

СКАНДАЛ КАК ФОРМА ПСИХОДРАМЫ (К постановке проблемы)

Словарь русского языка содержит множество понятий (как сугубо русских, так и заимствованных) для определения конфликтного поведения. Вот лишь некоторые, наиболее употребимые:

— буза	— размолвка
— бесчинство	— распри
— буйство	— скандал
— грызня	— склока
— дразги	— ссора
— драка	— стычка
— дебош	— спор
— позорище	— пикировка
— раздор	— афронт
— разлад	— тарарам

Еще большее место в словаре занимают понятия, определяющие тактические средства конфликтного поведения и его основные процессуальные процедуры. Их перечисление заняло бы немало времени, поэтому ограничусь некоторыми, взятыми почти наугад:

— бесславить	— унижать
— порочить	— кричать
— срамить	— издеваться
— поносить	— дразнить
— чернить	— насмехаться
— марать	— сквернословить
— оскорблять	— позорить
	— грозить

Такое многообразие конфликтных жанров и богатство скандально-бранной лексики наверняка не случайно и могло бы составить тему отдельного исследования социопсихологов, интересующихся русским национальным менталитетом.

Романный мир Достоевского с энциклопедической полнотой отразил этот обостренный драматизм русской жизни с ее неизбежным стремлением к скандалу как синтезу всех жанров конфликтного поведения. Нас, однако, интересует не социоэтнический, а психологический аспект скандала, выражающий у Достоевского поэтику шока и потрясения.

Классическая форма психодрамы — это групповой терапевтический процесс, в котором используется инструмент драматической импровизации для изучения и корректирования внутреннего мира пациента. Содержание психодрамы складывается из актуальных проблем ее участников, выражаемых ими в спонтанных действиях. Психодрама — это форма действенной исповеди или, точнее, исповедальное действие. Инсценировка подавленных эмоционально-значимых переживаний способствует освобождению от невротического симптома. Повторное воспроизведение и переживание события, вызвавшего его появление, сопровождается бурными аффектами, но, главное, **новым** его видением. При этом происходит своеобразное удовлетворение вытесненных желаний, вызывающее чувство катарсиса. Игровая ситуация позволяет участникам психодрамы изменить привычные поведенческие стереотипы и ощутить свой человеческий потенциал, помогает им достичь своей аутентичности и нового жизненного статуса. Такая методика была обусловлена новой психотерапевтической концепцией, согласно которой объект лечения — не изолированный человек, но личность, осмысленная в сложном системном единстве с окружающей социальной средой.

Понятие «психодрама» традиционно связывают с именем американского психиатра Якобо Морено. Не покушаясь на его приоритет, хотелось бы только внести, в этой связи, некоторые уточнения. Надеюсь, следующий, не слишком известный сюжет будет достаточно любопытен для истории этого метода.

В 1923 году в Петрограде вышла книга известного режиссера и идеолога театрального обновления Николая Евреинова. Она называлась «О новой маске» (1) и была посвящена необычному педагогическому эксперименту: инсценировке школьного любовного «романа», в которой каждый

играл самого себя. Книга имела любопытную предысторию. В советской трудовой школе Петрограда (бывшей 3-й мужской гимназии) четырнадцатилетняя девочка, — как рассказывает об этом Н. Евреинов, — пленила шесть учеников старшего класса. «Эти переживания, эта игра... этот маленький театр, который устраивал каждый для себя, заполнили жизнь не только героев романа, но и их окружающих. Можно сказать, почти весь класс жил одним и тем же». (1).

Вскоре дневники, письма, стихи, словом все, имевшее отношение к бурному роману школьников, попало в руки классного наставника и преподавателя латыни Н. Ижевского. Ему пришла в голову невероятная педагогическая идея: инсценировать весь этот необычный роман со всеми перипетиями его любовного бреда и предложить его героям сыграть самих себя на подмостках театра.

«Основной задачей репетиций, — вспоминал позже А. Вальтер, один из участников готовившегося спектакля, — была выработка сценария и эта задача была проведена исключительно на репетициях. Ролей не было. Каждый сам говорил то, что считал нужным, каждый сам творил свою роль. И эта задача оказалась затруднительной. Очень трудно даже составить представление о том, что заключается в задаче «играть самого себя»... (2).

Н. Евреинов увидел в этой акции «невиданную авторефлективную маску, соборно явленную не «для себя» только, но и «для других».

Чем же закончился этот педагогический эксперимент?

«...гнетущее любовное наваждение, гнетущее, несмотря на всю его сладость... создававшее ненормальную атмосферу класса... это наваждение было легко, красиво и мудро рассеяно чарами театра. Н. П. Ижевский, по-видимому, хорошо внял Аристотелю, учившему о катарсисе (очищении), как о конечной цели драмы. Но я думаю — никогда, ни до Аристотеля, ни после него изживание страстей, приводящее к благостному очищению от них, не ставилось целью спектакля для самих его участников» (3).

«Интерес Н. Евреинова к этому необычному эксперименту неслучаен. Еще в 1915 году в книге «Театр для себя» он призывал к «режиссуре жизни» к тотальной театрализации человеческого бытия.

«Нутряной, подлинный, реальный мир, — писал Н. Евреинов, — всегда становление через театрализацию. Мир

правдив, естественен, себе самому верен, когда он театрализован» (4).

Видимо, эти идеи витали в воздухе, потому что на какое-то время они действительно овладели массами — все инсценировалось, «очеловечивалось» и «оживлялось»: в ходу были «живые газеты», театрализованные митинги, публичные суды над историческими личностями и литературными героями — Онегиным, Печориным, Обломовым и др. (Петербургский литературовед Т. Хмельницкая рассказывала автору этих строк, что в одной комсомольской ячейке планировался даже суд над Достоевским, не состоявшийся из-за пылких теоретических дебатов: а кого, собственно, судить? Раскольников поднял руку на власть капитала, а Петруша Верховенский, при ближайшем рассмотрении, оказывался и вовсе «своим в доску»).

Разумеется, приведенные факты из истории психодрамы в России не умаляют авторского приоритета Я. Морено в разработке методики ее клинического использования. В общих чертах она выглядит так.

Центральной категорией психодрамы и ее основным действенным приемом является спонтанность человеческих проявлений. Я. Морено рассматривал спонтанность в качестве поведенческой антитезы все возрастающей ригидности социально-ролевого поведения.

Психодрама — это своеобразная джазовая импровизация на темы своей судьбы, в процессе которой гнетущий детерминизм безличного жизненного уклада и омертвелых поведенческих схем преодолевается в свободной игре живых бытийных возможностей.

Спонтанность пробуждает интуицию, а интуиция угадывает новые формы поведения, в которых человек достигает большей аутентичности.

Психодрама играется на языке страстей и аффектов. В свою очередь, пережитый аффект восстанавливает ценность эмоциональной выразительности как наиболее тонкой формы человеческих взаимоотношений.

Русская идиома «вывести из себя» очень точно воплощает исходную ситуацию психодрамы и ее динамику. Большинство скандальных процедур направлено к снижению психологической защиты личной автономии, к снижению контроля над собой, вплоть до полного его снятия. И если власть над собой составляет основу личной свободы, то выведенный из себя человек этой внутренней свободы лишается. Находясь

в состоянии аффекта, шока или потрясения, он уже не адекватен себе. Скандал в такой форме является своеобразной этической революцией, разрушающей принятые поведенческие нормы и культурные ритуалы общения. Вывести человека из себя — значит спровоцировать его к рефлексивно-бессознательному поведению, лишить индивидуальности, пробудить в нем хаос слепых страстей, вскрыть изменчивость и порочность его внутренней природы, запугать его самим собой.

Однако выражение «быть вне себя» может предполагать и другое состояние «скандализированной» особы: экстатический подъем духа, позволяющий человеку не только встать над обстоятельствами, над инерцией повседневного существования и его рутинной, но и вознестись над самим собой, отрешиться от привычного образа своего «Я» и выйти за его пределы, чтобы стать иным. Самопознание по-настоящему и начинается лишь с выхода за свои пределы.

Аффект способен вызвать глубинные тектонические потрясения личности, но может и мобилизовать ее дремлющие жизненные силы. Тогда человек способен перестроиться, стряхнуть с себя прах старого опыта и выйти из этой катастрофы возрожденным и обновленным.

Основной терапевтический эффект психодрамы связан с процессом группового сопереживания. Перипетии психодрамы побуждают пациента к вслушиванию, вглядыванию, вчувствованию в мир «другого», как в мир инобытия, помогая ему осознать, что внутренней гармонии можно достичь, лишь обретя ее с другим, а найти себя — лишь на пути к нему. Это путь преодоления автономности и отчужденности своего существования, путь выхода из экзистенциального вакуума, восстановления атрофированных связей с людьми и обретения спасительного чувства своей включенности в мир.

Но путь к «другому» лежит через драматичную конфронтацию с ним. Конфронтация — это зеркало, в котором человек видит свое новое отражение: собственный образ в сознании других. Противоречие между внутренним видением и своим отражением в глазах социума побуждает человека к критическому анализу собственного поведения, углубляющему его личностное самосознание.

Конечный результат психодрамы и ее основной психотерапевтический эффект воплощается в **инсайте** — особом, посткатарсическом состоянии, в котором человек обретает новое понимание своих проблем и находит выход — часто интуитивно и неожиданно — из внутреннего кризиса.

Отмеченные принципы и процессуальные особенности психодрамы позволяют отождествить ее с таким важным элементом поэтики Достоевского, как **скандал**.

Читателю может показаться, что он уже разгадал нехитрую тактику автора: описать психодраму в формах скандала, а скандал — в терминах психодрамы. Не скрою, что поначалу автор и впрямь ориентировался на эту простодушную стратегию, но очень скоро убедился в ее бесплодности. Действительно, скандал в романном мире Достоевского соотносится с клинической психодрамой также, как новаторская антропология писателя соотносится с прагматически ограниченной психиатрией Морено. Не соотносимыми оказываются не столько методы их исследований, сколько сами концепции человека. Это и понятно — уж слишком различны личностные масштабы и проблемы персонажей Достоевского и пациентов Морено.

Наиболее созвучное авторскому сознанию Достоевского понимания скандала как проявления катастрофичности его романного мира содержится в концепции романа-трагедии Вячеслава Иванова.

Каждый скандал неизбежен, как неизбежен и неотвратим породивший его трагический конфликт. Исступленное противоборство соперников вызвано не силой, но бессилием перед неразрешимостью их бытийных коллизий и эта неуправляемая энергия бессилия приводит к катастрофе: необратимому разрушению внутреннего строя личности, утрате сокровенных связей с миром и Богом.

Скандал — это иллюзорное разрешение неразрешимых проблем. Скандал — катастрофа как способ решения «последних вопросов» вызван также особым, эсхатологическим мироощущением героев Достоевского, с их стремлением «достичь конца». Каждый его скандалист на свой лад создает трагедийную ситуацию Страшного Суда, чувствуя себя вдохновенно и уверенно в роли режиссера доморощенного светопредставления и твердо держа в руках меч праведного возмездия.

Богоборческий и человекоборческий пафос такого скандала порожден неприятием мира и — через его отрицание — Бога. Богоборцы Достоевского, разуверившись в социальных способах совершенствования мира, возложили бремя ответственности за его искупление и обновление на себя.

Бытовое пространство скандала расширяется до масштабов мистерии: его ареной становится весь мир — земля, не-

бо, преисподняя; временные параметры охватывают прошлое, настоящее, будущее, вечность, а главные действующие лица — Бог, Дьявол, человечество.

Характерный для поэтики шока и потрясения скандал-кризис знаменует коренной перелом в сознании и мироощущении героя.

— «Господи! — закричала вдруг она (Катерина Ивановна Мармеладова — А. Р.) ...неужели ж нет справедливости! Кого ж тебе защищать, коль не нас, сирот? А, вот увидим! Есть на свете суд и правда, есть, я сыщу! Сейчас, подожди, безбожная тварь! Полечка, оставайся с детьми, я ворочусь. Ждите меня, хоть на улице! Увидим, есть ли на свете правда?» (6; 311).

Первичное понятие скандала в древнерусском языке, восходящее к греческому «скандалос», означало «искушение, соблазн, ловушка». Этот изначальный смысл живет и в романах Достоевского, воплощая, по выражению Н. Бердяева, «метафизическую истерию русского духа», с его неподчиненностью человеческим нормам и Божьему пределу. Скандал — это бунт иррационального, спровоцированный «демоном психического микрокосма» (С. Аверинцев).

Достоевский всегда зорко замечает этот демонический толчок и первое движение героя навстречу скандалу и катастрофе: «Голядкин быстро подался вперед, словно пружину какую кто тронул в нем... Он уже ничего не видел, ни на кого не глядел.., адвигаемый тою же самой пружиной, посредством которой вскочил на чужой бал непрошенный, подался вперед...» (1; 132—133).

Голядкин уже не в силах противиться этой иррациональной силе, все более распалюющей в нем скандальный кураж. «Рок увлекал его. Господин Голядкин сам это чувствовал, что рок-то его увлекал» (1; 134).

Несмотря на то, что все мотивации Голядкина носят бессознательный характер, а его действия словно внушены некоей внешней силой («...его как будто бы подмывало что-то»), титулярным советником движет жажда поступка, вызванная потребностью зарождающейся личности в свободном самоутверждении и уже способной без страха и благоговения смотреть в глаза аж самому статскому советнику. Но взбунтовавшейся козявке, попытавшейся пискнуть «Я — есмь!» противостоит не сила подлинной индивидуальности, а безличная воля социальной стихии.

Во всех ремарках IV главы, фиксирующих реакцию званого общества на поведение незваного гостя, последовательно подчеркивается анонимно-безличный характер этих проявлений: «Все, что ни было в зале, все так и устремилось на него взором и слухом... Все, что ни было в зале, заволновалось, как море... все спрашивало, все кричало, все рассуждало... все заволновалось, замешалось, засуетилось... все стояло, все молчало, все выжидало» (1; 134—136). Скандальные ситуации «Двойника», как и драма самого героя порождены конфликтом между «Я» и «ОНО».

Болезненно-жестокий зуд своеволия вызван узами неволи и утоляется в извращенных формах скандальной свободы. Скандал, как пограничное состояние между жизнью и смертью, разумом и безумием, правдой и ложью, реальностью и кошмаром, делает все возможным и все дозволенным. Скандал — это миг реванша, который пытается взять у общества герой за отчуждение своей личности; это бунт против фатума обстоятельств, среды, времени, против рабства нравственного долга, а чаще всего «единственно для того, — как поясняет Подпольный, — чтобы самому себе подтвердить... что люди все еще люди, а не фортепианные клавиши». Свобода не быть «клавишей» достигается иногда ценой ломки самого инструмента и всегда — ценой страдания и разрушения. «Это какое-то иступленное чувство личности и личной судьбы», — заметил в этой связи прот. Сергей Булгаков.

Эгоцентрическая иступленность неизбежно приводит к бунту против божественной воли, а бунт — к метафизической революции: низвержению Бога и самообожествлению человека, лишь усугубляющему трагический абсурд его дальнейшей судьбы. Разуверившись в мировой гармонии, но все же бессознательно стремясь к ней, скандалист Достоевского ищет ее истоки в изначальном Хаосе, как бы возвращаясь к первому дню творения в надежде возрождения и обновления мира. Это пронизательно почувствовала А. Ахматова в строках, обращенных к Достоевскому:

Вот и сейчас перемешает все
И сам над первоначальным беспорядком
Как некий дух, взнесется.

В этом миге «вознесения духа» над хаосом жизни и проявляется, очевидно, освобождающий катарсис скандала, как своеобразной формы психодрамы.

Значительное место в типологии скандалов у Достоевского занимает **скандал-поединок** как непримиримое единоборство двух волей, двух экзистенций.

«Мне его нужно, этого человека! — решил он (Вельчанинов — А. Р.) наконец.

— Его надо разгадать, а уж потом решать. Тут — дуэль!» (9; 42).

(Пока еще Вельчанинов имеет в виду не формальную дуэль, а чисто экзистенциальное противоборство, в котором соперник, не уничтожаясь физически, изживается и преодолевается как личность). Есть безысходные, неразрешимые конфликты, только отчасти разрешаемые в скандале. Так, вечное противоборство двух архитипов определяет отношения «вечного мужа» Трусоцкого и «вечного любовника» Вельчанинова. Альтернативы в таком поединке нет — либо покорить, либо покориться.

...«Я особенно терпеть не мог одного офицера», — вспоминал Подпольный. — «Он никак не хотел покоряться и омерзительно гремел саблей. У меня с ним полтора года за эту саблю война была. Я наконец одолел. Он перестал греметь» (5; 100).

Достижение цели в ситуации скандала проходит в формах позиционной борьбы. Цель такой борьбы в изменении взаимоотношений, идеальная, духовная сторона которых осознается субъектом как главная и решающая. Темой и предметом борьбы является личный человеческий статус в иерархической структуре мира — тот, который он должен иметь, но который за ним не признается. Такой искушенный стратег позиционной борьбы, как Подпольный, замечает, что для этого надо сметь «поддерживать достоинство и публично поставить себя... на равной социальной ноге». Минимальная ставка в такой борьбе — требование искомого отношения к себе «здесь и сейчас». Максимальная — не только сейчас, но всегда и везде, применительно к любым обстоятельствам.

Зачастую позиционная борьба принимает формы затяжного социально-психологического эксперимента. Тогда планируемый поступок, даже и при всей его видимой мизерности, становится чуть ли не главным делом жизни.

«А что, — вздумал я, — что, если встретиться с ним (офицером-обидчиком Подпольного — А. Р.) и... не посторониться? Нарочно не посторониться, хоть бы даже пришлось толкнуть его: а, каково это будет?» (5; 130).

Начинается длительная подготовка Подпольного к Поступку, включающая специальный психологический тренинг, выбор соответствующего «сценического пространства» (он пал на Невский проспект как авансцену петербургской жизни), должное оформление своего нового «сценического образа»: черные перчатки, «порядочная шляпа», «хорошая рубашка», шинель с новым немецким бобриком и т. д. И вот, наконец, Поступок, в лафосе своем ще уступающий и античной драме, свершается: «Я не уступил ни вершка и прошел мимо совершенно на равной ноге! (...). Воротился я домой совершенно отмщенный за все... Я был в восторге. Я торжествовал и пел итальянские арии» (5; 132).

Многие исследователи творчества Достоевского отмечали особый исповедальный тон его романов. Духовная традиция христианской исповеди, особенно православной исповеди «на миру», действительно оказали сильнейшее влияние на поэтику Достоевского. Однако, нередко публичная исповедь в его романах приобретает форму скандала, а сам скандал становится ее структурным оформлением.

Анализируя психотерапевтический аспект исповеди, американский психиатр Сидней Джуард отметил, что раскрытие своего «Я» другому есть признак сильной и здоровой личности.

«Пытаясь скрыть самих себя от других людей, мы тем самым предпринимаем активные усилия для построения ложного внешнего «Я». Одиночество, чувство вины и депрессия всегда сопровождают сокрытие правды о самом себе и сила исповеди — в облегчении процесса самораскрытия (5).

Ничем не сдерживаемые словесные излияния в ситуациях скандала были осмыслены в психодраме как особая форма **логотерапии**. В. Франкл пишет по этому поводу:

«Противоположность логотерапии всем остальным системам психотерапии проявляется не на уровне неврозов, а при выходе за его пределы, в пространство специфически человеческих проявлений... конкретно речь идет о двух фундаментальных антропологических характеристиках человеческого существования, а именно: во-первых, о его самотрансценденции и, во-вторых, о столь же характерной для человеческого бытия способности к самоотстранению...» (6).

Во многих романах Достоевского можно услышать исповедальный вопль никем не услышанного, непризнанного и непонятого человека, чьи откровения создают вокруг него напряженное конфликтное поле.

«Эта борьба с возможной ценностной позицией другого, — пишет М. Бахтин. — своеобразным образом ставит проблему внешней формы в самоотчете-исповеди; здесь неизбежен конфликт с формой и самим языком выражения, которые с одной стороны необходимы, а с другой — принципиально неадекватны в ценностном сознании другого (корни юродства как форма принципиального отрицания значимости формы выражения). Самоотчет-исповедь принципиально не может быть завершена, (...), ибо все, что уже определилось и стало, плохо определилось, недостойно стало...» (7).

Скандал порождает особые формы коммуникации — язык «горящих» глаз, «странных» жестов, сложной мимической игры и экспрессивных интонаций.

Живая речь, в принципе, самодостаточна, чтобы чисто вербальными средствами выразить любое мыслительное содержание, любые чувства и волеизъявления. Тем не менее, сложный и многообразный репертуар невербальных коммуникаций свидетельствует о том, что не все воплощается и может быть выражено в слове и в осознанных поведенческих актах. Есть внешние, а есть глубинные структуры высказывания, и формы их выражения также различны. Есть экспрессивные — контролируемые — и аффективные — неконтролируемые формы проявления, как бы исключающие возможность их адекватного словесного воплощения. Паралингвистические коммуникативные структуры представляют в этих случаях своеобразный иррациональный контрапункт подсознательного в рациональном акте речи.

Невербальные компоненты образуют сложный символический язык, в формах которого структурируется бессознательное, что создает определенные предпосылки для его восприятия и рационализации. Однако, бросающаяся в глаза избыточность жестики в скандальных сценах имеет и психотерапевтический аспект.

Согласно американскому психиатру Лоуэну, «раскрепощение тела, включение его в жизнь помогает ослабить отчужденность, которую испытывает большинство людей. Практики телесной терапии утверждают, что межличностная отчужденность обусловлена именно отчуждением от собственного тела, так как человек может ощущать жизнь только через свое физическое существование. Телесные терапевты поощряют выражение своих чувств, тем самым помогая людям пробудить собственную энергию». Об этом же говорил немецкий психиатр В. Рейх. Он установил закономерную связь между

подавляемыми эмоциями на психологическом уровне и между хроническими энергетическими блокировками на физическом уровне. В. Рейх отмечал, что «мышечная броня» является структурой характера в его физической форме. Поэтому тот, кто сможет сломать «броню», в той же степени сможет изменить структуру невротического характера (8).

Предельная насыщенность скандальных сцен паралингвистическими элементами заметно усиливает интенсивность и драматизм диалога и создает новые условия общения в формах гиперкоммуникации, когда уже не только речь, а вся полнота психофизиологических реакций человека участвует в формировании своеобразного мегатекста, который транслируется по различным коммуникативным каналам: мимическому, жестовому, фонационному. Это не только обогащает информативность диалога, но, главное, предельно расширяет пространство и объем межличностных отношений.

Особое место в типологии скандала занимает **скандал-разоблачение**. В одном из исследований сделана попытка подсчитать количество смертей и трупов у Толстого и Достоевского. Эта печальная статистика подтвердила приоритет Толстого — у него смертей оказалось больше. Подобный мартиролог, однако, не включает бескровные убийства, а между тем, каждый скандал-разоблачение у Достоевского направлен, говоря военным языком, «на поражение соперника», а выражаясь цивильно — на его экзистенциальное подавление. По существу, такой скандал — есть форма публичного суда с неизменно карающим приговором. Достаточно вспомнить в этой связи скандальное разоблачение Ипполита и Антона Бурдовского в «Идиоте» («Проклинаю вас всех! Раз и навсегда!»), скандал на балу у Берендеевых, закончившийся позорным изгнанием Голядкина и окончательным крушением его лирических надежд, затем второй скандал у Его Превосходительства, после которого Голядкин почувствовал себя убитым и впервые испытал «что-то такое ужасное, чего и объяснить невозможно». Припомним также скандальную сцену в финале 1 части «Бесов», завершившуюся пощечиной Шатова Ставрогину («Я за ваше падение... за ложь... за то, что вы так много значили в моей жизни»), следствие о пропаже ста рублей, скандальное разоблачение Сони, а затем не менее скандальное разоблачение ее преследователя Лужина («Преступление и наказание»).

Скандалу-разоблачению предшествует кропотливая работа по выведыванию секретов, разнюхиванию тайных сведе-

ний, поиску компрометирующих документов с подслушиванием, подглядыванием, слежкой и подкупом. Скандальное разоблачение вызывает подлинный взрыв замкнутых миров; нет ничего тайного во внутренней жизни личности, что не стало бы явным в ходе публичного разбирательства, не выдало бы себя в слове, взгляде, жесте, интонации. Как вспышка молнии, скандал мгновенно высвечивает потемки чужой души и глубинный мрак ее подсознания. Но этот миг вечен — он длится, по словам Достоевского, «биллион лет» и в это ужасное вечное мгновение человек проживает драму длиной в жизнь. Такой скандал становится высшей формой откровения героев. В «Поэтике» Аристотеля этот процесс определен как **узнавание**, проявляющееся в неожиданном переходе от незнания к знанию («Лучшее узнавание, когда его сопровождают перипетии, как это происходит в «Эдипе»).

Скандальные перипетии у Достоевского неизбежно приводят к **декарнализации** — срыванию и сбрасыванию масок со всех и каждого. Маска (в терминологии З. Фрейда — «сверх-Я») есть то, чем человек, по существу и не является, но за кого другие — а зачастую и он сам — принимают его. Наиболее драматичные сцены у Достоевского связаны с низвержением публичных идолов и развенчанием ложных пророков.

Скандальным разоблачением и бунтом простодушного прозелита закончилась апостольская миссия Фомы Опискина, создавшего из тонких материй нравственного императива орудие морального террора. Такова, по Достоевскому, природа всех мессианских пророков новейшего времени. Одному из них посвящен рассказ «Скверный анекдот» (9).

Генерал Пралинский как пророк нравственного возрождения России спустился в кромешный чиновничий мир, имея четкую идеологическую программу:

- «воскресить в них благородство»,
- «поставить нравственную цель»,
- «раскрыть объятия всему человечеству».

Свой визит к коллежскому регистратору Пселдонимову статский советник воспринял не только как смелый социальный эксперимент и демонстрацию нового политического мышления (сулящего всеобщее царство гуманности в любезном Отечестве), но и как акт христианского подвижничества. В этой связи, очевидно, не случайна семиотичность генеральского имени, заключающая отсылку к библейским образам Ио-

анна и Или и воскрешающая в памяти 17 стих из главы Евангелия от Луки.

Благовествование Ангела об Иоанне Крестителе: «И предъидет пред Ним в духе и силе Илия, чтобы возвратить сердца отцов детям, и непокорным — образ мыслей праведников, дабы представить Господу народ приготовленный».

Статский советник и сам осознает значительность своей миссии и ее особый пафос: «Я пришел... я хотел... крестить...» — обращается он к гостям на свадьбе. Его душевные переживания определяются двумя, добровольно возложенными, хотя и противоречивыми функциями — пасторским служением человечеству и патерналистской требовательностью к подчиненным.

С одной стороны генерал пытается быть либеральней и человечней (и потому иногда вынужден сокращать иерархическую дистанцию), с другой стороны — боится выйти из своего привычного образа, болезненно реагируя на любое нарушение поведенческих стереотипов: ведь свободное, нерегламентированное поведение неизбежно потребовало бы от него кардинальной внутренней перестройки, на что ни генерал, ни его монолитный образ не способны.

Духовный разлад и раздвоенность Ивана Ильича не остались незамеченными, усугубив психический дискомфорт гостей — они оказались как бы между Сцилой приватно-бытового либерализма и Харибдой бдящего официоза.

Присутствие генерала резко изменило атмосферу свадебного пира — этого «утопического царства абсолютного равенства и свободы» (М. Бахтин) — не будем забывать, что свадебный ритуал свершается не на европейской площади, а в квартире русского чиновника.

Но карнавальная стихия побеждает и здесь. Побеждает с большим трудом, с большими издержками и значительными жанровыми искажениями, принимая, в конце концов, форму скандала. Русский скандал — есть извращенная форма европейских карнавальных вольностей.

Впрочем, тактическое оружие, с помощью которого гости борются с узурпатором свадебной свободы, целиком взято из арсенала площадной карнавальной культуры.

Это, в первую очередь, широкий набор развенчивающих и снижающих средств: смех, фамильярность, оскорбительные гримасы, непристойные жесты, брань и передразнивание. Используются также активные способы психологического воздействия на соперника (крик, агрессивные позы, демонстра-

ция негативного отношения) для подавления возможного сопротивления, нейтрализации угроз и устрашений.

Основная цель скандальных процедур: разрушение иерархической системы отношений, демонстрация истинного места генерала в разомкнутом пространстве свободного, праздничного мира, освобождение от благоговейно-серьезного отношения к власти официоза.

Скандал с генералом протекает в жанре площадной разоблачительной публицистики, это как бы устный выпуск сатирического журнала «Головешки» (недаром, скандал спровоцирован сотрудником его редакции).

Вердикт — «ретроград!», вынесенный этим судом — это правда о старой власти и умирающем мире. Этот вердикт направлен на «изъятие» генерала из настоящего времени и отсылку его в прошедшее время. Так происходят веселые похороны прошлого и завоевание настоящего.

Предчувствие «последнего дня Помпеи» не обмануло генерала — подвиг крещения в новую веру воистину обернулся для него катастрофой и карнавальная смерть. Голова Ивана Пралинского в конце свадебного пира упала на блюдо бланманже, совсем как голова Иоанна Предтечи.

Эта катастрофа привела генерала к трагическому катарсису, протекавшему как буквальное, грубо-физиологическое очищение и как переживание «мучительных нравственных мук». Но, в точном соответствии с законами психодрамы мучительный катарсис наконец разрешился в инсайте — неожиданном внутреннем озарении, в свете которого Иван Ильич обрел новое видение своей судьбы.

Этот инсайд протекал как ряд последовательных вспышек сознания и отразил пять стадий духовного возрождения генерала Пралинского;

— намерение постричься в монахи,

— окончательное сознание неудавшейся жизни,

— стремление уйти в отставку и в уединении посвятить себя счастью человечества,

— побуждение к перемене всех знакомых и искоренению о себе всякого воспоминания.

И, наконец, внутреннее озарение осветило генералу единственно спасительный путь:

«...Строгость, одна строгость и строгость!». Так протекала психодрама генерала Пралинского и так закончилась его мессианская роль в либерально-демократическом переустройстве родного Отечества.

Автор сознает, что предлагаемая работа отнюдь не исчерпывает всех аспектов заявленной темы. Говорить о поэтике скандала у Достоевского, а тем более об общей их типологии можно лишь при детальном анализе всего корпуса текстов и тщательном анализе соответствующих сцен. А пока можно лишь вкратце наметить стратегию будущих исследований.

Драматургия скандала складывается из различных ритуальных процедур — независимо от того, принимаются, утверждаются ли они или, наоборот, отвергаются и осмеиваются. В контексте живого общения ритуалы существуют как овеществленные знаки, способы поведения и модели коммуникаций, которые адекватно интерпретируются партнерами с точки зрения их соответствия и несоответствия избранным поведенческим схемам. В этой связи анализ этикетных процедур (особенно их нарушений) представляют безусловный интерес для понимания поведения персонажей Достоевского.

Целесообразна также систематизация скандалов по составу и функции их участников. Для этих целей может быть использована типологическая структура основных ролей, принятая в психодраматических процедурах:

«режиссер-аналитик», интерпретирующий и комментирующий поведение участников, уточняющий их роль в общем замысле;

«протагонист», являющийся субъектом конкретного психодраматического действия. Он «инсценирует» драматические переживания своей жизни и дает собственную интерпретацию наиболее значимых ее ситуаций;

«вспомогательное Я» — участник, ассистирующий протагонисту и олицетворяющий всех значимых «других» в его жизни;

«эксперт», комментирующий драматические коллизии членов группы и проясняющий смысл их отношений — от лаконичной реплики до более развернутых рассуждений о подлинных мотивациях участников и их поведенческой стратегии;

«катализатор» — участник, способствующий развитию событий, привлекающий внимание группы к поставленной задаче и призывающий других к активным действиям. Он «как бы держит перед группой зеркало для того, чтобы участники могли видеть свое поведение; упрекает их за поверхностность в выражении чувств и побуждает их к близости» (6);

«образцовый участник» — с наибольшей полнотой и аутентичностью раскрывающий свое «Я» и задающий группе высокий уровень межличностного общения.

Не менее перспективным для целей будущих исследований может стать и метод действенного анализа, принятый в режиссерской системе К. Станиславского. Этот аналитический метод, оперирующий такими понятиями, как сверхзадача, цель, мотив, сквозное действие, «Я» в предлагаемых обстоятельствах, «пристройка» (т. е. поиск оптимальных способов самореализации) кажется наиболее соответствующим драматической природе скандала в романах Достоевского и позволяет осмыслить каждую такую сцену в системном единстве волевых актов ее участников при всем многообразии их психологических мотиваций.