие ценности истинно человеческой морали. То есть автор, прежде чем показать зрителю развернутую картину безобразия, как бы укрепляет ум и душу зрителя, его представления об истинно моральном. И таким образом, песня Софьи, внешне мало связанная с основным действием – она не вызвана никакой событийной необходимостью, спев ее, Софья сразу же уходит, никто из собравшихся больше ни о Софье, ни о ее песне не вспоминает – тем не менее связана с происходящим по иной, внутренней линии, ее содержание соотносится по принципу контраста с тем, что видим в зримо-игровых сценах пьесы, и по-своему формирует отношение

зрителей к изображаемому. А это уже дает основание сравнивать данный вокальный номер с теми, которые в XX веке получают название брехтовских зонгов и которые будут довольно широко использоваться не только в пьесах Брехта, но и многих иных драматургов, в том числе и русских.

Таким образом, анализ, сопоставляющий по нескольким аспектам комедию Капниста «Ябеда» с произведениями ряда русских драматургов XIX–XX столетий, дает возможность сделать следующие выводы.

Несомненно, что ряд особенностей подхода Капниста к материалу русской действительности второй половины XVIII века и его художественного отражения в жанре сатирической комедии оказались весьма плодотворными для русской драматургии последующих этапов развития. Они были восприняты и развиты такими крупнейшими представителями русской драмы, как Н.Гоголь, А.Островский, А.Сухово-Кобылин, некоторыми иными писателями XIX, а затем и XX столетий. Это дает основание говорить о существовании в русской драматургии определенных традиций, у истоков которых стоял выдающийся русский драматург XVIII столетия Василий Капнист.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берков П.Н. В.В.Капнист. – Л.-М., 1950.
2. История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. – Л., 1982.
3. Капнист В.В. Избранные произведения. – Л., 1973.
4. Мацай А. «Ябеда» В.В.Капниста. – К., 1958.
5. Островский А.Н. Сочинения: В 3 т. – Т. 2. – М., 1987.
6. Русские драматурги. – Т. I. – Л.-М., 1959.