

Федеральное агентство по образованию
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русской и зарубежной литературы

Л.Г. Тютелова

**А.П. Чехов и русская драма
XX – начала XXI века**

*Утверждено Редакционно-издательским советом университета
в качестве учебного пособия*

Самара
Издательство «Самарский университет»
2009

УДК 82.09
ББК 83.0
Т 98

Рецензент канд. филол. наук, доц. Е.Н. Сергеева

Тютелова, Л.Г.

Т 98 **А.П. Чехов и русская драма XX – начала XXI века: учебное пособие** / Л.Г. Тютелова; Федеральное агентство по образованию. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2009. – 160 с.

Учебное пособие посвящено вопросам исторической поэтики. Художественная система А.П. Чехова, созданная на рубеже XIX-XX веков, рассматривается как система, отражающая основные сдвиги, произошедшие в субъектной сфере драмы и определившие влияние А.П. Чехова на развитие отечественной литературы в XX и XXI веках.

Анализ пьес авторов как начала XX века (М. Горького, Л. Андреева), так и второй половины столетия и начала следующего (Л. Петрушевской, Н. Коляды, И. Вырыпаева, Е. Гришковца) позволяет показать особенности «диалога», который ведет русская драма с Чеховым.

В пособии освещаются проблемы взаимодействия с классическим наследием в XX веке, рассмотренные ведущими чеховедами, историками русского театра и современными литературными и театральными критиками. Привлечен большой круг работ, отражающих своеобразие эстетических взглядов участников русского литературного процесса XX века (символистов, футуристов, представителей русской философской, марксистской, народнической критики начала XX века, представителей русского театра – актеров и режиссеров и т.п.).

Предназначено для студентов, обучающихся по специальности «Филология».

УДК 82.09
ББК 83.0

© Тютелова Л.Г., 2009
© Самарский государственный университет, 2009
© Оформление. Издательство «Самарский университет», 2009

Оглавление

Глава 1. Драма как род литературы.....	4
Глава 2. Драматургическая система А.П. Чехова.....	12
2.1. Конфликт и действие.....	12
2.2 Автор и герой («Я» и «Другой»).....	22
2.3. «Топографичность» театра А.П. Чехова.....	38
2.4. Автор и жанр.....	48
Глава 3. А.П. Чехов и «новая драма» его времени (М. Горький и Л. Андреев).....	65
3.1. Проблемы поэтики сюжета и героя в драматургии А.П. Чехова и М. Горького: сцены дачной жизни.....	65
3.2. «Я» и «Другой» в театре панпсихизма Л. Андреева.....	72
Глава 4. Чеховское наследие и советская драматургия.....	79
Глава 5. А.П. Чехов и драматургия «новой волны».....	93
5.1. Литературная и театральная критика о «новой волне» 70 – 80-х годов: к постановке проблемы метода.....	93
5.2. Проблема жанра в поствампировской драматургии.....	97
5.3. Проблема «слова» в драматургии Н. Коляды и Л. Петрушевской....	103
5.4. А.П. Чехов и драма конца XX века: к проблеме пародического использования.....	111
Глава 6. А.П. Чехов и новая драма конца XX – начала XXI века.....	128
6.1. Провинциальное пространство в мире Н. Коляды.....	128
6.2. «Кислород» И. Вырыпаева и основные особенности «новой драмы».....	136
6.3. Проблема авторского высказывания в драматургии Е. Гришковца....	147

ГЛАВА 1

ДРАМА КАК РОД ЛИТЕРАТУРЫ

Драма – один из трех родов литературы. Следует отметить, что в литературоведении есть и другое значение термина. Драмой называют жанр драматургического рода, существующий наряду с комедией, трагедией, трагикомедией. Изначальный смысл слова (греч. *drama* – действие) указывает на то, что основу драмы составляет действие. В этом драма близка эпосу: в обоих случаях жизнь изображается через события, поступки, столкновение героев, борьбу. Но если в эпосе о событиях рассказывается как о чем-то уже свершившемся, то в драме они непосредственно разворачиваются перед зрителем. Следовательно, в драме отсутствует авторское повествование и выраженные в нем суждения о героях и обстоятельствах. Авторское слово в драме ограничено ремарками – краткими указаниями об обстановке, жесте, интонации героя.

Драматическое произведение, как правило, предназначено для постановки на сцене. Поэтому оно имеет строгие ограничения во времени исполнения. Предметом изображения драмы становится такое время жизни человека, которое требует выбора, поступка, то есть совершения какого-либо действия, поскольку только так в драме может быть раскрыт характер героя, обозначены его жизненные позиции. Следовательно, драма эстетически осваивает борьбу между субъективным миром человека и объективным миром жизни. Противоречия, несовместимость между свободной волей личности и объективными процессами действительности составляют сущность драматического конфликта и приводят к столкновениям, противоборствам персонажей друг с другом или с жизненными обстоятельствами.

В зависимости от того, какие представления о правах и возможностях личности существуют в обществе, возникает тот или иной тип конфликта. В античной драме, основанной на мифологических представлениях о мире, главной движущей силой был рок, некое безличное воплощение воли богов, а человек оказывался лишь объектом приложения этих роковых сил. Интерес в драме более позднего времени перемещается на человека, на его свободный выбор между добром и злом. Так, например, в XIX веке еще сохраняется появившееся в эпоху Возрождения мнение о том, что человек – конечная цель исторического прогресса, венец вселенной. Одновременно обнаруживалась противоречивая природа нового (буржуазного) общества. Чтобы реализовать свои намерения, индивидуальные устремления, личность должна была нарушить чужие интересы. Поэтому возникает противоречие между желаниями, целями разных героев, которые, по определению Гегеля, вынуждены стоять «друг против друга».

Описанный выше тип конфликта характерен для драматургии А.Н. Островского. В пьесе «Бесприданница» стремление героини к личному счастью приходит в противоречие с господствующим в обществе, сле-

довательно, характерным для многих персонажей представлением о личном благополучии, связанном лишь с денежными интересами. За каждым участником конфликта стоит определенная историческая сила: старая – за Кнуровым, Вожеватовым, Паратовым, Карандышевым, новая – за Ларисой.

К концу XIX века становится очевидным: личные стремления и интересы не могут быть реализованы в силу причин, от отдельного человека не зависящих. Возникает иной, чем в классической драматургии XIX века, тип конфликта: человек поворачивается лицом не к другому человеку, а располагается лицом к лицу непосредственно с враждебной действительностью. Таков конфликт в «новой драме».

В теории литературы помимо разных исторических видов конфликтов выделяют и еще две основные их разновидности, характеризующие эстетические особенности изображаемой драматической ситуации. В.Е. Хализев называет «конфликт-казус». Для него характерны «противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и разрешимые волей отдельных людей» [1, с.133]. Другой тип конфликта, по определению В.Е. Хализева, – «субстанциальный». Он отмечен «противоречивыми состояниями жизни, которые либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают согласно надличной воле природы и истории, но не благодаря единичным поступкам и свершениям людей и их групп» [1, с.133-134].

Противоречия, лежащие в основе того или иного типа конфликта, становятся очевидными для героев, «ускоряют» отношения между ними. Нужно помнить, что «действие», которое определяет сущность драматического содержания пьесы, отличается от «действия» в бытовом значении слова. «Действие» в драме не столько процесс, совершаемый посредством поступков, направленных на достижение определенной цели, сколько проблема, которая охватывает такой отрезок времени, когда человек решается на действие, выбирает линию поведения и вместе с тем принимает на себя всю ответственность за сделанный выбор. Гамлет, герой одноименной пьесы Шекспира, прежде чем решиться на поступок, взвешивает все «за» и «против». И эти размышления персонажа так же, как и убийство Полония, дуэль с Лаэртом и прочее, составляют драматургическое действие пьесы. Поэтому драматургическое действие – это всегда напряженная ситуация, когда человек не только осознает несовместимость своего счастья с течением жизни, но и совершает свой выбор между покорностью этому течению или противоборством норме бытия с целью сохранения своих личностных ценностей (часто даже ценой своей физической смерти).

Напряженность действия требует особой строгости в организации сюжета. Это требование получило название «единство действия». Наиболее решительно настаивали на этом принципе классицисты, возводя его вместе с требованием единства времени и места в правило о трех единствах.

Единство действия в драме предполагает концентрированность, связанность, стройность, логическую завершенность последнего как в глав-

ных частях, так и в деталях. Вот почему в драме наиболее последовательно прослеживается трехчленная структура сюжета. Пьесу открывает экспозиция – изображение положения действующих лиц, обстоятельств и обстановки, в которых они находятся до начала развития действия. Далее возникает завязка – начальный момент в развитии событий, когда зритель получает представление об изображаемых характерах и о конфликте. От завязки действие движется к кульминации – наивысшей точке напряжения действия – и развязке – заключительному моменту в развитии действия, когда конфликт произведения приходит к своему завершению.

Говоря о действии, стоит отметить, что существует два его основных типа: внешнее и внутреннее. Между этими типами действия существует содержательное различие: «имеется закономерная связь между типом действия, выдвинутым на первый план, и характером конфликта, положенного в основу произведения» [1, с.134].

Как отмечает В.Е. Хализев, внешнее действие доминирует в драме и обнаруживает становление во времени конфликта-казуса. Оно формирует, видоизменяет, и, как правило, разрешает раскрытый автором конфликт. Такое действие наиболее благоприятно для подчеркивания мужества, находчивости, проявляемых людьми в исключительных обстоятельствах. Внешнее действие – это результат исторически длительного становления драмы. Древнегреческая комедия была «механическим» соединением событий и эпизодов. Действие в комедии не развивается, не идет поступательно, не достигает апогея и не падает. Более структурны сюжеты античных трагедий, события в них связываются в единый узел, но и здесь внешнее действие сначала не получает широкого развития. Динамика внешнего действия становится более выраженной у Еврипида. Своего максимума она достигает в литературе нового времени у Шекспира, Мольера.

В античной драме, основанной на мифологических представлениях о мире, главной движущей силой был рок, безликое воплощение воли богов, а человек оказывался лишь объектом приложения этих роковых сил. Интерес в драме более позднего времени перемещается на человека, на его свободный выбор между добром и злом.

В пьесах Шекспира, по мысли В.Е. Хализева, наблюдается обилие перипетий, событий, а функцией внешнего действия является «как можно резче столкнуть возвышенное чувство с враждебными ему силами. Конфликты формируются, обостряются и разрешаются в пределах изображенных событий. Они имеют отчетливо выраженные начала и концы. Движение событий связано с внезапными и резкими поворотами. Конфликты шекспировских трагедий обычно локальны и замкнуты» [1, с.140].

В эпоху классицизма особенность действия заключалась в том, что конфликт имел общественную направленность, а персонаж приравнивался к какой-то одной гипертрофированной мысли или страсти. Движение литературы от классицизма к реализму оказывало влияние и на особенности

действия. Происходил постепенный отказ от принципа трех единств, от жестовости, патетичности и морализаторства. Уже в начале XIX века в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» в структуре образа Чацкого совместились наряду с классицистическими романтические и реалистические черты. Патетичность его образа – уже не рудимент классицизма, но влияние романтизма с его духом бунтарства, противостояния, противопоставления себя толпе.

В реалистической литературе – свои законы организации действия. Отказ от романтической категории «идеального» приводит автора к проблемам быта, вопросу детерминизма среды, в которой существует личность. Поэтому в основу действия могут быть положены бытовые, житейские обстоятельства и конфликты. Чтобы реализовать свои намерения, индивидуальные устремления, личность должна нарушить чужие интересы. Поэтому возникает противоречие между желаниями, целями разных героев, которые вынуждены противостоять друг другу. Такой тип конфликта характерен для драматургии А.Н. Островского. В пьесе «Бесприданница» стремление героини к личному счастью приходит в противоречие с господствующим в обществе представлением о личном благополучии, связанном лишь с денежными интересами. Участниками конфликта здесь выступают персонажи, воплощающие в себе определенную историческую силу: старую – Кнуров, Вожеватов, Паратов, Карандышев, новую – Лариса.

Театр XIX века в теории литературы называют театром «хорошо сделанной пьесы». Как пишет П. Пави, «это название дано пьесам, отличающимся виртуозной интригой и логическим совершенством построения действия» [2, с.423]. Действие представляет собой череду подъемов и спадов, цепь недоразумений, эффектов или неожиданных развязок. По мнению Э. Бентли, пьесы подобного типа представляют собой «"сплошной сюжет"... а в результате – мелькание, суета и никакого движения» [3, с.23]. «"Хорошо сделанная пьеса" строится по механической схеме, в то время как истинное произведение искусства – по органической» [3, с.23-24].

В.Е. Хализев утверждает, что перипетия, являющаяся основой внешнего действия, связана со случайностью. «Происходящие в жизни персонажей внешние перемены, внезапные и резкие, являются не необходимыми, но возможными: их легко представить себе и несвершившимися» [1, с.140]. Он утверждает, что драматическое искусство тяготеет к случайным стечениям обстоятельств (появление нужного лица в «нужный» для сценического действия момент; неожиданно подслушанный разговор и т.п.). В произведениях, которые основаны на обильных перипетиях внешнего действия, запечатлевается художественное сознание, не вполне отделяющее случайности и закономерности. Традиционная сюжетная форма (основанная на внешнем действии) находится во внутреннем соответствии с сознанием человека, который еще не вполне причастен историзму мышления. Традиционное сюжетосложение, по мысли В.Е. Хализева, воплощает мысль об упорядоченности бытия, о господ-

стве в нем позитивных начал. «В сюжетах с резко выраженными и обильными перипетиями реальность постигается как подверженная толчкам со стороны сил хаоса и неуклонно им сопротивляющаяся» [1, с.144].

На ранних стадиях развития драмы и вплоть до середины XIX века преобладает внешнее действие. В поздней – прослеживается тенденция к ослаблению динамики внешнего действия и устранению привычных перипетий, хотя традиционный тип сюжета все же не утрачивает своего значения. Он обнаруживается во многих реалистических произведениях, но служит уже иным целям.

Говоря о внутреннем действии, В.Е. Хализев отмечает, что с помощью него воплощаются по преимуществу конфликты устойчивые, субстанциальные. «Действие, основанное на динамике душевных движений и размышлений не создает и не разрушает конфликт, а демонстрирует его читателю как нечто стабильное. Оно обнаруживает устойчивую коллизию» [1, с.152]. Внутреннее действие выявляет способность или неспособность героя противостоять часто персонифицированному злу. Личность здесь не столько противостоит другой личности, сколько сталкивается с противоречивостью миропорядка вообще. Посредством внутреннего действия жизнь человека сопоставляется не со слепым роком, а с конфликтной реальностью. Драма начала широко осваивать внутреннее действие позже, чем эпические жанры. Серьезный сдвиг в этом направлении сделали Ибсен на Западе и Чехов в России.

Драматургия А.П. Чехова обладает таким ярким своеобразием по сравнению с классическими пьесами, что теперь ни один драматург, кажется, не может избежать её влияния. Любая пьеса современного автора не может рассматриваться вне факта её существования. «Новая драма» Чехова, ставшая пограничным явлением и предсказавшая многие из художественных открытий XX века, – прорыв в драматургии. Новая трактовка категории события Чеховым открыла дорогу литературе XX века. Как уже было отмечено, в основе движения действия традиционным оказывается противоречие между героями, интересы которых не совпадают. Чехов же обращается к другим типам конфликта. Его героям противостоят не другие личности, а сама жизнь в своих будничных проявлениях. Важную роль начинают играть разные мелочи, пустяки, делающие жизнь скучной, однообразной. Это и есть главное зло жизни, перед которым равны все люди (и бедные и богатые, и умные и глупые). Новый тип конфликта в чеховской драматургии приводит к перестройке всего сценического действия. В его пьесах не предусмотрено развитие сюжета от завязки к кульминации, от кульминации к развязке. Вместо этого у него «ровное повествовательное течение действия, без заметных подъемов и спадов, не имеющее ни твердо обозначенного начала, ни сколько-нибудь определенного разрешения в конце» [4, с.412]. Отсюда особое понимание события у Чехова. Для писателя имеют значение лишь усилия личности, проявляемые в обыденной жизни, а не в исключительных ситуациях.

Сосредотачивая основное внимание на действии внутреннем, Чехов не отказывается от внешнего действия. Просто оно имеет несколько другие цели, чем в классической драматургии. В театре Чехова главными становятся не столько поступки, события, сколько то, что за ними стоит, то есть то, что совершается в человеческой душе. Особенность чеховской концепции театрального действия не в отсутствии событий, а в том, как они расцениваются по отношению ко всей человеческой жизни. Внутреннее действие пьес составляют события, происходящие в сознании героев, и они становятся очень важными.

В.Е. Хализев полагает, что выдвигание на первый план действия внутреннего возникло в то время, когда «заметно возросло критическое самосознание общества и активизировались духовные искания» [1, с.155]. Конфликты, выявляемые с помощью этого типа действия, стали значимыми в эпоху, когда «судьба личности стала соотноситься с широким потоком истории, когда на первый план встала проблема личности, ответственная за собственную судьбу и участь окружающих» [1, с.155].

Таким образом, драма прошла путь от господства внешнего действия к внутреннему: внешнее действие преобладает в драме вплоть до конца XIX века, а обращение к внутреннему действию, как к более значимому, происходит с появлением театра Чехова.

Итак, драматическое произведение есть картина единого или сквозного действия. Оно возникает из развития основного конфликта и обусловлено главной темой и идеей произведения. Драма отражает действие, начатое и законченное в настоящем времени, на глазах у зрителя. Но, «воплощая настоящее, драма как бы вбирает в себя прошлое и будущее изображаемого явления» [5, с.16]. Так приходят в драму различные связи человека и мира, они придают действию историзм, эпическую многосторонность.

При анализе драматургического произведения следует обратить внимание на то, что «слово» в драме становится способом действия. По средством слова выражаются желания, стремления, интересы героев, поиск ими решения возникшей проблемы, противоборство с иной позицией. Диалог (разговор двух или более лиц) – наиболее интенсивная форма драматического столкновения. Но в пьесе часто и монолог (развернутое высказывание одного лица, не связанное с репликами других героев) вступает в диалогические отношения с монологами других персонажей (например, монолог Фамусова «Вот то-то, все вы гордецы...» – с монологом Чацкого «А судьи кто?» в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»).

Монолог содержит повествование о разных событиях и обстоятельствах, может быть средством эмоционального самовыражения героев. В первом случае монолог нас знакомит с персонажем и той средой, в которой он живет (таков рассказ Катерины в «Грозе» А.Н. Островского о жизни до замужества). Во втором случае монолог обозначает определенный этап развития действия (таково размышление Катерины Кабановой в пятом действии «Грозы» после прощания с Борисом).

Иногда о происходящем с героем свидетельствует не то, о чем он говорит, а то, как говорит и как ведет себя. Иными словами, средством выражения внутреннего действия становится «подтекст».

Автор драматического произведения почти не имеет возможности говорить «от себя». Исключения составляют авторские ремарки, список действующих лиц, «замечания для господ актеров» (как в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор»), а также название пьесы. Поэтому позиция драматурга проявляется в самом отборе явлений жизни для сценического действия, в характере развития сюжета и иногда (чаще в классицизме) через лицо «от автора» или положительного героя (в комедии Фонвизина «Недоросль» таковыми являются Милон и Правдин).

Характер персонажей в драматическом произведении раскрывается посредством «слова», произнесенного героем. «Слово» является не только средством самооценки персонажа, но и способом совершения им поступка. Следует помнить, что драматурги, в частности, А.Н. Островский, создают индивидуальный речевой портрет персонажа. Часто характеристику герою дают его партнеры по сценическому действию. Кроме того, средством создания образа становятся авторские ремарки, комментарии.

Драма как род литературы подразделяется на ряд разновидностей – жанров: трагедия, комедия, драма, трагикомедия и другие. Чтобы определить жанр той или иной пьесы, следует обратить внимание на характер конфликта, цели борьбы героев и на те чувства, которые возникают у читателей (зрителей), выступающих в силу особенностей драмы как рода литературы «живыми свидетелями» происходящего.

Суть трагического конфликта состоит в особом характере проявления и разрешения противоречий, возникающих между личной инициативой героя и роковыми обстоятельствами, между долгом и страстью, представлениями о необходимом и личными чувствами. Стороны, принимающие участие в конфликте, принципиально непримиримы, что и приводит чаще всего к гибели героя («Гамлет», «Отелло», «Ромео и Джульетта» В. Шекспира, «Федра» Ж. Расина). Противоречия обнаруживаются, главным образом, во внутреннем мире героя: эта непримиримость является причиной его духовного надрыва, ведущего к катастрофическому концу. Трагедия рождает в сердцах зрителя сильный душевный подъем, сложное чувство сопереживания происходящему на сцене, в котором переплетаются страх за героя, сострадание к нему и восприятие трагического зрелища как чего-то возвышенного и облагораживающего душу.

Суть комического конфликта состоит в несоответствии жизненных положений, характеров авторскому представлению о должном. Идеал писателя при этом может быть выражен через образ положительного героя (Чацкий в комедии «Горе от ума» А.С. Грибоедова), в таком случае противоречия разворачиваются между положительным героем и его окружением. В драматургии же Н.В. Гоголя главная плоскость конфликта находится

между миром пьесы и авторским идеалом, то есть точкой зрения писателя на мир, которая не передается ни одному из действующих лиц (персонажи Гоголя – порочные, ограниченные люди). Отсюда и знаменитое утверждение о том, что единственным «честным, благородным лицом – был смех» («Театральный разъезд после представления новой комедии» Н.В. Гоголь).

Комическая борьба вызывает смех посредством комических несопадений, недоразумений, комического диалога, остроумных реплик, каламбуров. Авторское отношение к происходящему бывает ироническим («Вишневый сад» А.П. Чехова), сатирическим («Тартюф» Ж. Мольера), саркастическим, юмористическим.

Драма – жанр драматического рода. Сущность драматического конфликта состоит в том, что герой, вступая в противоречие с окружающим миром, не знает того внутреннего, духовного разлада, который свойственен трагическому герою, так как эти противоречия для героя являются внешними.

Наиболее сложным является вопрос о различии драмы и трагедии. Рассмотрим две пьесы А.Н. Островского – «Гроза» и «Бесприданница». В душе Катерины, главной героини «Грозы», происходит борьба между долгом жены и ее чувствами, желанием любить и быть любимой, то есть между «темным царством» (по определению Н. Добролюбова) в душе героини и новыми силами, этому «царству» противостоящими. Поэтому мы можем утверждать, что Катерина – трагическая героиня, и в соответствии с этим определить особенности жанра пьесы.

Для Ларисы Огудаловой («Бесприданница») серьезные внутренние противоречия не характерны. Если Катерина в «Грозе» страдает прежде всего от внутреннего разлада (долг или чувство), то Ларисе такого рода борьбы чужды. Она осознает себя вещью, но при этом у нее нет духовных сил на то, чтобы бросить трагический вызов миру, как это сделала Катерина. Отсюда можно сделать вывод о жанре пьесы «Бесприданница» – драма.

Таким образом, анализ драматургического произведения предполагает определение типа конфликта пьесы, рассмотрение особенностей развития действия, характеристику системы персонажей, обоснование своеобразия авторской позиции.

Библиографический список

1. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: МГУ, 1986.
2. Пави П. Словарь театра. М., 1991.
3. Бенгли Э. Жизнь драмы. М., 1978.
4. Скафтымов, А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
5. Катыхшева Д. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр. СПб.: СПбГУИ, 2001.

ГЛАВА 2 ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА А.П. ЧЕХОВА

Наиболее сложным для анализа оказывается такое произведение, которое построено «вопреки всем правилам». Именно поэтому, говоря о русской драматургии, необходимо особое внимание уделить театру А.П. Чехова. Долгое время творчество этого драматурга рассматривали в соответствии с теми представлениями о драматургии, которые сложились еще в эпоху Ренессанса. Об этом свидетельствует история изучения театра Чехова в России.

2.1. Конфликт и действие

Наиболее проблемным при изучении драматургии Чехова является вопрос о конфликте. Уже в работах А.П. Скафтымова (статья «К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова») проведено сопоставление пьес Чехова с дочеховской драмой. Так, у А.Н. Островского обнаруживается традиционный для постренессансной драмы конфликт, который строится «на почве нарушения нравственных норм, когда чужая воля посягает на противостоящие интересы и волю других людей» [1, с.462]. При всем различии финальных ситуаций в пьесах Островского неизменным остается противопоставление «жертвы» «притеснителю», «стороны страдающей» – «стороне, причиняющей страдание». В основе движения действия традиционно оказывается противоречие между героями, интересы которых противоположны. Чехов же выстраивает свою драматургическую систему на принципиально иных конфликтных основаниях.

У драматурга порубежной эпохи героев-антагонистов в привычном смысле нет. Борьба между отдельными личностями не интересует писателя. На рубеже XIX-XX веков в общественном сознании происходят изменения, которые приводят к перестройке всей системы отношений человека и мира. Личность начинает осознавать, что прочность ее положения в мире относительна, что несчастья, происходящие в жизни, не следствие действия каких-то конкретных людей, а итог движения жизни как таковой. Внутреннее состояние личности в эпоху разрушения прежних ценностей и становления новых отражено в русской литературе в произведениях, созданных писателями «серебряного века». Особое значение творчества А.П. Чехова при этом состоит в том, что он не только в рамках русского «серебряного века» перестроил традиционную драматургическую систему, но и его творчество во многом определило пути развития мировой драмы в XX веке. Б. Зингерман, в частности, отмечал: «...русский писатель дает нам возможность увидеть отличительные черты новой драмы, взятые в их совокупности и соотнести друг с другом» [2, с.20]. Среди авторов, чье твор-

чество относится к «новой драме», называют имена Стринберга, Метерлинка, Гауптмана, Ибсена.

В пьесах Чехова зло действует без прямой волевой активности персонажей, как произвольный плод жизни. Дурные люди только ухудшают положение, неважное само по себе. Стоит вспомнить пьесу «Три сестры», в которой Наташа неприятна героиням пьесы, но не в ней причина того, что сестры Прозоровы не удовлетворены своим местом в жизни, приносящей им только разочарования. В «Дяде Ване» автор ведет своего героя Войницкого от заявлений о том, что все его несчастья связаны с Серебряковым, к пониманию личной ответственности человека за свое существование. Вследствие всего вышесказанного можно обратить внимание на замечание В. Катаева, сделанное им в монографии «Литературные связи Чехова»: «... герои приходят в столкновение, антагонизм между ними достигает порой крайних форм, сами они убеждены в абсолютной противоположности своих «правд». Автор же указывает каждый раз на общность между ними, на скрытое сходство, которое они не замечают или с возмущением отвергают» [3, с.171].

Героям Чехова противостоит жизнь в своих будничных проявлениях. В ее «текущем сложении» (по выражению А.П. Скафтымова) не находят своей реализации возвышенные желания действующих лиц. В чеховской пьесе «Леший» есть следующее утверждение: «... мир погибает не от разбойников и не от воров, а от скрытой ненависти, от вражды между хорошими людьми, от всех этих мелких дрязг, которых не видят люди...» [4, т.12, с.151]. Это замечание очень важно для понимания чеховского конфликта. «Мелкие дрязги», «пустяки», «мелочи», нечто такое, что пронизало жизнь сверху донизу, сделало ее скучной, непорядочной, неизящной, отравило источник самых простых человеческих радостей, и есть главное зло жизни, перед которым равны все: большой человек и маленький, умный и глупый, злой и добрый.

Тема трагизма мелочей не нова для нашей литературы. Но Чехов развивает ее по-своему. Для него мелочь – это не будничное проявление социального зла в его вопиющих формах, как у Салтыкова-Щедрина, это и не низкая сфера жизни, свойственная маленькому человеку, как у Гоголя. «Чеховская мелочь – это нечто от человека не зависящее и для него принудительное; это не частная сфера, в которую насильственно вдвинут ... человек вообще, каков бы он ни был по своему социальному положению...» [5, с.250].

Разработанный Чеховым новый конфликт позволяет утверждать, что драматург изобразил не драму в жизни, а драму самой жизни. Недаром Н.Я. Берковский для характеристики чеховских пьес использует гегелевское выражение *Weltzustand* – миросостояние. Г. Бялый отмечает: «Место кричащей несправедливости заступил обычный порядок вещей в мире, ко-

торый давно сложился и не скоро кончится... Ненормальной оказывается сама норма жизненных отношений, а не ее нарушение» [5, с.251].

Новый тип конфликта в чеховской драматургии приводит к перестройке всего сценического действия. При изображении автором драматизма повседневности события теряют свою былую значимость. Чеховским героям не дано стать хозяевами своей судьбы, сами они не могут направлять события. Никто из них не в состоянии остановить жизненный поток и изменить его. Создается впечатление, что никакое событие в жизни героя не может стать кульминационным, с точки зрения драматического действия. По словам А.П. Скафтымова, «страдая своим особым страданием, каждый сохраняет общие привычные формы поведения, то есть участвует в общем обиходе, как все» [1, с.251]. Следовательно, предстающая перед зрителем жизненная ситуация внешне драматической не кажется.

Событие, к которому устремлялось действие в дочеховской драме, перестает играть решающую роль в пьесах Чехова. По мнению драматурга, «событие» отвлекает от познания закономерностей жизни, заключенных в ней самой. Они имеют лишь «случайности», которые могут и не произойти в жизни человека. Отсюда и чеховская этика: для писателя решающее значение имеют лишь постоянные усилия личности, проявляемые не в исключительных ситуациях, а в обыденной жизни, перед лицом незаметных и нескончаемых требований обыденности. Следовательно, по Чехову, наиболее роковым для человека является не случай, а неумолимое течение времени. Выстоять перед этим течением труднее, чем в «минуты роковые». В известном письме А.П. Чехова к Суворину говорится о молодом человеке, который «по каплям» выдавливал из себя раба. Выражение «по каплям» вполне совместимо с представлением автора об испытании людей однообразным течением жизни, так как это однообразие требует упорных и длительных усилий.

В чеховской драматургии изменение роли события не обозначает того, что оно перестает быть предметом изображения. Движение действия пьес делится на две составляющие: действие внешнее и действие внутреннее. Наиболее важна для автора та стихия, которая движется внутри человека и позволяет обнаружить и раскрыть противоречия между личностью и миром, наиболее остро переживаемые чеховскими персонажами. Герой не принимает действительности, поэтому противостоит ей. Кажется, что между чеховским персонажем и миром не может быть компромисса, но автор видит эту ситуацию иначе, поскольку его герои так и не решаются на совершение поступка, способного изменить их жизнь. Они заранее уверены, что этого сделать невозможно. Со стороны автора данная ситуация выглядит трагической и комической одновременно.

Следует отметить, что два потока драматургического действия то идут параллельно, то сталкиваются, то пересекаются. Поэтому перенесение автором акцента на действие внутреннее не меняет основного принципа

па взаимодействия двух планов драматургического действия: «личным взглядом на вещи» чеховского героя определяются его поступки, отношения с другими персонажами, иными словами, «исходные, невидимые, «невещественные» события чеховских пьес ведут к вполне ощутимым действиям, столкновениям, развязкам» [3, с.170]. Правда, логика взаимодействия внутреннего и внешнего действия у Чехова иная, нежели в классической драме. Обычно событие, изображенное драматургом, вызывает у героя эмоциональный отклик, который обнаруживается в поступке, далее совершаемом персонажем. У Чехова происходящее на сцене может и не быть как-либо связанным с тем, что герой испытывает в данный момент. Так, в «Дяде Ване» Астров, переживая расставание с любимой, говорит о карте, висящей на стене, и о жаре в Африке.

При ослаблении значения внешнего действия в чеховском театре авторское внимание перемещается на действие внутреннее. З. Паперный в свое время заметил, что «суть многих произведений Чехова – не в том, что происходит, а в том, что должно произойти, но не может не произойти – и не происходит» [6, с.108]. В пьесах ожидание действия оказывается важнее и драматичнее самого действия, поскольку Чехов «вместо принципа заряженного ружья, которое должно выстрелить в конце <...> утвердил иной принцип – драматически нагнетенной внешне «бездейственной» атмосферы будней, которая так и не разряжается» [6, с.108]. В пьесе «Леший» Чехов вначале рассматривает событие как внешний толчок, который заставляет героев духовно пробудиться, прекратить вражду между близкими людьми. Такую роль играет выстрел Егора Войницкого. И потом Чехов не отказывается от решительного действия: мотив самоубийства сохраняется и в «Дяде Ване». Но, понимая, что никакие внешние толчки не в силах изменить те обстоятельства, которые гнетут героя, драматург это действие как бы откладывает, отодвигает, «возникает действительность как ожидание действия, томление, скрытое страдание» [6, с.109]. Более того, поскольку герои так и не в состоянии разрешить свои жизненные противоречия, в поздних пьесах Чехова решительное действие так и не происходит: сестры Прозоровы («Три сестры») так и не попадут в Москву, все остается по-прежнему в доме Серебрякова («Дядя Ваня»), Гаев и Раневская так и не смогут спасти свое имение («Вишневый сад»).

Поскольку А.П. Чехов, обращаясь к сущностным проблемам мира, стремится рассказать не о вершинных моментах в жизни человека, а запечатлеть общий тонус жизни в ее повседневном течении, особую роль в его театре начинает играть пространственно-временная организация пьес. Движение времени обозначает и движение действия в чеховской драматургии, правда, подчеркнут мотив времени лишь в отдельных эпизодах. В частности, он неизменно сопровождает встречи и расставания персонажей. Каждая встреча совпадает с весной, а расставание – с осенью.

На примере «Трех сестер» Вл. Немирович-Данченко характеризует тип чеховской пьесы: «Вот у него первое действие: именины, весна, весело, птицы поют, ярко светит солнце... Четвертое – осень, крушение всех надежд, торжество пошлости» [7, с.175]. Режиссер объясняет контраст между первым и последним действием через смену времен года. Но важно при этом, что через умонастроение действующих лиц («весело» – «крушение всех надежд») меняющийся пейзаж непосредственно включается в ход драматического действия.

Герои Чехова не только чувствуют изменения окружающей природы, они стремятся слиться с ней, обратиться к ней, поплакаться, услышать в ней отзвук и утешение. Этим стремлением персонажи автора рубежной эпохи пытаются отгородиться от обыденности, которая для них, горожан по преимуществу, связана с миром, далеким от природного.

Особое отношение героев Чехова ко времени исторически объяснимо: персонажи воспринимают свое время как «историческую паузу». Вот почему они осознают свою жизнь как черновой вариант будущего, вот почему они парализованы и не способны действовать так, как того требуют законы драматической борьбы. Прежде, чем бороться за настоящее и заслужить будущее, чеховские герои осознают необходимость искупить страдания прошлого, ибо «прошлое непосредственно присутствует в настоящем и действует в нем» [8, с.27].

В однообразном течении времени то вспыхивают, то гаснут события, о будни разбиваются все надежды и мечты героев. Поэтому вместо предусмотренного условного развития драматического сюжета в театре Чехова – ровное повествовательное течение действия, без заметных подъемов и спадов. Оно не имеет ни четко обозначенного начала, ни сколько-нибудь определенного разрешения в конце. В этом смысле антиподом Чехова в русской литературе выступает Ф.М. Достоевский, который изображает невероятные катастрофические события, а также сюжетные ситуации, исключительные по остроте и напряженности. Именно эту особенность поэтики Ф.М. Достоевского отмечает М.М. Бахтин. Писатель почти не воспроизводит в своих романах относительно непрерывное историческое и биографическое время, которое более подходит эпическим жанрам, чем драматическим. Ф.М. Достоевский «перескакивает» это время и сосредоточивает действие в точках кризисов, переломов и катастроф [9, с.364]. По мнению Ф.М. Достоевского, сущность человека, его взаимоотношений с миром проявляется не в противостоянии обыденности, мелочам, а во времена чрезвычайных событий (которые Чехов назвал бы «случайностями», отвлекающими от постижения жизненных закономерностей).

Особенности временного пространства мира Достоевского приводят к тому, что и его герои, даже если это «маленькие люди», выглядят «великанами». Особое пространство диктует и особенности поведения героев, оно возводит их на «театральные котурны», требующие сценического об-

нажения внутреннего мира. У Достоевского это обнажение производится средствами почти театральными. Он использует так называемого «драматического» повествователя, который лишь фиксирует внешние жесты героя, а события представляет сквозь призму его восприятия.

Л.Н. Толстой, избирая другую форму повествования, более традиционную эпическую, тем не менее, также полностью обнажает мир героя, выводит его на широкое эпическое пространство, делает непосредственным участником истории, и тем самым героизирует его, «укрупняет» его масштабы.

Эта «театральная» особенность героев чеховских предшественников отмечена была Д.В. Философовым в статье «Липовый чай»: «Маленьких людей видели, конечно, и Толстой и Достоевский. Но их маленькие люди почему-то выходили всегда великанами. Простой мужик Каратаев, под стать, по крайней мере, Конфуцию, а гвардейский офицер князь Болконский – сродни Шопенгауэру <...> Мармеладов, или капитан «Мочалка», в пьяном виде задевали непременно кучу «проклятых» вопросов. И Толстой, и Достоевский – писатели космические. Они воздвигали Пелион на Оссу» [10, с.854].

Театральность Чехова иного рода: «Серенький русский пейзаж, с елочками и березками, бесконечная степь, где как бы слышится плач «звездичицы» Ярославны: «О, ветре, ветрило, чему, господине, насильно веешь?» Нежная, проникновенная любовь к данному и смутная, едва уловимая надежда на то, что "все образуется"» [10, с.854]. Чехов беллетризировал драму, он лишил ее привычных театральных эффектов. Так, смерть героя в конце пьесы в традиционной драматургии является чаще всего развязкой, свидетельствующей о разрешении всех противоречий, находящихся в основании конфликтной ситуации. Достаточно вспомнить финальные события пьес А.Н. Островского «Гроза» и «Бесприданница» для подтверждения вышесказанного. В драматургии Чехова противоречия, обнаруживающиеся между человеком и миром, не могут быть разрешенными усилиями отдельных личностей, поэтому смерть героя не может стать решающим событием, которое обозначило бы развязку действия пьесы. Гибель человека не способна остановить равномерное течение жизни, времени, поэтому смерть чаще всего остается незамеченной чеховскими персонажами. Об этом свидетельствует реакция Раневской на сообщение о смерти няни или финал пьесы «Чайка», в которой после самоубийства Треплева в соседней комнате слышатся слова все так же играющих в лото людей:

«Аркадина (*испуганно*). Что такое?»

Дорн. Ничего. Это, должно быть, в моей походной аптеке что-нибудь лопнуло. Не беспокойтесь. (*Уходит в правую дверь, через полминуты возвращается.*) Так и есть. Лопнула склянка с эфиром. (*Напевает.*) «Я вновь пред тобою стою очарован...» [4, т.13, с.60].

В чеховском театре финалы пьес наиболее интересны: они показывают, что неизменность жизни – это и есть причина человеческих трагедий. Герои осознают, в чем состоят их несчастья, и одновременно вынуждены все оставить, как есть. Так, в пьесе «Дядя Ваня» после отъезда Серебрякова и Елены Андреевны Соня и Войницкий садятся за конторские книги, занимаются счетами, и Соня произносит: «Что же делать, надо жить!» [4, т.13, с.115].

Сквозь финальные события, совершающиеся перед зрителями, у Чехова просвечивают другие события, которые представляют прошлое и будущее действующих лиц, время, в котором личная судьба персонажей не есть еще «вся жизнь». Б. Зингерман в монографии «Театр Чехова и его мировое значение» отмечает: «В один и тот же миг мы видим события, которые совершаются в нашем присутствии, и время человеческой жизни в ее краткосрочности, в бесконечной исторической протяженности и преемственности» [2, с.23].

Об изменении концепции драматургического действия в театре Чехова свидетельствует и то, что пьесы полны бесконечными разговорами, которые иногда проясняют характер говорящего, бытовую ситуацию, но часто вовсе не нужны с точки зрения традиционной театральности. Г. Бялый полагает, что Чехов близок разговорной пьесе Островского и Тургенева. Но речь героев, по мнению исследователя, в пьесах трех драматургов играет различную роль. У Островского речь была средством характеристики социальной среды или психологического склада личности. У Тургенева разыгрываются сложные поединки антагонистических натур, обыденная речь находится всегда на грани тончайших словесных поединков и переходит в них при определенных обстоятельствах. У Чехова же речь героев играет иную роль. Она не может быть средством социальной характеристики персонажей, потому что людей разных сословий, возрастов Чехов стремится рассмотреть под единым углом зрения, охватить общим пониманием, найти закономерности, которые характеризуют сознание обычно, «среднего» человека.

Чеховский диалог обнаруживает следующую особенность: каждый из участников почти все время говорит о себе и о том, что только его интересует. Персонажи чаще разговаривают сами с собой или со зрителями, чем со своими непосредственными партнерами, собеседниками, видимыми соучастниками их сценической жизни. Они неохотно и невнимательно слушают друг друга. Так, по поводу «Вишневого сада» А.П. Скафтымов отмечает: «...каждый остается предоставленным потоку своих ассоциаций, у каждого сознание захвачено происходящим и общим только наполовину, и сквозь это общее, разламывая его, непрерывно сквозят и прорываются какие-то свои повороты мысли» [1, с.361].

В русском литературоведении давно высказываются предположения о причинах возникновения диалога чеховского типа. В одной из своих ра-

бот Г. Бялый предположил следующее: о своих чувствах герои Чехова друг другу говорят редко, «отчасти потому, что эти чувства плохо поддаются переводу на язык слов, отчасти потому, что не вполне ясны самим говорящим, отчасти из-за их целомудренной сдержанности. Создается впечатление, что между людьми распались связи и погасло взаимопонимание. Однако это далеко не так. Напротив, герои чеховских пьес понимают друг друга даже когда молчат или не слушают своих собеседников, или говорят о жаре в Африке и о том, что Бальзак венчался в Бердичеве. Между ними (если это, конечно, не Серебряковы и не Наташи) установилось единение» [5, с.335]. Подобная точка зрения известна уже давно. С несколькими оговорками, в частности, относительно «сердечного единения» людей, сторонником этой теории можно назвать Л. Шестова, утверждавшего в свое время: «Все понимают, что с ними происходит, и решаются на последнее средство: навсегда затаить от людей свое горе и говорить обыденные, незначащие слова, которые принято считать разумными, значительными, светлыми даже. И уже никто больше не станет кричать «жизнь пропала» и соваться со своими переживаниями к ближним. Каждый знает, что позорно «проворонить жизнь» и что позор свой нужно навсегда скрыть от чужих глаз. "Последний закон на земле – одиночество"» [10, с.92].

Мне кажется, что имеет право на существование и иное толкование чеховского текста. Герои достаточно много говорят о себе, но их собеседники не «слышат» этих исповедей, поскольку они сами поглощены своими проблемами. Персонажи разобщены и обособлены. Это подчеркивается порой незначительными деталями. Так, в первом акте «Дяди Вани» Войницкий говорит: «Жарко, душно...» [4, т.13, с.66]. Елена Андреевна совсем другого мнения: «А хорошая сегодня погода... Не жарко...» [4, т.13, с.70]. В то время, как Серебряков входит в пальто, калошах, с зонтиком и в перчатках, Телегин утверждает: «Погода очаровательная, птички поют...» [4, т.13, с.66]. Создается впечатление, что у каждого героя свой климат. Так автор указывает на одиночество своих персонажей, которое становится наиболее очевидным, когда действующие лица чеховских пьес открываются с теми, кто их понять не в состоянии. Андрей Прозоров в «Трех сестрах» рассказывает историю своей жизни глухому сторожу Ферапонту; Гаев в «Вишневом саде» беседует о семидесятих годах, о декадентах с половым; Шарлотта в той же пьесе трагедию своего существования доверяет Епиходову, Яше и Дуняше. При этом герои чеховских пьес не получают ответа не только от тех, кто страдает физическим недостатком или груб и примитивен, но и от того, кто обладает достаточно тонкой душевной организацией. Андрей Прозоров признается Ферапонту: «Если бы ты слышал, как следует, то я, быть может, и не говорил с тобой. Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестер я боюсь почему-то, боюсь что они засмеют меня, застыдят» [4, т.13, с.141]. Не получая ответа на свои реплики, персонажи вынуждены продолжать свой разговор, не рассчитыв-

вая на собеседника. З. Паперный называет это разговором героя с самим собой. Он отмечает: «Беседу персонажей отличают не только перебои, паузы, даже бессвязность. Чувствуется во всем этом и настойчивое стремление героев продолжить говорить именно на ту тему, которая начата. Она перебивается, но не забыта и продолжает тихо, неназванно звучать, хотя говорят уже как будто о другом» [6, с.195].

Чаще всего невозможность понять собеседника оказывается обоюдной, что и позволяет увидеть вовлеченность всех героев Чехова в конфликт. Каждый персонаж в той же мере участвует в действии, что и его партнер по сценической игре. У Чехова невозможно обозначить одного, главного героя (исключением является пьеса «Иванов»). Персонажи чеховских пьес пытаются обнаружить жизненные законы, знание которых позволило бы им реализовать себя, сделать мечты реальностью. Но их поиски «правды» оказываются осмеяны героями, которые в свою очередь не в меньшей степени увлечены теми же проблемами, что и их «антагонисты». Стремление действовать в соответствии со своими взглядами, настроениями, убеждениями приводит к несчастью других, при том что никто этого несчастья другому не желает. Каждый проходит свой путь от «казалось» к «оказалось», поскольку жизнь в равной мере враждебна героям, способным чувствовать, думать, мечтать и не способным реализовать свои возможности из-за сложившегося порядка вещей.

Герои ощущают свое одиночество, но не видят того, что их всех объединяет. Понимание общности конфликтных ситуаций в мире Чехова происходит только на авторском уровне, о чем свидетельствуют особенности чеховского диалога. Благодаря тому, что каждый персонаж занят своими размышлениями о жизни, нить общей беседы все время обрывается. Часто «узлы» связываются только авторской волей, без видимого участия героев. Реплики накладываются одна на другую, даже если персонажи, их произнесшие, не разговаривают в этот момент друг с другом. Этот авторский прием обнаруживается уже в первой «большой» пьесе Чехова – «Безотцовщина» («Платонов»). Во втором действии Софья Егоровна признается сама себе в том, что она любит Платонова: «(бледная, с помятой прической). Не могу! Это уж слишком, выше сил моих! (Хватает себя за грудь). Гибель моя или ... счастье! Душно здесь!.. Он или погубит, или ... вестник новой жизни! Приветствую тебя, благославляю ... тебя, новая жизнь! Решено!» [4, т.11, с.90]. Войнищев пускает фейерверк, он не слышит жены, но как бы его реплика предупреждает: «Берегись!» [4, т.11, с.90]. В поздних пьесах Чехова этот прием также встречается, причем довольно часто.

Слово, произнесенное на сцене, в театре Чехова связано в первую очередь с тем внешним действием, которое происходит на подмостках. Интересно, что, занимаясь проблемами коммуникации в творчестве Чехова (преимущественно прозы), А. Степанов делает следующие выводы: «Человек косноязычен – но, с другой стороны, в его распоряжении всегда нахо-

дится множество готовых форм для выражения готовых чувств. К ним и обращаются герои, причем так часто, что риторика «въедается» в них, и любая речь становится от нее не свободна. А риторика у Чехова <...> принципиально противопоставлена любому подлинному чувству» [12, с.245]. Отмеченная особенность речи героев характеризует организацию прямого взаимодействия драматических персонажей. Но в драмах Чехова даже риторика таких персонажей, как Кулыгин из «Трех сестер», – средство не подчеркнуть отсутствие подлинных чувств, а неумение и даже невозможность высказать их для одних, нежелание эти чувства «услышать» для других. Речевые ситуации у Чехова – это отсутствие коммуникации. Поэтому более важен другой вывод А. Степанова: «Это речь, замкнутая на себе, речь ради речи, изливающая то, что накопилось, восполняющая собственные проблемы, выполняющая определенный речевой ритуал, поступающая как принято и потому не озабоченная действительной, а не предусмотренной жанром реакцией слушателей; в конечном счете, это речь, обращенная в пустоту. При этом очевидно, что ситуация "речи, обращенной в пустоту", встает в один ряд с отмеченными <...> парадоксами опустошенного знака» [12, с.265-266]. Отсутствие живой, а не жанровой реакции на сказанное, создает знаменитый чеховский диалог «глухих», с одной стороны. С другой стороны, в такой речевой ситуации исповеди персонажей теряют свой прямой смысл, но приобретают иной. Слово у Чехова напрямую указывает на то, что подлинное событие – это происходящее в сознании героя и не связанное с непосредственно демонстрируемым на сцене. В результате этого сказанное часто теряет свой прямой смысл, точнее, приобретает дополнительный, прямо не высказанный, но легко уловимый в связи с той внутренней темой, которая по-настоящему волнует героев. Так возникает чеховский подтекст.

Внимание ко второму смыслу произнесенного на сцене не отменяет значимости первоначального смысла сказанного. Более того, «слово высказанное и произнесенное у Чехова равноправны: то, что угадывается за сказанным, не заменяет самого слова, не отменяет его, а дополняет, углубляет, развивает» [11, с.207].

Особенности конфликта чеховской драматургии предопределяют децентрализацию действия. Оно теперь не может быть сосредоточено вокруг судьбы одного персонажа. На какое-то время одно из действующих лиц полностью овладевает вниманием зрителей, потом на смену ему приходит другой герой.

Библиографический список

1. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
2. Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979.
3. Катаев В. Литературные связи Чехова. М., 1989.

4. Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1978.
5. Бялый Г. Русский реализм: От Тургенева к Чехову. Л., 1990.
6. Паперный З. «Вопреки всем правилам...». М., 1982.
7. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. М., 1989.
8. Фадеева Н. Новаторство драматургии А.П. Чехова. Тверь, 1991.
9. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
10. Философов Д.В. Липовый чай // А.П. Чехов: pro et contra / сост., предисл., общая редакция И.Н. Сухих; послесл., примеч. А.Д. Степанова. СПб.: РХГИ, 2002. С.852-856.
11. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л., 1991.
12. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005.
13. Кройчик Л. Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова. Воронеж, 1986.

2.2. Автор и герой («Я» и «Другой»)

Децентрализация действия чеховских пьес закономерно поставила вопрос о писательских пристрастиях и приоритетах, так как в дочеховской драме главный положительный персонаж чаще всего был выразителем авторского идеала. Сложность решения этого вопроса была связана с тем, что, с одной стороны, драматург и не ставил перед собой задачи нарисовать объективную картину современной ему действительности и дать ей (действительности, в первую очередь) свое объяснение и оценку. С другой стороны, в чеховском мире образ человека призван выразить новое авторское представление о себе и о Другом, причем рефлексирующим субъектом оказывается и ремарочный субъект (авторский), и герой, сохраняющий видимую автономность по отношению к автору, как и в дочеховской драме XIX века. Но в то же время эта автономность особого типа.

Парадокс изучения чеховского наследия заключается в том, что многие догадки относительно специфики, в первую очередь, поэтики «новой драмы», сделанные современниками Чехова, не были проверены, а следовательно, довольно продолжительное время не учитывались при решении актуальных вопросов литературоведения. Так, о чеховском психологизме много писали символисты. Особенно интересны с точки зрения поэтики чеховского творчества наблюдения А. Белого.

Понимание чеховской поэтики символистами было связано с их попыткой определить историческое значение собственного метода. Можно сослаться на мнение И.Б. Ничипорова, утверждавшего, что «именно символисты были одними из первых, кто весьма тонко и порой прозорливо ощутил

черты принципиально нового, во многом катастрофичного, антропологического опыта XX века, осмысленного в произведениях Чехова; кто наметил рассмотрение многих чеховских новаций в сфере художественного психологизма» [1, с.49]. Поэтому Чехов оказывался не просто художником символистской эпохи, а писателем, который нашел точки соприкосновения двух современных методов. Впоследствии оказалось важным вписать Чехова в сугубо реалистический контекст. Это привело к тому, что многие вопросы субъектной организации пьес Чехова рассматривались односторонне и вполне традиционно, хотя с некоторыми важными оговорками.

Во-первых, было отмечено отсутствие «учительской» или «проповеднической» позиции Чехова. В частности Г. Бялый, анализируя пьесу «Иванов», утверждал, что по правилам классической драмы из двух антагонистов один должен быть «выше» другого. Но у Чехова нет задачи оправдать одного из героев и осудить другого. Иванов (заглавный герой пьесы) не выше Львова (своего соперника), а только несчастнее его. Г. Бялый считал, что «сложность и необычность авторской позиции была связана со стремлением художника, занятого наблюдением и изучением жизни, понять все многообразные «колеса, винты и клапаны», составляющие человека как индивидуальный организм и как существо общественное. Отсюда и тонкость в обрисовке душевных движений, неподдающихся однозначному истолкованию» [2, с.316].

Занимая позицию исследователя жизни, Чехов не приближал к себе ни одного из персонажей, не делал никого из них главным выразителем своего взгляда на мир. По мнению исследователей середины XX века, авторская позиция Чехова проявляется через соотнесение образов его героев, через соотнесение эпизодов, реплик, отдельных фраз. В многообразии действующих лиц пьесы, многообразии человеческих судеб драматург обнаруживает общие тенденции, сходные ситуации, свидетельствующие о том, что неостановимое движение жизни уносит мечты, надежды, желания человека как такового, и тем самым обозначаются противоречия, возникающие между временем, жизнью и личностью.

Героем чеховской драмы становится человек ничем не примечательный, обыкновенный, полный противоречий. Так, Жан Луи Барро по поводу «Вишневого сада» писал: «Лопехин страшен и в то же время робок, нерешителен, добр; Раневская – брэнная жертва и вместе с тем женщина с сильными страстями; представитель великих традиций Гаев ленив; Трофимов – революционер, мягкотелый и большой человек... Ни одного стандартного лица – у всех сложные характеры, ни одного робота – в каждом бьется живое сердце» [3, с.267]. А вот замечания В. Набокова: «Чеховский интеллигент был человеком, сочетавшим глубочайшую порядочность с почти смехотворным неумением осуществить свои идеалы и принципы, человеком, преданным нравственной красоте, благу всего человечества, но в частной жизни неспособным ни на что дельное, погрузившим свою захо-

лустную жизнь в туман утопических грез, точно зная, что хорошо, ради чего стоит жить, но при этом все глубже тонущим в грязи надоевшего существования, несчастным в любви, безнадежным неудачником в любой области, добрым человеком, неспособным творить добро» [4, с.329].

Символистам, в свою очередь, важно было отметить, что чеховский человек – это личность, утратившая «действенность религиозного чувства». Так, Дм. Мережковский, например, полагает, что «живая вера» заменена у чеховских интеллигентов идеалами отвлеченного, безрелигиозного гуманизма, возрожденческого «человекобожества». Это и позволило Дм. Мережковскому сопоставить героев Чехова и Горького, обозначить их единство. Символисты же отметили и созвучие собственного психологического мира (мира людей переломной эпохи) тем процессам внутренней жизни, которые показаны Чеховым. Об этом писали и И. Анненский [5, с.473], и А. Блок. А обобщает их высказывания В. Розанов, утверждавший, что Чехов – «писатель нашего безволия, нашего безгероизма, нашей обыденщины, нашего "среднеького..."» [6, с.420].

Во-вторых, герой чеховского театра отличается от персонажей классических пьес не только неоднозначностью своего характера, но и возрастом: молодой человек, о разочарованиях которого рассказали писатели XIX века, уступил в драме рубежа веков место герою зрелых лет. Только такой герой, по мнению Чехова, может ощутить драматизм своего положения, так как несет на себе следы долгих соприкосновений с действительностью. В чеховских пьесах есть и очень юные герои (Соня в «Дяде Ване», Нина в «Чайке», Аня в «Вишневом саде»), и очень старые (Чебутыкин в «Трех сестрах», Фирс в «Вишневом саде»), но главная драматическая ситуация связана с персонажами, которым близко к сорока или за сорок. «Этот возраст, – пишет Б.Зингерман, – для чеховских героев роковой: он обозначает момент перехода от надежд к разочарованиям, от чувства свободы к чувству несвободы, от множества маячащих возможностей к обреченному движению по одной до конца жизни обозначенной колее» [7, с.8]. Герои оказываются на сцене в момент трагического отрезвления, когда внезапно осознают, что жизнь коротка и прожита не так, как следует, а перedefинировать ее уже поздно. При этом героям, которым еще, как кажется, далеко до середины жизни, оказываются знакомы проблемы сорокалетних: они быстро приобщаются к их драме, также жалуются на усталость, на то, что их жизнь бессмысленна. Б.Зингерман отмечает: «...молодость – это прежде всего ощущение полноты предстоящих тебе возможностей, свобода выбора и свобода действий – все, чего чеховские герои лишены» [7, с.9]. Лишены они этого вполне закономерно: это следствие рубежной ситуации, воссозданной драматургом. Чувство свободы уходит, когда человек испытывает на себе разрушительное давление обыденности.

Сложность чеховского взгляда на мир предопределяет сложность не только героев, но и мира, их окружающего. С одной стороны, этот мир

жесток, равнодушен, слеп. В нем есть нечто враждебное человеку – обыденщина, съедающая его силы и жизнь. С другой – этот же мир может быть поэтически воспринят и автором, и персонажами – в нем обнаруживаются и тепло, и уют.

Как показали исследования более позднего времени, новизна чеховской драмы заключается не только в отсутствии жесткой иерархии в системе персонажей и в их новом историческом содержании. Важнее оказалось другое. Чехов одним из первых в русской драме обозначил новый этап в решении проблемы «Я» и «Другой», возникающей не только на уровне субъектной организации произведения, но и в целом на уровне драматического произведения как некоей динамической системы, создаваемой автором и воспринимаемой читателем.

Проблема представления героя как субъекта принципиально отличного от автора, т.е. «Другого», обладающего своим индивидуальным внутренним пространством, имеющим определенные, ясно осознаваемые как драматургом, так и читателем (зрителем) границы, возникла в отечественной драматургии именно в XIX веке. Рассмотрим ее через сопоставление творчества Островского и Чехова.

В мире А.Н. Островского персонаж представлен автором как личность, индивидуальные ощущения которой непосредственно выражены на сцене. Герои индивидуально проживают все, что происходит с ними в тот или иной момент драматического действия. При этом важным для драмы А.Н. Островского является несовпадение субъективного восприятия разными героями одних и тех же вещей, явлений. Стоит вспомнить начальные реплики пьесы «Гроза»:

Кулигин... Кудряш! Вот, братец ты мой, пятьдесят лет я каждый день гляжу на Волгу и все наглядеться не могу.

Кудряш. А что?

Кулигин. Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется.

Кудряш. Нешто!

Кулигин. Восторг! А ты «нешто»! Пригляделись вы либо не понимаете, какая красота в природе разлита.

Кудряш. Ну, да ведь с тобой что толковать! Ты у нас антик, химик» [8, с.7].

Драматург демонстрирует зрителю принципиальное отличие индивидуальных ощущений героев: Кудряша, Кулигина, Шапкина, – не только содержанием реплик персонажей, но и разницей интонаций, а следовательно, и несовпадением психологических состояний героев. Это свидетельствует о том, человеческая индивидуальность в реализме подчеркивается индивидуальной оценкой происходящего вне личности и реакцией на него.

Но основное содержание драмы А.Н. Островского, выражающее авторское понимание «Другого», связано с попыткой драматурга истолковать поступок героя, поступок, который иницируется не столько челове-

ческой неповторимостью, индивидуальностью (до конца ее невозможно представить, она может быть выражена только вероятностно через соотношение собственной субъективности и субъективности «Другого»), сколько едиными объективными обстоятельствами. Выполнению авторской задачи способствуют принципы реализма, возникшего на основании понимания объективной основы человеческого характера: «Утвердившийся в середине XIX в. реализм направлял интерес художника к среде, формирующей, определяющей личность героя, его жизненные цели и способы их достижения. Действие пьес А.Н. Островского связано, как правило, с переменами в судьбе главного героя (героини), с устройством личных обстоятельств их жизни, почти всегда отягощенных, и это характерно для реализма этого автора, решением семейных проблем как денежно-должностных и в силу этого – социальных» [9, с.21-22].

Так, герои все той же «Грозы», по-разному оценивая нравы города, демонстрируют три возможных варианта реакции на сложившиеся жизненные обстоятельства: смирение (Тихон, Кулигин, Борис и др.) или агрессия (Дикой, Кабаниха, Кудряш) в соответствии с основным законом жизни Калинова или попытка поступать так, как требует внутренний нравственный закон (Катерина). Разрешение конфликта в пьесе свидетельствует о том, что реализация человеческой субъективности, по мнению драматурга, в силу проявившихся социальных законов невозможна.

Несмотря на попытки объяснить то или иное индивидуальное содержание образа героя, авторы, создающие свой художественный мир в XIX веке, предполагают, что существует «ядро личности», в которое нельзя проникнуть. Человеческая индивидуальность не может быть только объектом чьего-то сознания, пусть даже авторского. Это некая субъективность, которая автономна, ей можно попытаться найти соответствие в слове, но все равно суть останется «невыразимой». Эта автономность героя проявляется, в частности, благодаря тому, что в драме Островского герой и автор могут выступать как равноправные субъекты, выстраивающие драматический мир.

Поясню свою мысль: в «Банкроте» автор почти отказывается от использования постановочных ремарок. Кажется, что исторический вещественный контекст, заполняющий сценическое пространство, оказывается драматургу не нужен. Но это неверно. Поскольку герой Островского – не просто определенный психологический, а скорее социально-психологический тип, он не может существовать вне контекста своего времени – его образования, культуры сословия, моды, социальных процессов. Все это «сословное движение» выражено у Островского посредством стилистических речевых особенностей персонажа. Но речь персонажа – это не просто форма его существования на сцене, его «действие». Это единственная форма существования его как такового. А следовательно, герой способен сам восстановить весь исторический контекст драматической ситуации (у Островского он просто не может быть неисторическим, внесоциальным,

вневременным), т.к. для данного драматурга характерно представление о личности как конкретной исторической индивидуальности.

В 4 явлении первого действия «Банкрота» Липочка выбирает себе жениха:

«Устинья Наумовна. Пожалуй, уж коли тебе такой апектит, найдем тебе и благородного. Какого тебе: посolidней, али поподжаристей?»

Липочка. Ничего и потолще, был бы собою не мал. Конечно, лучше уж рослого, чем какого-нибудь мухортика. И пуще всего, Устинья Наумовна, чтобы не курносого, беспременно, чтобы был бы брюнет; ну понятное дело, чтоб и одет был по-журнальному. (*Смотрит в зеркало.*) Ах, господи! А сама-то я нынче вся, как веник, растрепана» [10, с.349].

В представленном отрывке особенности речи и свахи, и купеческой дочери свидетельствуют и об образовательном уровне персонажей, в частности, и о культурном уровне купечества, в целом, и об особенностях домашнего обихода и т.п.

Конкретность исторической картины времени, воссозданная посредством речевого существования героя на сцене, полностью (или почти полностью) исчерпывает смысл авторского высказывания. При этом герой обнаруживает свое равноправие с автором. Он «вместо него» заполняет сценическое пространство. *Оказывается максимально разрушена архаическая схема синкретической сущности образа драматического героя. Торжествует авторская и героиня автономность и их функциональная разьединенность, как в эпосе.*

При вероятностном изображении человеческой индивидуальности, неполной «открытости» личности персонажа автору последний все же в мире А.Н. Островского демонстрирует свое превосходство над героем. Драматургу известны объективные жизненные законы управления человеческой индивидуальностью, предопределенность событий, изображаемых на сцене. Вследствие выше обозначенной особенности пьес А.Н. Островского у зрителя (а точнее – у читателя) появляется ощущение, что автор присутствует постоянно рядом со своими персонажами. Подобная авторская позиция в свое время была выражена Г. Флобером: «Автор в своем произведении должен, подобно Богу во вселенной, присутствовать везде, но нигде не быть видимым» [11, с.535].

Авторское всезнание «заявляет» о себе посредством организации читательского восприятия изображаемого. Один из приемов этой организации – «наложение» отдельных реплик персонажей, не говорящих друг с другом, которые произносятся одна за другой, но не одна вследствие другой. (Например, слова Кулигина о том, что в городе человека «съедят, живого проглотят» [12, с.216], предшествуют словам Феклуши о том, что этот город – «земля обетованная» [12, с.216] в третьем явлении первого действия «Грозы» А.Н. Островского).

Еще один из приемов – организация сценического пространства. Первая ремарка «Грозы» свидетельствует о стремлении автора увидеть мир в его горизонтальном развороте: «Общественный сад на высоком берегу Волги, за Волгой сельский вид». Герои же обращают свой взгляд исключительно вниз («Вот красота-то куда ведет. (Показывает на Волгу). Вот, вот, в самый омут») или вверх («А говорят, братец ты мой, она на нас с неба упала»). Пространственные координаты авторского мира и мира героев не совпадают. Тем самым автор демонстрирует и несовпадение своей субъективности с субъективностью «Другого». Ни один из персонажей не выражает авторского взгляда на мир, не совпадает с ним в волевой активности, проявляющей не функциональную автономию героя и автора (герой, как уже было показано, может выполнять авторские функции), а их содержательное несовпадение, субъектное несовпадение.

Важно еще и подчеркнуть, что заданное А.Н. Островским восприятие драматической сцены свидетельствует об авторской отстраненности от ситуации. Он воспринимает изображаемый мир в его целостности, а не фрагментами, как герой, находящийся в точке настоящего. Поэтому отдельные явления информационно дополняют друг друга, создавая целостную картину мира, независимого от индивидуального его восприятия отдельными субъектами. Так, последняя реплика Катерины в финале второго действия «Грозы» – «Ах, кабы ночь поскорее!..» [12, с.236] – свидетельствует о внутреннем переживании героиней времени, о ее желании его интенсифицировать. Третье действие представляет картину у ворот дома Кабанихи, где, сидя на скамейке, Кабанова и Феклуша обсуждают «последние времена», когда только в Калинове люди живут не спеша. И зритель на самом деле видит, что внутреннее ожидание Катерины не оправдывается: вместо сцены ее свидания с Борисом мы попадаем в мир жителей Калинова, ведущих пустые разговоры. Автор демонстрирует свое понимание того, что представление человека о времени не определяет сути этого времени и не может ее изменить. Это объективная данность.

Следовательно, в классическую эпоху авторское «всезнание» зиждется на том, что драматург, принимая во внимание индивидуальность переживания человеком объективно данного ему жизненного обстоятельства, учитывает, что сама объективная данность не просто порождает переживание, но и предопределяет его особенности. Поэтому, создавая образ героя, четко прочерчивая границу между ним и собой как личностью, автор создает картину вероятностного (в этом проявляется ограничение авторского «всезнания») внутреннего пространства «Другого» на основании формулы «как всегда бывает».

Необходимо обратить внимание на ремарки в пьесах А.Н. Островского, которые позволяют автору обнаружить свое «всезнание». Так, Варвара в «Грозе» говорит, как утверждает драматург, «громко, чтобы мать слышала» [12, с.256]. Тем самым автор демонстрирует свою возможность про-

никнуть во внутреннее пространство героини и одновременно находиться вне его. Благодаря этому движению во внутренний мир героини и «из него» возникают осязаемые границы образа героя, обозначаемые в момент их пересечения автором.

Принципиально иное соотношение авторского «Я» и «Я» героя демонстрирует в своем художественном мире А.П. Чехов. Его характеристики действий персонажей свидетельствует о том, что автор не стремится проникнуть во внутренний мир героя. Чеховские ремарки подчеркнута «вероятностны», особенно те, которыми открывается действие. Все происходящее на глазах зрителя комментируется автором так, будто он воспринимает события во время их свершения. Так, в «Трех сестрах» в первой ремарке драматург утверждает: «Полдень; на дворе солнечно, весело» [13, т.13, с.119]. Во втором действии: «Нет огня. Входит Наталья Ивановна в капоте, со свечой; она идет и останавливается у двери, которая ведет в комнату Андрея» [13, т.13, с.139] (кажется, что говорящий эти слова наблюдает действие одновременно со зрителем, что увеличивает степень зрительской активности: он не может просто пассивно воспринимать информацию, у него появляется новая задача, функционально сближающая его с автором, – выстраивать мир и давать ему свои оценки). В третьем действии: «Видно, что в доме еще не ложились спать...» [13, т.13, с.157], в четвертом: «Направо терраса дома; здесь на столе бутылки и стаканы; видно, что только что пили шампанское...» [13, т.13, с.172]. Повторяющееся «видно» создает впечатление, что автор не волен над тем, что происходит на сцене, и не он задает объективные условия игры, а лишь помещает самого себя как субъекта действия в изображаемое пространство и осваивает его вместе со зрителями, пытаясь разобраться в только что увиденном. При этом неопределенным оказывается как субъект, которому принадлежат ремарки чеховской пьесы, так и герой, с которым связаны основные изображаемые события. Их образы (речь идет о тексте пьесы, а не спектакля) в равной степени формируются только по мере развития действия, а следовательно, по мере постепенного освоения ими происходящего.

Любопытным комментарием к выше сказанному может быть художественное решение одного из чеховских спектаклей, шедших в 60-е годы. Спектакль назывался «Пестрые рассказы» и был создан в Ленинградском театре комедии. «Он представлял собой композицию из водевилей и маленьких рассказов Антоши Чехонте» [14, с.72]. Художник Н.П. Акимов поместил на сцене предмет, принадлежавший самому Чехову, – его пенсне. «Увеличенное соответственно масштабу сцены и понятое над ней, оно по замыслу художника, символизировало присутствие самого автора» [14, с.72]. Как утверждает Ю. Алянский, «знакомое чеховское пенсне смотрит на вас. Оно смотрит откуда-то из темноты, сверху, чуть покачиваясь, когда внизу, на сцене рыдает госпожа NN или шумит отчаявшийся «трагик поневоле». И потому, что оно чуть покачивается из стороны в сторону, когда льются

слезы или гремит смех, и еще потому, что его не ослепляют театральные прожектора, а свет лишь отраженными синими искрами нет-нет да и сверкнет в его овальных стеклах, — от этого за чеховским пенсне видятся вам умные, добрые, сощуренные глаза, которые умеют все подмечать, которые смеются или становятся холодными или непроницаемыми» [14, с.72]. Авторское присутствие на сцене в чеховском спектакле — факт сам по себе примечательный. И это при том, что водевили Чехова предполагают большую, чем в основных пьесах, отстраненность автора от его героев. Присутствует авторский образ на сцене и в современной версии «Трех сестер», созданной в театре «Мастерская Петра Фоменко».

С точки зрения В. Березкина, пенсне в старом чеховском спектакле 60-х годов — образ, выводящий нас за пределы представления, как и Олег Любимов, играющий Человека в пенсне (в постановке Петра Фоменко), в присутствии которого современные актеры, люди XXI века, репетируют чеховскую пьесу. Эти образы как бы создают рамку, отделяющую разыгрываемое актерами от зрительного зала. Рамка становится даже визуальным образом, о чем говорит сценография спектакля: Владимир Максимов разместил на сцене легкие металлические арки, похожие, по замечанию Романа Должанского [15], а впрочем, и других критиков спектакля, на многократно использованные в провинциальных театрах декорации, воссоздающие пространство маленького вокзала периферийного города. Но, с другой стороны, в чеховском представлении важно видеть происходящее на сцене не со стороны, а проживать показанное. А это рамку разрушает, а не создает, что и почувствовали первые зрители фоменковского спектакля: «Нет, все-таки это не Чехов, хотя и обещает в финале следующую пьесу сделать очень смешной. Тем более, что Антон Павлович, по-моему, вообще не поддается «отделению» от своих текстов. Нет необходимости у этого автора приглядывать за персонажами. Но неуместность в спектакле означенного действующего лица все-таки объяснить трудно. Ну, как про зеленый пояс к розовому платью — не потому, что «есть примета», а потому, что "просто не идет... и как-то странно..."» [15].

Ю.Р. Гарбузинская высказывает мысль о диалоге современных актеров с автором в спектакле Петра Фоменко: «Получается, что хоть и есть некий автор, который придумал все, что мы смотрим, но он про этот мир ничего не знает и сам недоумевает над своими персонажами. Герои спрашивают его, что им сказать, а он разводит руками. И тогда они сами говорят, потому что они чувствуют необходимость слов там, где их **сто лет назад** (выделено мною. — Л.Т.) не было <...> Непонимание происходящего, недоумение автора подчеркивается, а истинным пониманием обладает не наблюдающий за пьесой автор, а сами герои-актеры, проживающие жизнь на сцене» [16, с.138-139]. И мне кажется, что фигура недоумевающего автора у Фоменко становится возможной именно потому, что он никогда и не был «всезнающим». Он и сто лет назад и наблюдал за героями и пытался вместе с

ними освоить пространство жизни как таковой. Следовательно, Чехов на сцене может быть, но не как некая высшая инстанция, к которой обращаются его персонажи. Он не «приглядывает» за героями, он живет вместе с ними.

Итак, знание о представляемом на сцене и героев, и субъекта, которому принадлежат ремарки, лично-вероятное, а не абсолютное в силу подчеркнутой эмоциональной выразительности как реплик, так и ремарок. Например, в «Вишневом саде» основное настроение первого действия задается именно авторской ремаркой, открывающей это действие, а потом подхватывается героями, появляющимися на сцене. Точнее, пространство, в котором оказываются герои чеховской пьесы, а также находится тот субъект, которому принадлежат ремарки, воздействует на них определенным образом. Оно вызывает особое лирическое состояние, которое связано с возвращением героев в прошлое, их детство, время, когда между человеком и миром еще не было конфликтных отношений.

В «Исторической поэтике» С.Н. Бройтман отмечал, что в прозе А.П. Чехова герой по своему статусу приближается к герою авторского плана. Это происходит, в первую очередь, потому, что повествование передается персонажу. Нарушается правило начальной заданности характера героя, четкой очерченности его образа. Образ создается по мере развития повествования как образ «неопределенного», «вероятно-множественного субъекта». Важно подчеркнуть, что у А.П. Чехова нет и значительной временной дистанции между представляемыми событиями и событием представления. Герой и повествователь не являют собой принципиально различные стадии существования личности. Так возникает функциональная неопределенность статуса изображаемого (изображающего) субъекта. Она же наблюдается и в драме в силу принципиального совпадения действий, совершаемых героями и тем субъектом, образ которого создается ремарками.

Четкой «границы» героя в чеховской пьесе нет, а из-за этого образ персонажа оказывается до конца не проявленным, не выраженным. В свое время Б. Зингерман отметил: «Чеховские герои живут с открытым забралом, без задних мыслей, ни себе, ни другим не загадывая загадок, – и при этом таят в себе какую-то таинственную недоговоренность» [17, с.139]. Они больше того, что можно показать словом, жестом, поступком, поскольку находятся в постоянном движении и не имеют принципиального завершения. Отсюда парадокс чеховской пьесы: при всей локальности изображаемых событий, их предельной конкретности, за ними всегда открываются иные планы жизни, как пространственные, так и временные. Именно поэтому символисты воспринимали чеховские пьесы как попытки автора заглянуть за грань видимого, осязаемого. Это подчеркнуто автономностью внутреннего существования личности в чеховском мире.

Внешним обстоятельствам так же, как и в дочеховской драме, в пьесе А.П. Чехова подчинен поступок героя, но он не определен теми чувствами, которые владеют персонажами в данный момент.

Автора интересует не оценка человеком конкретной ситуации, не совершаемый в соответствии с этой оценкой поступок и даже не индивидуальное переживание случая. Чеховские персонажи не просто переживают событие жизни, но и как бы пытаются от него отстраниться и выразить, точнее – просто обозначить то, что с ними происходит вне зависимости от этой ситуации. Они пребывают и в пространстве своего настоящего, и в пространстве жизни как таковой («...события, совершающиеся в данное мгновение, в нашем присутствии, чем ближе к финалу, тем более становятся прозрачными – и все сильнее просвечивает сквозь них бесконечное время, составляющее глубокий фон всего происходящего на сцене» [17, с.104]).

Чувство в мире А.П. Чехова порождается стихией жизни, видимо не материализованной, частью или, точнее, проявлением которой является каждый отдельный субъект. Эта ситуация близка той, которую С.Н. Бройтман предложил рассматривать как формулу неклассического искусства. Он пишет: «...в классике – видимый акцент на единичном, единое же является скрытой глубиной единичного и не поддается какой бы то ни было определенной экспликации. В неклассическом искусстве акцент переносится на единое, единичное же рождается «из игры его волн» и потому предстает как вероятностное и неопределенно-множественное» [18, с.268].

Несмотря на то, что в работе Н.Е. Разумовой используется иной подход к анализу чеховской драмы (исследователя интересуют особенности пространственных моделей драматурга), она отмечает черту персонажей А.П. Чехова, обозначенную и мной: «От Раневской через Лопухина и Варю к Пете и Ане заметно понижается индивидуально-психологическая конкретность и размывается ценностный центр личности» [19, с.15]. Н.Е. Разумова показывает, что этот центр начинает смещаться в сторону пространственных образов. В случае с Раневской, например, – в сторону сада: «О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!...» [13, т.13, с.253]. Интересно и ее замечание относительно того, что собой представляют Петя и Аня как носители определенной жизненной позиции. Они, выступая в роли героев-резонеров, оказываются далеки от серьезной определенности данного театрального амплуа. В их образах, по мнению Н.Е. Разумовой, подчеркивается автономность выраженных позиций и индивидуальной определенности персонажей. «Их правота преподносится как синоним их «молодости», т.е. внутреннего совпадения с динамикой мира. Завершающие первое действие слова Пети об Ане: «Солнышко мое! Весна моя!» имеют более глубокую семантику, чем просто ситуативное «умиление»; ими формулируется основная сюжетная роль Ани, которую, по указаниям Чехова в письме к Немировичу-Данченко, «может играть кто угодно, хотя бы совсем неизвестная актриса, лишь бы была молода и походила на девочку, и говорила бы молодым, звонким голосом». Отсутствие личной определенности в этом образе переносит акцент на его объективную, «жизненную» силу. Именно в таком ключе, вероятно, следу-

ет понимать чеховское заключение к приведенной фразе: «Эта роль не из важных». Роль Ани не требует больших актерских усилий, глубокой индивидуальной прорисовки, поскольку акцент в ней вынесен за пределы индивидуальности» [19, с.18]. В этой особенности чеховских героев Разумова усматривает их родство с персонажами, являющимися персонификацией жизненных сил, других авторов «новой драмы»: Раутенделейн в «Потонувшем колоколе» Гауптмана, Хильда в «Строителе Сольнесе» Ибсена, Терезита в «Игре жизни» Гамсуна.

Итак, чеховское отношение к герою почти противоположно классическому. Он в своем персонаже пытается не столько показать «Другого», сколько уловить единство внутреннего существования каждого, в том числе и своего внутреннего существования, *автономного по отношению к бытию, но неавтономного по отношению к общей стихии жизни*. Субъекты в чеховском мире сопоставимы не благодаря жизненным обстоятельствам, не благодаря единству социального опыта, а благодаря чувству *собственной неуместности в том времени, в котором они вынуждены пребывать* (причем это время, что убедительно показано Б. Зингерманом, не только историческое).

«Единство» героев обнаруживается на уровне функционального замещения образов. В мире А.П. Чехова драматические персонажи не имеют внешнего завершения, поэтому они не могут быть представлены никакими другими героями. Как правило, прошлый опыт героев не совпадает с опытом других действующих лиц. Мы знаем о каждом чеховском персонаже только то, что он сам готов о себе рассказать. Перед нами возникает субъективная версия события и поступка, которую никто не может ни подтвердить, ни опровергнуть. Поэтому драматический персонаж превращается не только в субъекта действия, но и в объект собственной рефлексии, совмещающая тем самым функции представляемого и представляющего.

Еще очень важный момент: в классической драме «граница» героя обозначалась и фразеологическими особенностями речи. У Островского речь персонажа, помимо ее социальной обусловленности, характеризовалась и индивидуальной неповторимостью. Так, в «Грозе» Катерина, являясь представительницей купеческой среды, в то же время отличалась от остальных жителей Калинова, вышедших на сцену, особой тонкостью восприятия мира, искренностью, что было отражено в поэтическом строе ее речи. У Чехова речь персонажей не столь «индивидуализирована». Она, по сути, помогает создать не социально детерминированный характер, а образ внутреннего мира личности, в котором нет доминантных черт, поэтому маркировка героя осуществляется с помощью повторяющихся словесных сочетаний (чаще всего абсолютно бессмысленных). Эти сочетания сродни собачке Анны Сергеевны в рассказе «Дама с собачкой». Именно мопс отличал героиню, по мнению Гурова, вероятно, и остальных, от других дам, прогуливающих в курортном городе, и при этом ничего не определял в ее характере.

Поскольку образ героя в мире А.П. Чехова не организован изначально автором как законченный, им не прочерчены четкие границы образа персонажей, то сами действующие лица «пытаются» выразить себя словом, уловить то индивидуальное, что составляет ядро их внутреннего, а, следовательно, личного существования. По сути, именно об этом пишет Б. Зингерман, замечая: «...сбивчивый, вызвавший столько противоречивых толкований монолог Нины в четвертом действии – это мучительная попытка самоопределиться, хотя бы в словах найти и оградить себя» [17, с.139]. Выраженное в слове – уже существующее, заданное, но поскольку это слово героя о себе, то оно демонстрирует невозможность словесного выражения происходящего внутри. Внутренняя стихия сильнее человека, его попыток ее выразить и ею управлять. Если герои А.Н. Островского не могли управлять объективными, заданными извне обстоятельствами, то чеховские персонажи не могут управлять объективно сущим, в них самих воплощенным и от них не зависимым.

Поиск А.П. Чеховым единого в человеческом характере становится очевиден при сопоставлении его художественного мира с мирами его современников, например, М. Горького. В пьесе «На дне» возникает сценическое пространство, которое проявляет авторское стремление представить человека как такового, вне его прошлых социальных ролей. М. Горький перемещает действие в «подвал, похожий на пещеру» [20, с.95]. В этой пещере человек как бы возвращается в такое состояние, когда его социальные статусы еще (уже) не определены, и он готов себя показать вне условностей современного мира. Мы должны увидеть Человека как такового. Отсюда и реплики героев, которые долгое время в литературе о горьковской драме воспринимались как антагонисты (идейные в первую очередь):

«Лука. Мне – все равно! Я и жуликов уважаю, по-моему, ни одна блоха – не плоха: все – черненькие, все – прыгают... так-то» [20, с.105].

«Сатин. Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они... нет! – это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном!» [20, с.153].

Важна и реплика Бубнова:

«Что было – было, а остались одни пустышки... Здесь господ нету... все слиняло, одни голый человек остался...» [20, с.107].

Драматург, стремясь найти ответ на вопрос о Человеке, в своем произведении выводит на сцену персонажей, которые уже примирились с тем, что все они одинаковые (черненькие). Интересно звучит в контексте выше приведенной реплики Луки фраза Бубнова: «Я вот – скорняк был... свое заведение имел... Руки у меня были такие желтые – от краски: меха подкрашивал я, – такие брат, руки были желтые – по локоть! Я уж думал, что до самой смерти не отмою... так с желтыми руками и помру... А теперь вот они, руки... просто грязные... да!» [20, с.99]. Человек, утративший свою прежнюю роль, теряет и свое истинное лицо. Поэтому, когда возникает ситуация, позволяющая некоторым героям задуматься о том, что они

есть такое, в горьковском мире персонажи в первую очередь вспоминают свои прежние социальные роли, как Актер, например, или Сатин, или Бубнов, или (даже) Барон. Следовательно, по Горькому, чтобы быть человеком, надо быть кем-то – Наполеоном, Магометом... И кто-то может восстановить себя в правах личности, а кто-то нет:

«Лука. Есть – люди, а есть – иные – и человеки...» [20, с.140].

Социальное у Горького – неотъемлемая часть личности. Утрата социальной роли – это во многом и потеря самого себя. Поэтому-то горьковская пещера представляет собой условную модель мира, в которую вмещены все уровни социальной жизни современной драматургу России, только они представлены в своеобразном редуцированном виде: сцена «заселена» героями, хранящими в себе остатки прежних социальных ролей (от Барона до уличной девицы).

Чеховское представление о личности иное. Его героев объединяет не социальный опыт – он не способен определить и восстановить человеческую сущность. Драматург избирает местом действия такое пространство, которое является частным, приватным. В нем человек скорее освобождается от своего социального опыта и не стремится им больше воспользоваться. В свое время о приватном, частном пространстве писал М. Бахтин, указывая на то, что «такая приватная жизнь по самому своему существу не оставляет места для созерцателя, для «третьего, который был бы вправе ее постоянно созерцать, судить, оценивать. Она совершается между четырех стен, для двух пар глаз» [21, с.50]. Выбор приватного пространства обусловлен тем, что в сферу драматического попадает у Чехова быт, частная, приватная жизнь. «В ней по самому ее существу нет ничего *публичного*» [21, с.50]. Театр же рождается на площади. «Человек здесь открыт во все стороны, он весь вовне, в нем нет ничего «для себя одного», нет ничего, что не подлежало бы публично-государственному контролю и отчету» [21, с.60]. Поэтому А.П. Чехову пришлось коренным образом реформировать классическую драматическую систему, введя в нее элементы, не присущие драме изначально. И в первую очередь это увидел театр, заговоривший о четвертой стене в чеховской драме. Сквозь нее необходимо посмотреть за героями, живущими не для других, а для себя, в себе. В роли «подсматривающего», как у Аппулея Луций в «Золотом осле», выступает и субъект, которому принадлежат ремарки, и зритель, в конечном итоге. А герой предстает перед ними как лицо приватное, живущее в ситуации распавшейся целостности: человек дифференцирован, он существует и как внутренний человек – «человек для себя» – и как внешний – «человек для других». И в чеховском представлении важнее открыть «человека внутреннего». Таким образом, социальное начинает выступать у Чехова не как сущностное, а как ситуативное. Это тот самый «случай», «которого могло и не быть» (Стоит напомнить ситуацию Треплева («Чайка»): он стал писателем, но не стал счастливым человеком.)

Все сказанное выше позволяет утверждать, что представленная А.П. Чеховым в драме принципиально новая система субъектных отношений «Я» и «Другой» нашла свое дальнейшее воплощение в тех линиях развития русского театра начала XX века, в которых авторы искали новые формы драматического выражения стихийных жизненных начал, проявляющих себя в неотвратимом историческом событии или человеческом поступке, совершаемом помимо воли субъекта.

Если в мире Чехова человеческая сущность оказывается в настоящем времени до конца невоплощенной («В сравнении с людьми, пригвожденными к своему времени, месту и профессии, чеховские герои кажутся сущностями какой-то иной, только еще возникающей человеческой породы, не укладывающейся в традиционные границы человеческих характеров» [17, с.140]) то авторская цель – это и попытка словесного воплощения субъективного представления о человеке в образе героя, и попытка понимания воплощаемого, реализуемая через героя и субъекта, слово которого организует сценическое пространство, воспринимаемое им лично, ассоциативно, и «овнешняет» жест героя.

Следовательно, чеховский драматический персонаж – это фиксация автором самого процесса понимания субъектом себя и своих связей с миром, причем процесс важнее результата, а фигура познающего является во многом служебной. Она вовсе не призвана выразить авторское представление о Другом, явленном в границах заверщенного характера. Герой – форма проявления авторской активности. Автор дочеховского реалистического театра посредством героя представлял свое понимание связей любого, в том числе и себя, с миром, связей, легко обнаруживаемых и однозначно трактуемых. Когда связи мира и человека оказываются неясны, их нельзя четко представить, поэтому невозможно уловить характер другого, собственный характер, по сути, также остается непроявленным.

Происходит размывание характера, и начинают лишь устанавливать соответствия между одним субъектом и другим. Возникает проблема условности изображенных форм. Отсюда некая «служебность» образов героев для авторской активности. Поэтому герои чеховской драмы сущностно не соответствуют представлениям о драматических персонажах. Они иначе представлены, чем в дочеховском театре. Чеховым создается особое пространство, предельно конкретное, с одной стороны, и в своей конкретике фиксирующее мгновение настоящей исторической жизни человека. С другой стороны, автором посредством образов героев пространство делается прозрачным, неважным, поскольку оно лишь декорация, скрывающая те сущности, которые в этой декорации непосредственно выраженными быть не могут.

Библиографический список

1. Ничипоров И.Б. А.П.Чехов в оценке русских символистов // Молодые исследователи Чехова: матер. междунар. науч. конф. (Москва, 14-18 мая 2001 г.). М.: Изд-во МГУ, 2001. С.40-54.
2. Бялый Г. Русский реализм: От Тургенева к Чехову. Л.,1990.
3. Барро Ж.Л. Размышления о театре. М.,1963. С.267.
4. Набоков В. Лекции по русской литературе. М.,1996.
5. Анненский И.Ф. Драма настроения // Анненский И.Ф. Избранные произведения. М., 1988.
6. Розанов В.В. Сочинения. М., 1990.
7. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М.,1988.
8. Островский А.Н. Гроза // А.Н. Островский. Избр. соч. Самара, 1996. – 576 с.
9. Головчинер В.Е. Открытия М. Горького в контексте драматургических исканий эпохи. К 100-летию создания пьесы «На дне» // Вестник ТГПУ. Сер.: Гуманитарные науки (Филология) 2004. Вып. 3 (40). С.20-26.
10. Островский, А.Н. Свои люди – сочтемся // А.Н. Островский. Избр. соч. Самара: «Самар. дом печати», 1996. 576с.
11. Флобер Г. Письмо к Л.Колле от 9 дек. 1852г. // Флобер Г. Собр. соч. Т.1. М., 1971.
12. Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т.2. М., 1950.
13. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т.: М., 1978.
14. Березкин В. Художник в театре Чехова. – М.: Изобразительное искусство, 1987.
15. Должанский Р. Чехов оказался безыдейным // Коммерсант. 16 сентября. 2004. URL: http://www.smotg.ru/2004/2004_fomenko_3s.htm
16. Гарбузинская Ю. Чеховские «Три сестры» в постановке Петра Фоменко: диалог с классиком // Литература и театр: матер. междунар. научно-практической конф., посвященной 90-летию со дня рождения заслуженного деятеля науки РФ, почетного профессора Самарского государственного университета Льва Адольфовича Финка, 13-15 ноября, г. Самара / отв. ред. Э.Л. Финк, Л.Г. Тютелова. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. 328 с.
17. Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. М., 1979.
18. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001.
19. Разумова Н.Е. «Вишневый сад» взгляд через столетие // Вестник ТГПУ. Сер.: Гуманитарные науки (Филология). 2004. Вып. 3(40). – С.12-19.
20. Горький М. Пьесы. М.: Правда, 1985.
21. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000.

2.3. «Топографичность» театра А.П. Чехова

Многу уже отмечено, что текст дочеховской драмы второй половины XIX века был интересен в первую очередь своей исторической конкретностью и точностью. Об этом свидетельствуют, например, пьесы А.Н. Островского. Драматург представил своим зрителям целый мир, о наличии которого в современной русской истории многие только лишь догадывались.

Благодаря открытиям реалистического театра и новым эстетическим теориям 60-х годов XIX столетия, критика начала выделять как важную не эстетическую сторону произведения, а его иллюстративность. Вследствие этого возникло резкое замечание М. Бахтина: «Наша сцена – пустой ящик без топографии и акцентов, нейтральный ящик; в нем могут жить только образы второго и третьего плана, жить мелкой, жидкой, далекой от всяких пределов жизнью, на этой сцене можно только суетиться, но не существенно двигаться <;> вперед, назад, вверх и вниз – только практически осмыслены вещами, так, а не иначе поставленными. Ее пустоту и безакцентность приходится загромождать натуралистическими декорациями, реквизитами и аксессуарами» [1, с.241]. Таким образом, пустота современной драмы, по мнению М. Бахтина, в ее иллюстративности, ее отнесенности к недавнему прошлому. Для такой драмы важна непосредственная связь с конкретным историческим временем.

Точность драматурга проявляется в точности воспроизведения конкретного исторического момента во всей его неповторимости, **оригинальности**, которые, впрочем, не отменяют типичности любого эстетического явления, его обобщенности. Такого типа театр – театр экстенсивного характера. Он вынужден искать все новые и новые конкретные жизненные коллизии, дающие представление о движении современной истории в ее политических, экономических и – в связи только с ними – психологических аспектах. Отсюда требование исторической оригинальности и неповторимости сюжетов.

У Чехова же вторичность драматических коллизий очевидна (см. работу В.Б. Катаева «Литературные связи Чехова» [2]). *И дело не в исторической неточности Чехова, а в его обращенности к вневременным категориям, которые в каждую историческую эпоху имеют свое неповторимое выражение, но при этом сохраняют универсальный смысл.*

Вопрос об историзме драматургии и историческом времени в пьесах А.П. Чехова не всегда был бесспорным. В работе, посвященной творчеству А.П. Чехова и М. Горького, Д. Мережковский заметил, что отличительная черта чеховского таланта состоит в умении художника точно воспроизводить конкретную картину жизни: «...именно здесь, в быте – главная сила его как художника. Он – великий, может быть даже в русской литературе величайший, бытописатель. Если бы современная Россия исчезла с лица

земли, то по произведениям Чехова можно было бы восстановить картину русского быта в конце XIX века в мельчайших подробностях» [3, с.697].

По Д. Мережковскому, в этом как сила, так и слабость А.П. Чехова: «Он знает современный русский быт, как никто; но, кроме этого быта, ничего не знает и не хочет знать. Он в высшей степени национален, но не всемирнен; в высшей степени современен, но не историчен. Чеховский быт – одно настоящее, без прошлого и будущего, одно неподвижно застывшее мгновение, мертвая точка русской современности, без всякой связи со всемирною историей и всемирною культурою. Ни веков, ни народов – как будто в вечности есть только конец XIX века и в мире есть только Россия. Бесконечно зоркий и чуткий ко всему русскому, современному, он почти слеп и глух к чужому, прошлому. Он увидел Россию яснее, чем кто-либо, но проглядел Европу, проглядел мир» [3, с.697].

Трудно сейчас согласиться с тем, что чеховский мир современен, но не историчен. Скорее всего, все дело в специфике понимания Д. Мережковским историзма. Важно другое: критик воспринимает изображенное автором как одно застывшее мгновение. Его восприятие времени изображенного совпадает с основными особенностями времени изображаемого. Дело не в неумении Чехова соединить прошлое, настоящее и будущее, а в том времени, в котором живут его герои. Именно особенности их восприятия своего настоящего точно свидетельствуют об объективных характеристиках изображаемого времени. Это то самое безвременье, которое рождает ощущение конца. Собственно и сам Мережковский говорит об этом: «Снаружи этот быт кажется живым и крепким, но он весь мертв и гнил внутри: довольно одного толчка, чтобы он разлетелся пылью, как те истлевшие ткани, которые находят в гробах. Снаружи он кажется радужно ярким и пестрым, но это – зловещая радуга стоячих вод и старых стекол, годных только на слом. И весь этот гнилой, от гнилости хрупкий быт висит в пустоте над страшною пропастью на одной ниточке; вот-вот порвется эта ниточка – и все провалится в пропасть, разобьется вдребезги. Как будто современная бытовая Россия перед своим концом, – начало этого конца мы теперь уже видим, – захотела в Чехове оглянуться на себя в последний раз. Весь улей нового, а для нас уже старого, даже дряхлого, послереформенного русского быта – еще цел, со всеми своими восковыми перегородками, ячейками, сотами; но мед в этих сотах превратился в полынь, сладость жизни – в горечь смерти, веселость быта – в скуку небытия. Как из старых, давно неотпиравшихся шкапов – удушливой затхлостью, так из чеховского быта веет скукою» [3, с.697-698].

Стоит времени несколько измениться, и возникнет другое ощущение: «Мы теперь уже вышли из этого предгрозового затишья – из чеховской скуки; мы уже видим грозу, которую он предсказывал: «Надвигается на всех громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего обществ» лень, равнодушие, гнилую скуку»

(«Три сестры»). Чехову было скучно и страшно; нам теперь страшно и весело. Наконец-то гроза! Наконец «началось», сорвалось, полетело – все кругом летит, летим и мы, вверх или вниз, к Богу или к черту, – не знаем пока, боимся узнать, но, во всяком случае, летим, не остановился, – и слава Богу! Кончился *быт*, начались *события*» [3, с.699].

Сейчас стало понятно, что когда говорят о времени в драматургии Чехова как о чем-то целостном и едином, то прибегают к известной доле условности. На самом деле в театре А.П. Чехова встречается разное историческое время. Б. Зингерман это обозначает следующим образом: в «Иванове», «Дяде Ване» – безвременье, тягостный исторический момент, когда одна эпоха изжила себя, а другая, новая, ничем еще себя не проявила. По мере движения от «Чайки» к «Вишневому саду» атмосфера безвременья сменяется временем канунов. Ожидание в последних пьесах А.П. Чехова превращается в ожидание близких исторических перемен.

Что касается исторической точности, то принято считать, что реализм А.П. Чехова как раз в ней и проявляется. Если же отвлечься от исторической точности в драматургии А.П. Чехова, то возникает не менее важная проблема – это проблема чеховского мгновения как такового. Андрей Белый, например, отметил, что роль мгновения в драматургии А.П. Чехова определена в соответствии с задачами реалистического изображения мира. «Символизм и реализм, как начало и конец, соприкасаются в одной точке; эта точка – мгновение; но подходы к мгновению противоположны. В символизме мгновение есть средство запечатлеть переживания, не имеющие соотносительной формы выражения в видимости. В истинном реализме дезинтеграция времени в ряде относительно взятых мгновений есть цель: средством этой цели является описание материала – данного нам в видимости и переживаниях» [4, с.12]. Как реалисту А.П. Чехову важно не только то, что стоит за мгновением, но и мгновение само по себе. Тот же Андрей Белый утверждает, что у реализма и символизма есть точка соприкосновения. Она «есть основа всякого творчества: здесь реализм переходит в символизм и обратно» [4, с.12]. Оставаясь реалистом, Чехов очень близко подходит к границе реализма и модернизма. Сквозь мгновения в его пьесах проглядывает вечность, но важно, что беглыми мгновениями чеховские герои защищаются от монотонного течения будней, в которых правит унылая необходимость.

Герои, способные уловить мгновения, склонны к созерцанию и углублению в себя. Благодаря рефлексии чеховских персонажей, мгновение «замедляется», «изымается» из временного потока и «переводится» в вечность (отсюда и то впечатление, которое рождает чеховское мгновение, по мнению Д. Мережковского).

Между «мгновением» и «вечностью» возникает третья временная и не менее важная, чем первые две, категория – «повседневность». Б. Зингерман отмечает: «Монотонные будни вырабатывают яд, убивающий спо-

способность заметить и пережить данное мгновение так же, как уничтожить склонность к размышлению о смысле жизни и вечных проблемах бытия» [5, с.31]. И если герои А.П. Чехова в любой момент готовы подняться над повседневностью, то жизнь, проходящая как череда однообразных дней, не убила в них желание чего-то лучшего. Вот замечание о персонажах «Трех сестер» Вл. Немировича-Данченко: «... в них очевидно одно – желание оторваться от той жизни, которая их сейчас окружает...» [6, с.426].

Благодаря относительности настоящего для героев, оно оказывается звеном целой цепи. Для зрителей это вполне очевидно: настоящее размыто со стороны прошлого и будущего. Так, в «Трех сестрах» настоящее перестает быть моментом отсчета. Герои помнят свое прошлое и постоянно стремятся в будущее. В «Вишневом саде» настоящее тоже подрывается будущим, а гибель сада воспринимается действующими лицами как вездесудно не только за собственное легкомыслие, но и за праздную жизнь предков.

Следовательно, современность, изображенная Чеховым, – истинно историческое время. Она трактуется драматургом как посредник между двумя эпохами: той, что изживает себя, и той, что должна прийти на смену. Так же она трактуется героями. Но важно и то, что чеховские персонажи, не удовлетворенные своим настоящим, всегда стремятся заглянуть за грань видимого, почувствовать в мире пока еще не довоплощенное. Эта особенность характеризует не только героев писателя, но и его самого. Отсюда и утверждение В.Я. Лакшина: «Чехов жил в России, не знавшей бед войны и судорог революций, когда на поверхности воцарился ровный и скучный быт: маманьки копили приданое дочерям; чиновники, продвигаясь по службе, получали за выслугой лет «Владимира» или «Анну» на шею, гимназисты зубрили за партами «ут консекүтивум»... Эпоха, бедная переменами и порывами, тихая и некатастрофичная; мечта постепеновца, радость обывателя – упразднение мятежности <...> Но тем удивительнее, что, пристально вглядываясь в жизнь сквозь стекла пенсне, Чехов разглядел в ней многие беды и проблемы, муки и открытия века двадцатого» [7, с.7].

Особую пластичность можно отметить и у чеховского пространства. Подобно времени, оно приобретает внутренне подвижное содержание и тоже стремится развернуть свои границы. Расширение пространства, его подвижность связаны с позицией самого Чехова, с его стремлением к эпизации драмы. Л. Кройчик объясняет это «романными принципами мышления художника. Суть их – в пространственно-временной разомкнутости изображаемого мира» [8, с.195]. С одной стороны, чеховское пространство предельно локализовано. Это, как считает Л.Кройчик, необходимо для того, чтобы «увидеть крупным планом подробности обыденной жизни людей» [8, с.204]. С другой стороны, пространство расширено тем, чего не видит зритель на театральных подмостках. Невидимое пространство создается благодаря зрительской фантазии, разбуженной диалогом театральных

героев. Этой же точки зрения придерживается Б. Зингерман, полагая, что видимое и невидимое пространство возникает как целостный словесно-зрительный образ. Закулисное пространство накладывает отпечаток на место действия, ограниченное театральными подмостками.

Чаще всего место действия чеховских пьес – усадьба. Она является пространством, которое обречено на исчезновение. Поэтому проявляется двойственность взгляда автора на вещи, сообщающая особую сложность чеховской поэтике. С одной стороны, чеховская усадьба – мир прочных устоев, крепость, защищающая ее обитателей от окружающего мира. С другой – этот мир скорее принадлежит прошлому, чем настоящему, и поэтому скоро исчезнет. Таким образом, статичное пространство оказывается полно скрытого движения.

Скрытое движение позволяют обнаружить и те пространственные центры, которые непосредственно на сцене не показаны, но составляют неотъемлемую часть чеховского мира. Как правило, внесценическое пространство стоит в оппозиции к пространству сценическому. В пьесе «Три сестры» дому Прозоровых в провинциальном городе противостоит мир Москвы, в «Вишневом саде» усадьба Раневской находится в оппозиции к Парижу. Героями А.П. Чехова владеет «охота к перемене мест», жажда движения. Устойчивый бытовой уклад нравится драматическим персонажам, но одновременно они и тяготеют к нему. Это связано, по замечанию Б. Зингермана, с тем, что «духовная независимость, по глубокому убеждению писателя, невысказана без свободы передвижения в пространстве» [5, с.114].

Поскольку герои Чехова недовольны своим местом пребывания, но не могут изменить его (исключением является пьеса «Вишневый сад»), даже особенности пространственных отношений в драматургии Чехова способны отразить специфику конфликтных положений произведения.

На основании вышесказанного можно сделать следующие выводы: время и пространство в пьесах Чехова тесно связаны между собой и их особенности определены конфликтной ситуацией, рассмотренной в пьесе. Время – беспощадный судья действующих лиц. Оно включает в себя настоящее, прошлое и будущее, жизнь сценических персонажей и историческую жизнь многих поколений, жизнь природы. Так же расширено и сценическое пространство. Мерное движение времени уносит надежды героев: жизненные противоречия оказываются устойчивыми. Об устойчивости свидетельствует тот факт, что чеховские персонажи чаще всего вынуждены выбрать себе место пребывания раз и навсегда (в этой связи можно рассмотреть попытку Раневской в «Вишневом саде» уехать из Парижа и наладить свою жизнь в мире, который она воспринимает как мир детства, мир беззаботной юности. Попытка оказывается неуспешной, так как героиня в финале покидает свой дом и вновь отправляется в Париж, откуда она возвращается в самом начале пьесы).

Говоря об особенностях времени и пространства чеховских пьес, уместно отметить и их особый *топографизм, трехмерность*, которые в свое время М. Бахтин не мог обнаружить в современной драме. Но у А.П. Чехова внимание к вещественному плану настоящего оказывается слишком преувеличенным. И это *преувеличение* свидетельствует о том, что буквально изображенное скрывает что-то невидимое глазу. Так, начальная ремарка «Вишневого сада» лишь только на первый взгляд кажется руководством к действию для реквизиторов и сценографов. Большая часть информации автором обращена вовсе не к ним. Речь идет не о вещах, а о разных временных планах, которые не задаются вещами, а лишь отчасти в них отражаются. Это и исторический временной план (рубеж XIX – XX веков, когда разоряются и уходят в прошлое дворянские усадьбы), и природный (мировой) план (весна и цветут вишневые деревья), и план жизни разных человеческих поколений (представлены комнаты детства Раневской и Гаева и комната Ани, героини, только входящей в пору своей юности). Приведенный пример свидетельствует об особенностях авторских постановочных ремарок в чеховской драматургии. Они, как это бывает в традиционной драме, содержат, на первый взгляд, информацию для сценографов: задают пространство разыгрываемого в нем действия.

Но именно в драме, раскрывающей конфликты современности, постановочные ремарки стали приобретать особое значение, поскольку конфликтные ситуации такой драмы характеризуют не человеческие характеры как таковые, а специфику сложившихся жизненных обстоятельств. Природный фон и предметы домашнего обихода должны были точно представлять историческую эпоху, отражать особенности ее социальных законов. А внимательное рассмотрение чеховских ремарок свидетельствует о том, что автора в меньшей степени интересуют вещи, несущие в себе социальную информацию, более того, его ремарки обладают особым качеством: они динамичны. Эта динамичность не динамика речи как таковой. Она связана с тем, что субъект, которому принадлежит ремарка, меняет свою пространственную точку зрения. Это становится очевидным при анализе текста драматического произведения. Пространство чеховской драмы – мир, субъективно воспринятый. Благодаря этому, вещи значат не только то, что они есть на самом деле, но и несут в себе ту информацию, которая является личностной: они то, чем они могут стать для субъекта, с ними взаимодействующего.

Своеобразие пространства чеховской драмы было отмечено уже Андреем Белым: «Ужас обыденности, пошлость – своего рода методологический прием Чехова, благодаря которому образы его получают четкость рисунка, оставаясь в области повседневности. Но зато повседневность становится колыхающей декорацией, а действующие лица – силуэтами, намаляванными на полотне <...> В Чехове толстовская отчетливость и лепка образов сочетается с неуловимым дуновением Рока, как у Матерлинка <...>

Он чувствует то, чего не знают его печальные герои – мягкую грусть и легкость, – то, о чем нельзя говорить, но что есть и что знает заглянувший в глубину: как передать словами свободу последнего рабства, где пессимизм уже не пессимизм» [9, с.374].

В современном литературоведении подробно специфика чеховского времени и пространства, их многомерность представлена в работе Б. Зингермана «Театр Чехова и его мировое значение». А символичность бытовых деталей подчеркнута, в частности, В. Хализевым: «Чаще всего факты повседневности выступают у писателя в роли символических знаков внебытовых явлений» [10, с.38].

Можно сделать вывод: для того чтобы происходящее на сцене воспринималось как *«сама жизнь, но оформленная особым игровым образом»*, автор, с одной стороны, предельно конкретно и исторически достоверно выстраивает игровое пространство, с другой – обнажает его условность, сделанность, его игровую природу. При этом сложность изображенного мира, его символичность открывается только внимательному читателю (будь он режиссером, актером или зрителем). Следовательно, А.П. Чехов добивается непосредственного участия читателя в формировании художественного мира своей пьесы. Он опирается на его личный опыт.

Для активизации, в первую очередь, эмоционального опыта необходим *жест*, который должен быть прочитан. История театра знает разные виды театрального жеста. Наиболее примитивный в мировоззренческом отношении жест, как это не странно, – жест театра позднего, утратившего свою связь с ритуальными формами. Он, как утверждает М. Бахтин, «развивался по мере потускнения и стирания топографических координат действия и жеста, по мере превращения словесных топографических образов в условные речевые штампы...» [1, с.250]. Жест в современном психологическом театре размещает героя лишь в «ближайшем целом» – семейно-бытовом, жизненно-сюжетном, историческом; он в большинстве случаев далек от полюсов жизни и смерти (отодвинут от них обычным, благоустроенно-безопасным бытом штатского буржуазного человека XIX века)» [1, с.253]. В этом жесте сочетается бытовая практическая осмысленность с индивидуальной внутренней экспрессивностью, которая находит свое выражение в отклонениях жеста от нормального пути.

Другой тип жеста – жест театра, не порвавшего свои связи с ритуалом. «На сцене, топографичность которой ощущается, жест неизбежно сохраняет какую-то степень топографичности (символичности), так сказать, показывает на верх и низ, на небо и землю...» [1, с.248]. В чеховских пьесах, казалось бы, слишком бытовых, прозаически подробных, где герои замкнуты в бытовом пространстве, рамки этого пространства раздвигаются именно жестом героя. Так, в «Вишневом саде» Гаев использует не бытовой, а скорее ритуальный жест в разговоре с Аней о Раневской – «ее рукой закрывает себе лицо» [11, т.13, с.683]. Жест обозначает запрет говорить, но

это своеобразная реанимация ритуального смысла жеста. Со временем жест утрачивал свое первоначальное значение и превращался в штамп. У Чехова жест гротескно утрирован и при этом возрожден в своем первоначальном значении.

Еще пример: герои *отворяют окно*, на сцене оживает мир прошлого в основных его координатах – дня, ночи, утра («Вот эта длинна аллея идет прямо, прямо, точно протянутый ремень, она блестит в лунные **ночи** (в цитатах выделено мной – Л.Т.)» [11, т.13, с.681]; «...счастье просыпалось со мною каждое **утро...**» [11, т.13, с.681]), появляются образы лета, зимы, осени, весны, а также неба и земли («После темной ненастной **осени** и холодной **зимы** опять ты молод, полон счастья, **ангелы небесные** не покинули тебя...», «Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое **небо...**» [11, т.13, с.681]).

Как ритуальный может быть прочитан и жест Вари в третьем действии «Вишневого сада», когда героиня палкой Фирса замахивается и ударяет Лопухина, готовящегося сообщить Раневской о приобретении им имения. Жест повторяется в последнем действии: героиня «выдергивает из узла зонтик, похоже, как будто она замахнулась...» [11, т.13, с.717]. Так развенчанным оказывается «карнавальным король», занявший на время праздника не свое место: «Ничего-с. Покорно благодарю за приятное угощение» [11, т.13, с.706]. Важен здесь и мотив еды и питья, причем условных. Вспоминается и реплика Лопухина о том, что Яша шампанское не выпил, а «вылакал» [11, т.13, с.715]. Яша через напиток пытается приобщиться к миру, которому он не принадлежит, как и Дуняша. Ее основной жест – жест барышни, а не служанки: «пудрится, глядя в зеркальце» [11, т.13, с.712].

Преувеличенные нелепые жесты шутов характеризуют и Лопухина («Толкнул нечаянно столик, едва не опрокинул канделябры» [11, т.13, с.708].), и Епиходова («Положил чемодан на картонку со шляпой и раздавил» [11, т.13, с.711]), и Шарлотту («В зале фигура в сером цилиндре и в клетчатых панталонах, машет руками и прыгает...» [11, т.13, с.704]), и др.

Все выше отмеченные жесты чеховских героев позволяют говорить, что с помощью жеста автор, с одной стороны, моделирует целостную картину мира. С другой стороны, важными оказываются роли, а следовательно, и основные сущностные характеристики носителей этих жестов. Чаще всего встречающаяся маска спектакля – маска шута: и маска Раневской, и Шарлотты, и Лопухина, и Гаева, и Епиходова и т.п. Шут – карнавальная фигура, причем фигура исключительная, существующая в паре с королем. «Парность» чеховскому театру не характерна. Вместо принципа парности Чеховым используется принцип множественности зеркальных отражений его героев друг в друге, благодаря чему в традиционной игровой форме обнажается ее условность. Так подчеркивается противоречие чеховской драмы: ее жизнеподобие сочетается с явными и яркими театральными «условностями».

Еще одна отличительная черта чеховской пьесы – введение на роль главного героя персонажа негероического, в то время как классический театр в своих застывших канонических формах не признает негероического центрального действующего лица: «Характерная для менипповой сатиры (и всех ее порождений) тяга к предельности, к космизму, к последнему целому, ее топографизм, ее вражда к среднему, среднетипическому, натурально-реалистическому (ординарно – среднее, не исключительное не имеет права появляться за рампой)» [1, с.236]. Но чеховский герой является средним лишь в своих характеристиках, уместных для вписывания персонажа в конкретный «орнамент» сцены. Первый и второй план топографии чеховского театра выводит персонажей в центр мира, а не оставляет их на периферии. Собственно это обнаружено современными исследователями чеховской драмы. В. Хализев достаточно давно отмечал: «Центральное место занял в ней (в чеховской драматургии. – Л.Т.) человек обыкновенный, который, будучи причастен бытовому и психологическому укладу своей среды, привычкам и запросам большинства, вместе с тем в своих прозрениях *поднимался над окружающей повседневностью* (выделено мной. – Л.Т.)» [10, с.29]. Иными словами, необычность героя реализуется во втором плане действия пьесы – через движение, осуществляемое в сознании героя и реализуемое через чеховский подтекст.

Чеховское правдоподобие создается и посредством использования возрожденных старых ритуальных речевых форм. Это по своему происхождению *маргинальные, неотработанные, импровизационные формы, которые были известны в народной культуре, в частности, речевые формы связанные с фигурой юродивого и с героями площадного театра*. Чехов использует вытесненные из канонического театра бессмысленные реплики, неуместные монологические высказывания.

Обратимся лишь к одному примеру. В «Вишневом саде» постоянно на сцене звучит бормотание Фирса: «Эх ты, недотепа... (Бормочет про себя.) Приехали из Парижа... И барин когда-то ездил в Париж... на лошадях... (Смеется)» [11, т.13, с.677]. Реплики героя чаще всего не обращены к какому-нибудь конкретному персонажу, как в данном случае. Если же герой пытаются «услышать» Фирса, то он не дает им такой возможности: он не истолковывает, не комментирует только что сказанное. Его последующая реплика никак не связана с предыдущей. По сути, герой вслух говорит то, к чему приобщен только он, это его личный мир, особый во временном отношении – далекое прошлое. Точно такие же характеристики можно дать и репликам других персонажей пьесы. Только самими героями эти реплики не воспринимаются как нелепые, хотя типологически они ничем не отличаются от реплик Фирса и их функций по представлению основного события пьесы и конфликтной ситуации.

В случае чеховской драмы мы имеем дело с использованием игровых, ритуальных форм для моделирования современной ситуации, в которой

обнаруживаются более древние временные мировые модели. Именно так можно объяснить и механизмы возникновения диалога «глухих» в чеховской драме. Герои не слышат друг друга, поскольку не приобщены к миру, о котором идет речь в реплике. Но их неосведомленность профанная, так как они, находясь в мире, ничего о нем по сути и не знают. Так общаются Лопухин и Раневская. Реплики героя нелепы для Любви Андреевны, поскольку он говорит на своем языке и о своем мире, в то время как она к этому миру приобщиться не может и не хочет. То же можно сказать и об обратной речевой ситуации.

Еще одной особенностью создаваемых речевых ситуаций становится обнаружение амбивалентного характера чеховских героев. Они в разных речевых ситуациях играют различные роли и каждый раз оказываются неравными себе. С этой точки зрения интересны высказывания Пети Трофимова. Он выступает чем-то вроде шута горохового при всей серьезности того, о чем говорит:

«Трофимов. Я, Ермолай Алексеич, так понимаю: вы богатый человек, будете скоро миллионером. Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадется ему на пути, так и ты нужен.

Все смеются» [11, т.13, с.692].

Ответная реакция героев на реплику Трофимова оказывается неожиданной. Персонажи воспринимают «правду» героя как нечто нелепое, забавное. А в следующий момент Трофимов продолжает прерванный «вчерашний разговор» о гордом человеке. Его реплики воспринимаются с иронией, что говорит о приобщенности слушающих к сказанному и об исчезновении дистанции между миром Трофимова и его партнеров по сцене.

Чеховская драма – это использование ритуальных, игровых форм, их возрождение и одновременно эстетизация, поскольку литература может лишь пользоваться языком карнавальных форм и символов, не возрождая самого карнавального мироощущения. Пока совершается карнавал, ни для кого нет другой жизни, а у Чехова в сознании зрителя есть вторая реальность – его жизнь за пределами театра. Сцена и реальность лишь кажутся идентичными: есть некая иллюзия подлинности и одновременноности происходящего в жизни и на сцене. Отсюда и движение изображаемого А.П. Чеховым во времени и вневременность изображенного для последующего зрителя. У А.Н. Островского этой иллюзии нет, особенно в ранних жанровых пьесах.

Эстетика нового времени осваивает канонические формы и подчиняет их себе. Следовательно, А.П. Чехов отступает от прежних эстетических воззрений, что проявляется в нарушении канонических форм в его драме. Это нарушение – следствие свободного отношения художника к материалу современности и к возможным формам ее освоения. А.П. Чехов сначала, безусловно, пытается освоить старые формы, но когда они не выпол-

няют своей роли, отведенной им художником, А.П. Чехов создает свои правила игры, точнее, возвращается к уже известным, используемым в драме ранее. Может быть, он возвращает им утраченный амбивалентный обрядовый характер, возвращает импровизацию и свободу. А тема свободы – главная тема этого художника. И существует она не только на уровне деклараций.

Библиографический список

1. Бахтин М.М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Бахтин М. Эпос и роман. СПб, 2000.
2. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М., 1989.
3. Мережковский Дм. Чехов и Горький // А.П.Чехов: pro et contra / сост., предисл., общая редакция И.Н.Сухих; послесл., примеч. А.Д. Степанова. СПб.: РХГИ, 2002. С.692-721.
4. Белый А. А.П.Чехов // В мире искусств. Киев. 1907. № 11-12.
5. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988.
6. Немирович-Данченко Вл.И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. М.,1989.
7. Лакшин В.Я. О «символе веры» Чехова // Чеховиана: статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990. 278с.
8. Кройчик Л. Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова. Воронеж, 1986.
9. Белый Андрей. Чехов // Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994. С.374.
10. Хализев В.Е. Художественное мирозерцание Чехова в традиции Толстого // Чехов и Лев Толстой. М., 1980.
11. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. М., 1978.

2.4. Автор и жанр

Хорошо известно, что одна из проблем чеховского театра, обнаруженная при первых его постановках, заключалась в нетрадиционности жанрового решения. Текст старались прочитать, опираясь на существующие жанровые каноны драмы, трагедии и комедии. Но Чехов протестовал против такой интерпретации своих произведений, поскольку она не позволяла открыть авторское видение мира, что, собственно, и объясняет жанровые особенности произведения. Так, Н. Лейдерман [1, с.148] утверждает, что жанр – особый тип «мирообразующих» структур, на основе которых выстраивается художественное целое. Следовательно, выбор жанра зависит от того, какой угол зрения на действительность в нем выбирает художник, каким типом мышления он обладает: «... вся суть, весь смысл того или иного

жанра в типе творческого мышления, который в этом жанре проявляется, в особом специфическом именно для этого жанра подходе к изображению реальности, в избранном угле зрения на действительность» [2, с.224].

В свое время Вл. Немирович-Данченко и К. Станиславский представляли чеховские пьесы как драмы, точнее, по замечанию рубежной критики, «драмы настроения». Уже этот факт говорит о том, что чеховские произведения невозможно было интерпретировать в соответствии с канонами драмы, опирающейся на жанровые схемы, возникшие при анализе традиционного, соответствующего еще аристотелевской, а также гегелевской поэтике театра.

Как отмечено, например, В.Е. Головчинер, в русской драме XIX века именно пьесы А.Н. Островского представили классический вариант драмы, в которой действие полностью сосредоточено на переменах в судьбе главного героя. «Устремленность героя к конкретной, личной цели часто создает ситуацию борьбы-конкуренции, конфликта с «другими», и это подчас выводит его за пределы дома-семьи в пространство службы, карьеры, но они раскрываются преимущественно в аспекте его личных притязаний. Действие в связи с этим можно определить, по терминологии Аристотеля и Гегеля, как «простое» – линейное, моноцентрическое. Оно развивается, «спешит» (Гегель) от завязки к развязке, развивается «непрерывно», «закономерно» (Аристотель) по логике поведения и направления судьбы главного героя, какими бы «необязательными» для ее решения эпизирующими эпизодами, персонажами ни насыщалось (линия Кулигина в «Грозе», например)» [3, с.22].

Чеховские же пьесы демонстрировали совершенно иной подход автора к изображению реальности жизни. Его интересуют не перипетии судьбы конкретного человека, а «состояние души», «самоощущение» героев, что и выражено в принципиально новом действии чеховских пьес. Как, например, пишет та же В.Е. Головчинер: «Деление на главных и «других» лиц редуцируется. Цели (особенно у героев социально более высокого положения) – далекие и близкие – размыты, средства достижения не известны. Конфликтные отношения не получают развития в пределах действия, в частном пространстве имения. Движение действия утрачивает конструктивную жесткость, осуществляется в эстетике, близкой к импрессионистической: через смену надежд и разочарований героев на фоне всеохватывающего природно-космического процесса смены суток, времен года. В функциях завязки-развязки внешним образом выступают приезды и отъезды героев» [3, с.22]. Главным в восприятии таких пьес становилось то настроение, которое объединяло чеховских героев.

Настроение, выраженное А.П. Чеховым в произведениях, по мнению его современников, – это настроение пессимистическое. В данном случае важна не негативная семантика слова «пессимистический», а причина возникновения этого настроения и авторское к нему отношение. Чеховым, как

уже было отмечено, точно выражено психологическое состояние человека, находящегося в мире, замершем в ожидании скорых катастрофических (с точки зрения и сложившегося жизненного уклада, и нравственных норм) перемен. Интересно, что Андрей Белый, соглашающийся со своими современниками, говорит о том, что настроение чеховских пьес наиболее точно передает состояние общественного сознания рубежного времени. Следовательно, как я полагаю, типологические особенности чеховской эпохи являются своеобразным ключом к решению жанровых проблем чеховской драмы.

В истории русского театра конец XIX – начало XX века – *время сложное* во многих отношениях. С одной стороны, раздаются заявления о кризисе русского национального театра, поскольку становится очевидной невозможность следования сложившимся традициям русской сцены. Так, например, именно кризис современного театра является исходным тезисом работ Л. Андреева, который размышляет об изменившейся эстетической ситуации конца XIX – начала XX века. С его точки зрения, изменившаяся реальность предлагает новую область драматического, неподвластную старому театру с его еще возрожденческой эстетикой: «Ограниченный требованиями «действия и зрелища», драматург не мог воплотить на сцене всех образов современной души, души утонченной и сложной, пронизанной светом мысли, творящей ценности новых переживаний, отыскавшей неведомые древним источники нового и глубочайшего трагизма. Не мог воплотить, ибо не имеют плоти новые переживания души...» [4].

С другой стороны, критики утверждают (М. Волошин, например), что рубеж веков – это время не кризиса, а становления русского национального театра, которого до сих пор еще не было. Последнее утверждение особенно точно способно проиллюстрировать проблему искусства, осознанную русскими модернистами и отражающую кризис культуры в целом в рубежную эпоху.

Н. Минский в «Старинном споре» говорит об упадке русской культуры на предыдущем этапе ее развития: «Вечные цели поэзии были забыты, и сами поэты думали, что они принесут более пользы своей родине, если вместо того, чтобы свободно творить, начнут поучать и резонировать» [5, с.31]. Несмотря на очевидное несовпадение основных черт чеховских произведений с литературой 80-х годов XIX века, которую модернисты называли упадочной, вопрос о Чехове-драматурге был осложнен тем, что большинство современников видели этого автора как представителя уходящей эпохи, не имеющего отношения к модернистскому искусству. Поэтому принципы интерпретации чеховских произведений, выработанные на основе особенностей позитивистской литературы, не позволяли определить специфику чеховской драмы.

Но уже в неоднозначных работах символистов появились свидетельства современности Чехова эпохе русского модернизма, что и расширило возможности исследователей. В частности, вернусь к оценке творчества

драматурга, появившейся в работе Андрея Белого: «В силу непосредственности своего творчества он одинаково примыкает и к старым, и к новым: слишком отразилось вечное в его образах. Он – непрерывное звено между *отцами и детьми*, сочетая понятную для всех форму с дерзновенной смелостью новатора. Представитель тенденции «*печной горшок*» увидит в Чехове последнее слово своего направления. Наоборот: изысканного поклонника символизма прельстит стыдливая тонкость чеховских символов, и он с облегчением обратится к Чехову после Метерлинка» [6, с.372-373] .

Думается, что сейчас этот вопрос можно считать в достаточной степени освещенным и не требующим дополнительной аргументации. Я сошлюсь на авторитет А.П. Скафтымова, В.Я. Лакшина и других, отнесших А.П. Чехова к культуре XX века. Это, впрочем, доказано и прочно установленной в прошлом столетии традицией чеховского театра в области как русской, так и западноевропейской драмы (см. работы Б. Зингермана, который отмечал: «...русский писатель дает нам возможность увидеть отличительные черты новой драмы, взятые в их совокупности и соотносить друг с другом. У Чехова новая драма осознает себя в своей всеобъемлющей сущности. По сравнению с Чеховым другие современные ему авторы могут показаться односторонними: что для них целое, то для Чехова только часть; там, где они ищут итогов, Чехов видит лишь один из моментов развития; где они делают последние выводы, Чехов лишь начинает восхождение к истине» [7, с.20]). Но для моей работы важно не то, было ли время Чехова временем становления или временем кризиса русской национальной культуры, а то, что в эпохи, подобные чеховской, происходит крушение всех ранее установившихся, ставших каноническими форм утверждения истины, да и сами истины обнаруживают свою *относительность*.

М. Бахтин, занимаясь проблемой переходных эпох, видел их особенности *в возрождении старых ритуальных форм*, в активном обращении к ним не только в сфере искусства, но и в жизненных сферах. Именно так, например, он объяснял особенности эпох Ивана Грозного и Петра I в русской истории: «*В эпохи великих переломов и переоценок, смены правд вся жизнь в известном смысле принимает карнавальный характер: границы официального мира сужаются, и сам он утрачивает свою строгость и уверенность, границы же площади расширяются, атмосфера ее начинает проникать повсюду (в эти эпохи наблюдается даже чрезвычайное расширение употребления речевых и жестиколюляционных форм: фамильярного «ты», бранных выражений, ослабление всякого этикета, более фамильярное обращение детей с родителями и вообще взрослыми и т.п.)*» [8, с.267-268].

Если допустить справедливость данной точки зрения на рубеж XIX – XX веков, то и проблему русского театра, в целом, и А.П. Чехова, в частности, можно рассмотреть под заданным М. Бахтиным углом зрения.

В рубежную эпоху *усиливается значение игровых, условных форм*, которые *помогают* через ощущение праздничности *преодолеть жизнен-*

ный кризис через отстранение от него и видение его временности. «Празднество всегда имеет существенное отношение к времени. В основе его всегда лежит определенная и конкретная концепция природного (космического), биологического и исторического времени. При этом празднества на всех этапах своего исторического развития были связаны с кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества и человека. Моменты смерти и возрождения, смены и обновления всегда были ведущими в праздничном мироощущении. Именно эти моменты – в конкретных формах определенных праздников – и создавали специфическую праздничность праздника» [9, с.14].

Причем важны не официальные формы праздника: официальный праздник никуда не уводил от существующего миропорядка, связь со временем у него стала формальной, смены и кризисы были отнесены в этом празднике в прошлое. Прошлым освящалось настоящее. «Праздник был торжеством уже готовой, победившей, господствующей правды, которая выступала как вечная, неизменная и непререкаемая правда» [9, с.14-15]. Кризисному времени как таковому для его преодоления требуются иные формы. В средневековье такой формой была карнавальная. «Это был (карнавал) подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу. Он смотрел в незавершимое будущее» [9, с.15]. Важно, что карнавал обращен *к современности и одномоментно является вневременным.* Важна и еще одна особенность народных праздничных форм: они являются формами демократическими, разрушают современную иерархию, что немаловажно для чеховского времени.

Рубеж XIX – XX веков – эпоха разрушения старой русской иерархичности, обострения проблемы личности как таковой, что было отражено, например, в возрождении романтической традиции в русском искусстве этого времени. При этом, как ни парадоксально, возникла потребность в полном отрешении от личного, от индивидуального, о чем свидетельствуют театральные теории русских модернистов. Но, хочу подчеркнуть, что никакого противоречия здесь, мне кажется, нет. В этом отказе от «Я» проявляется стремление к отказу от того старого «Я», которое соответствует эпохе кризиса. Новое внутреннее состояние личности необходимо для восстановления гармонии мира, ощущении его как единого целостного организма. (Кстати сказать, это же ощущение целостности соответствует и раблезианскому карнавальному миру). И театральное действие призвано процесс «очищения» произвести. Эта идея была наиболее близка символистам. Вероятно, поэтому наиболее тонким ценителем А.П. Чехова был Андрей Белый.

И последнее, что важно: театральное искусство генетически связано с ритуальными формами, переродившимися впоследствии в народные праздничные формы. Из мифа и ритуала возникли основные драматиче-

ские жанры: комедия и трагедия. Но в чеховскую эпоху *свободная работа с мифологической историей была невозможна*, потому что *самого мифа*: нового, обновленного или созданного как миф этого времени – *еще не существовало*. Отсюда проблема мифотворчества всего модернистского искусства рубежа веков.

С точки зрения модернистов, старый театр конца XIX века к мифу отношения не имеет. Театр, осознаваемый в мифологических категориях, например, по М. Волошину, должен быть близким к сновидению. «Погружая в «сновидение» души, театр позволяет людям узнать, какие могучие инстинкты дремлют в них, сколь они опасны. Театр помогает, если не освободиться полностью от порывов звериной воли, то, во всяком случае, взять их под контроль» [10, с.133]. Пограничное, сновиденное сознание выражается, по Волошину, в игре, мифе, религии и – театре. «Мифы – великие деревья-призраки, взращенные в сонном сознании, нуждаются в творческой атмосфере веры. Одно слово сомнения может заставить их уйти обратно в землю, пока они не окрепли в душе целого народа. Игра – это вера, не утерявшая своей переменчивой гибкости и власти. Для игры необходимо, чтобы от слов «пусть будет так...» и «давай играть так...» вселенная преобразалась» [11, с.499]. Магическим преобразованием жизни обладает только сновидческий, а следовательно, по М. Волошину, театр, имеющий всенародное значение. Такого театра еще нет в России. «Русский театр был бытовым театром то того, то иного более или менее устойчивого класса общества, то-купеческим, то дворянским, то чиновничьим: то театром Островского, то театром Грибоедова и Тургенева, то театром Гоголя. Русская интеллигенция благодаря своему универсальному собирательному характеру умела обобщать эти типы театра и создала на один момент свой собственный театр – театр Чехова» [11, с.117]. О таком же узко сословном содержании чеховской драмы говорил в свое время и Д. Мережковский: «Чехов и Горький выразители не столько народной, сколько сословной, не столько культурной, сколько интеллигентной середины русского среднего сословия, самого многочисленного и деятельного, которому в настоящее время предстоит "делать историю" и за то, что будет сделано, дать ответ на страшном суде истории» [12, с.692].

Позиция М. Волошина, как, впрочем, и Д. Мережковского, относительно чеховского театра вполне объяснима, поскольку для модернистов, по преимуществу старшего поколения, новый миф творится и используется только в рамках внебытового искусства, выражающего *универсалии русской души* вне ее сословной определенности, характерности. Таким искусством владели Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский: «Ни Достоевский, ни Толстой не творили театра, потому что они создавали тот трагический миф, из которого он должен возникнуть» [11, с.364]. Интересно, что такими Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского видел и Д. Мережковский: «По Л. Толстому и Достоевскому можно судить не столько о современной дей-

ствительности, сколько о более или менее далеких возможностях русского духа, не о том, что есть, а о том, что будет и, может быть, еще не скоро будет в России... Л. Толстой и Достоевский – выразители глубочайшей народной стихии и высочайшего культурного сознания России» [12, с.692].

Чехова же М. Волошин видит в плену быта, его эпической стороны (как, впрочем, и других авторов русской драмы: «...русская драматическая пьеса обнаруживала всегда парадоксальное стремление стать эпосом» [11, с.362] – всех представителей старого, а не нового становящегося искусства). Таким старым искусством, по сравнению с модернистским русским, является, например, литература Франции, страны, национальная история культуры которой насчитывает уже много веков. Старое искусство «дробиться в мелочах быта, в тонких извивах характеров, в создании масок жизни, между тем как русское творчество все направлено к выявлению основных элементов национального духа, основных противоречий народной души, основных коллизий всего строя исторической жизни. Это стихия трагедии, а не бытовой комедии» [11, с.364]. Бытовая комедия, которая господствует в русском театре и к которой, по мнению М. Волошина, собственно, и принадлежит чеховское творчество, заимствована русским театром у западного и не является отражением состояния русского общественного сознания нового времени. Об ошибочности данного мнения речь уже шла. Чеховский быт – это тот первый поверхностный уровень пространства, который не исчерпывает всего содержания чеховской драмы, более того – скрывает ее истинный смысл и ее мировое значение.

Итак, новая драма, создаваемая в кризисную эпоху, позволяющая этот кризис преодолеть, имеет непосредственное отношение к мифу, который еще не создан, а только находится в состоянии творения. Следовательно, невозможно традиционное использование мифа как первоисточника появившихся благодаря ему новых драматических жанровых форм.

Обращение к мифу, породившему классические, разделенные жанровые формы – трагедию или комедию – происходит тогда, когда миф сотворен и *используется только в эстетическом плане*. При раздельном каноническом, с точки зрения жанра, использовании мифа появляется фигура того, кто священную историю воспроизводит, и того, кто это воспроизведение воспринимает. Здесь возникают две одновременно существующих проблемы – проблема автора и проблема зрителя.

Воспринимающие не являются непосредственными участниками истории, они «выведены» за ее пределы, как, впрочем, и тот, кто эту историю воспроизводит. Так возникает проблема временной границы, существующая во всех канонических жанрах. В этой связи интересно замечание Н.И. Ищук-Фадеевой об особенностях ранней средневековой драмы, посвященной сюжетам Священного Писания. Она утверждает, что в средневековой трагедии «само воспроизведение сюжета было важнее его интерпретации: сюжет должен быть каноническим, а посему автор не важен, он не создатель осо-

бого неповторимого мира, он – «переводчик» с языка писания, языка сложного и непонятного, на более экспрессивный, выразительный и доступный язык зрелища» [13, с.27]. При изменении исторических форм авторства, в частности в эпоху не эйдетической поэтики (эйдетической соответствует средневековая драма) повышается роль автора и его интерпретационной позиции. Но именно на рубеже XIX – XX веков возникает своеобразный кризис авторства, о чем свидетельствуют и театральные теории символистов, и, как это ни странно, отсутствие четкой выраженности авторского идеала, а следовательно, авторской индивидуальности в мире Чехова.

Рубеж же веков XIX и XX – время творения и мифа, и новой культуры. К мифологическим проблемам в это время и обращены символисты. Их театральные концепции достаточно интересны и неоднозначны. Теории Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, М. Волошина, А. Блока не совпадают в определенных положениях, хотя в них есть некоторые общие постулаты. В частности, сновидческая теория Волошина не является универсальной, но его понимание того, что театр должен выйти за пределы эстетической реальности и иметь жизнестроительные функции – черта всех модернистских теорий. Этот выход возможен только при полном растворении и автора, и актера, и зрителя в театральном действии с потерей собственного «я».

В истории русской культуры рубежа XIX – XX веков это происходит в рамках творчества модернистов. Достаточно вспомнить лирический театр А. Блока. Он возникает непосредственно как реализация поэтом его жизнестроительной творческой концепции. Для А. Блока как для младосимволиста важна ситуация прямого воздействия искусства на жизнь. Сама тема сцены появилась у Блока достаточно рано. Уже, как отмечает С.В. Стахорский [10, с.145], в первой театральной, правда, не сохранившейся статье Блока, посвященной гастролям труппы Ж. Леблан-Мегерлинк (1903), автор защищал «мистериальный», «преображающий» театр. Впоследствии Блок показал, что жизнестроительное, магическое действие театра заключается «в способности излучения любовных энергий, которые, проникая в души зрителей, связывают их эротическими переживаниями» [10, с.146].

Лирический же театр А. Блока, в частности его «Балаганчик», – один из вариантов реализации на практике символистской теории театра. «В «Балаганчике» сохраняет значение главная эстетическая идея младосимволистов – идея «теургии». "Всякий балаган, в том числе и мой, – пишет А. Блок, – стремится стать *тараном*, пробить брешь в мертвечине"» [10, с.149].

Символистские театральные теории являются утопическими по своей сути, поскольку моделируют невозможную ситуацию творения мифа и его неэстетического воспроизведения. Но театр, в котором осуществляется практическая реализация в том числе и символистских теорий, обнажает утопизм идей модернистов. Реальная театральная практика сложнее представлений о ней. Поэтому и чеховский театр сложнее его оценок современниками, с одной стороны, и ближе к общим эстетическим процессам

современной, в том числе и модернистской литературы, ближе, чем это казалось, в том числе, М. Волошину.

Как было уже сказано, главная задача А.П. Чехова – выражение «общего строя человеческой души», и строя вовсе не сословного, как это показала театральная практика следующих десятилетий, то есть с содержательной точки зрения Чехов очень близок к мифологическому театру. Но в жанровом обозначении театрального действия обращает внимание на себя не столько содержательная, сколько формальная сторона. А в ней в чеховском случае важны такие позиции:

Во-первых, автор стремится непосредственно выразить эмоциональное состояние личности, возникающее не в определенных социальных обстоятельствах, а в универсальных положениях человека в потоке времени и жизни как таковых (см. параграф «Топографичность театра А.П. Чехова»).

Во-вторых, драматург в своих произведениях не создает иллюзии того, что его время и время изображаемого события – это различные времена: первое – эстетически освоенное, второе – время реальности, что позволяло говорить об одной из основных проблем современного театра – проблеме «отсутствия рамп». Недаром одна из специфических черт чеховской драматургии, с которой с трудом справился современный Чехову театр, – это предельная степень жизнеподобия.

Чеховский текст при его театральной реализации требовал того, чтобы на сцене было так же, как в самой жизни. Этим самым чеховский театр, как это ни странно, реализовывал одну из новых концепций искусства, возникших в порубежную эпоху, концепций, которая была ответом на вопрос о целях современной культуры и о ее воздействии на реальную жизнь человека или о ее взаимодействии с реальностью жизни человека. В работе «Театр и современная драма» высоко ценивший Чехова один из теоретиков «нового искусства» – Андрей Белый – утверждал буквально следующее: «...жизнь человека – это данная ему роль, и от него зависит понять эту роль и осветить творчеством. Но жизнь, освещенная творчеством, прекрасна. Стало быть, жизнь в творчестве побеждает рок. И потому-то назначение драмы – изобразить борьбу человека с роком – есть схема к творчеству жизни: реализовать эту борьбу» [14, с.153].

В-третьих, противоречие чеховского творчества заключается в совмещении творящей миф прозаической формы и драматической – этот миф реализующей. Причем эти два процесса у Чехова (см. главу «Автор и герой») совмещены, что приводит к возникновению представления о лирическом и одновременно эпическом театре Чехова. В нем осуществляется своеобразное разрушение драматического канона и возвращение к такому сюжету, в котором существуют еще в недифференцированном виде как трагическая история, так и комическая. Автор стремится к созданию единой целостной картины мира, реализующей ощущение и осознание «уни-

версума как не взаимоисключающего, но гармонического сочетания жизни и смерти или – в другой системе понятий – трагедии и комедии» [13, с.10].

Поскольку в рубежную, кризисную эпоху искусство начинает приобретать новое значение, которое связано с *непосредственным воздействием искусства в целом и театра в частности на реальность*, то происходит актуализация *эвристической* функции искусства. Причем процесс познания действительности, открытия истины оказывается одномоментным с процессом восприятия театрального зрелища или драматического текста. Отсюда – проблема зрительского (читательского) восприятия и проблема автора в чеховском театре.

Для А.П. Чехова не характерны формы прямого авторского присутствия в тексте и дидактические формы воздействия на зрителя. Любопытно, например, замечание Андрея Белого: «...Чехов ничего не объяснял: *смотрел и видел*. Его символы тоньше, прозрачнее, менее преднамеренны (по сравнению с образами Метерлинка, у которого Андрей Белый видит авторскую тенденциозность – Л.Т.). Они вросли в жизнь, без остатка воплотились в реальном» [6, с.374].

Важна в этой связи известнейшая оценка и характеристика чеховской драмы Л. Толстым, утверждавшим, что чеховская драма хуже шекспировской, в которой он не обнаруживает дидактического момента. Художник должен знать истину, воспринимать ее как абсолютом и уметь передавать публике. Тем самым художник демонстрирует свою уверенность в том, что искусство должно быть мощнейшим средством воздействия на реальность. Автор передает читателю такое знание о действительности и ее законах, руководствуясь которым, участники мирового процесса могут найти свое место в нем. И хотя сам Л. Толстой называл это «энергией заблуждения», без нее толстовская модель художественного творчества оказывается невозможной. Недаром, оценивая особенности мирозерцания А.П. Чехова и Л.Н. Толстого, В. Хализев отмечает, что последний «был поборником уже готовых моральных решений, непререкаемо авторитетных, и судил свою современность критериями христианской нравственности, понимаемой как ценность высшая и абсолютная» [15, с.27]. В то же время «чеховская этика – нечто нескончаемо подвижное и заново становящееся, каждый раз по-новому «применяемое» в тех или иных жизненных положениях» [15, с.27].

Все поиски Чехова в области художественной формы свидетельствуют о его уверенности в отсутствии готовых универсальных мировоззренческих форм, которые необходимо в качестве абсолюта воспринимать его читателям. И дело не в отсутствии авторской истины, а в неуверенности в ее абсолютности.

Человек не может занять место всезнающего Бога, хотя традиционно к нему стремится. Это одно из самых драматических противоречий времени, интересно представленное в художественной форме и Толстым, и Дос-

товским, а впоследствии рассмотренное в работах модернистов, опирающихся уже не на позитивистскую философию. В связи с этим возникают и работы Мережковского о Чехове и Горьком, которые, по мнению теоретика русского модернизма, являются выразителями особенностей веры, а точнее – безверия русского интеллигента рубежной эпохи.

Д. Мережковский утверждает: «Человечество – без Бога, человечество – против Бога, человечество – Бог, человек – Бог, я – Бог, – вот ряд посылок и выводов, ряд ступеней, образующих пока еще темную для сознания русской интеллигенции, метафизическую лестницу, которая ведет неминуемо от религии человечества к религии человекобожества <...> Внизу этой лестницы – чеховский интеллигент; сверху – горьковский босяк. Между ними ряд ступеней, которых еще не видит, но по которым уже идет русская интеллигенция» [12, с.701]. Оценка Д. Мережковским не только чеховского героя, но и самого автора достаточно категорична. Я не буду сейчас ее обсуждать. Мне важно другое: сама проблемная область веры, с одной стороны, и способов ее выражения у автора – с другой (а Д. Мережковский в своей работе пытается показать, что вера героя и автора – это не одно и то же, а сложность мира А.П. Чехова состоит в отсутствии ясной проповеднической позиции у художника; последнее Д. Мережковский и объясняет отсутствием четкой веры у автора), свидетельствуют и об обращенности драматурга к противоречиям времени, и о его соответствии кризисному времени как таковому.

При отсутствии четко заявленных абсолютов в драме А.П. Чехова, сами по себе эти абсолюты не отменяются. Они есть и у автора, и у его героев, но всякий мир чеховской драмы лишь стремится к *универсальной завершенности* (о которой речь шла и выше), но сам по себе так ее и не достигает.

Интересно, что особенности авторского недоверия к абсолютам находят свое отражение на уровне принципиальных черт чеховской поэтики. В частности, в моей работе уже отмечена особенность соотношения «Я» и «Другой» в мире Чехова. Она заявляет о себе, например, на уровне паратекста (ремарки, заголовочный комплекс, список действующих лиц, номинация персонажей перед репликами), или иначе побочного текста, и основного текста произведения.

Ремарки формируют образ субъекта, близкого автору (ремарки – прямое заявление авторского «Я»), реплики – персонажей, то есть «Другого». Если же рассмотреть авторскую ремарку как традиционное драматическое средство обозначения авторского взгляда на изображаемое и оценки им изображенного, то чеховская ремарка не столько «раскрывает» авторскую позицию, сколько «закрывает», в первую очередь, из-за того, что это позиция меняющаяся, находящаяся в постоянном движении и потому создающая один из равноправных, хотя и в силу драматического рода – редуцированный – «сюжет автора». Это определяет смысловую многомерность чеховского текста. Поэтому еще современники А.П. Чехова выска-

зывают разные предположения относительно того, какую позицию занимает драматург по отношению к миру и человеку в нем. Так, М. Горький под впечатлением от спектакля «Дядя Ваня» пишет А.П. Чехову: «Мне, знаете, кажется, что в этой пьесе вы к людям холоднее черта. Вы равнодушны к ним, как снег, как вьюга» [16, с.46].

Позже М. Горький уточняет свою позицию и в воспоминаниях утверждает, что А.П. Чехов критически относится к своим героям: «... мимо всей этой скучной, серой толпы бессильных людей прошел большой, умный, ко всему внимательный человек и ... сказал:

– Скверно вы живете, господа!» [17, с.76].

Иначе смотрели на решение этой проблемы те современники писателя, которым его творчество показалось «праздной игрой таланта, постыдно равнодушного к скорбям и тревогам людей, уводящего читателя прочь от борьбы в область самоценного искусства» [18, с.90]. На протяжении пятнадцати лет Н.К. Михайловский «третировал» Чехова как поверхностного, безыдейного писателя («Он действительно пописывает, а читатель его почитывает. Г-н Чехов и сам не живет в своих произведениях, а так себе, гуляет мимо и, гуляючи, ухватит то одно, то другое» [19, с.85]). С точки зрения Н.К. Михайловского, А.П. Чехов будто бы только и делает, что беспечно сидит на берегу житейского моря и, «вытаскивая из него штуку за штукой, одна другой забавнее» [20, с.333], с беззаботным весельем озирает окружающую пошлость, а если зовет куда-нибудь своих современников, то лишь к серенькому заурядному быту и обывательскому тусклому житью. В чеховском «Иванове» критик увидел борьбу с героическими идеалами прошлого, «идеализацию отсутствия идеалов» [19, с.86], без которых «плесневеет душа» [18, с.517]. Протопопов также утверждал, что у Чехова нет никаких идеалов: «...г-н Чехов, можно сказать, кокетничает своим скептицизмом и только иронизирует на счет тех, по его мнению, простофиль, которые верят, что даже самая скромная деятельность может быть миссией, что в жизни есть не только смысл, но и разум» [21, с.129]. В той же работе Протопопов продолжает: «...суждения г-на Чехова очень часто метки и остроумны, картины его воображения большею частью ярки и живы, но в чем состоит *миросозерцание* его – этого никто не скажет, потому что у г-на Чехова его вовсе нет» [21, с.132].

А через десять лет после смерти писателя в «Энциклопедическом словаре» Ф. Павленко было напечатано: «Отсутствие определенного миросозерцания, определенных требований и взглядов – вот отличительные стороны творчества Чехова» [18, с.93].

В это же время появилась статья Д. Философова «Липовый чай» («Русское слово». 1910. №13), отразившая устоявшееся в критике мнение о том, что Чехову свойственна всепрощающая жалость: «Беспощадны жизнь и смерть. Люди же должны жалеть и щадить друг друга» [22, с.855]. Автор статьи объясняет появление этого чувства у автора тем, что писатель ниче-

го не старается изменить в жизни людей к лучшему и принимает людей такими, какие они есть на самом деле: «Чехов не беспощаден, потому что он никогда не считал себя правым» [22, с.855]. Стоит отметить, что работа Философова не имеет негативного характера, а помогает показать весь спектр оценок творчества Чехова его современниками.

Разные оценки чеховской позиции возникают из-за сложности и необычности для литературы чеховского времени способов проявления авторского идеала в произведении. Считается, что наиболее близко к разгадке автора подошли постановщики чеховских пьес в Художественном театре. К.С. Станиславский писал: «Незрячему глазу кажется, что Чехов скользит по внешней линии фабулы, занимается изображением быта, мелких жизненных деталей. Но все это нужно ему лишь как контраст к возвышенной мечте, которая непрестанно живет в его душе, томясь ожиданиями и надеждами» [23, с.72-73]. Чеховская мечта посвящена будущей жизни, она «говорит о высокой культуре духа, о Мировой душе, о том Человеке, которому нужны не «три аршина земли», а весь земной шар, о новой прекрасной жизни, для создания которой нам надо еще двести, триста, тысячу лет работать, трудиться в поте лица, страдать» [23, с.73]. Точка зрения К.С. Станиславского отчасти находит свое подтверждение в высказываниях самого драматурга. В письме к С. Дягилеву от 30 декабря 1902 года А.П. Чехов пишет: «Теперешняя культура – это начало работы, которая будет продолжаться, может быть, еще десятки, тысячи лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего бога, т.е. не угадывало, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре» [24, т.11, с.106].

Оценка Станиславского во многом связана с теми приоритетами новой эпохи, которые свидетельствовали о необходимости не просто «положительной» тенденциозности искусства, но и обязательной ее «проявленности». По сути дела, сложность чеховского творчества заключается не в содержательной его стороне, а – в формальной. И это, надо отдать им должное, поняли еще его современники, особенно те, для которых критическая трибуна не была ареной политических или философских баталий.

Задающийся вопросом: «Есть ли у г-на А. Чехова идеалы?», А.М. Скабичевский находит свое объяснение тому, почему он вообще возникает в связи с творчеством его современника: «Вышеозначенное недоразумение, т.е. отрицание у г-на Чехова идеалов происходит между прочим и от той причины, что как художник в истинном смысле этого слова г-н Чехов никогда не формулирует своих идеалов теоретически; воплощать же их в живые образы ему не приходится, так как он имеет дело с русской действительностью, дающей ему очень мало светлых красок, но в то же время он слишком реальный писатель для того, чтобы изображать то, чего в жизни он не встречает» [25, с.145].

Несомненно, А.М. Скабичевский прав в том, что проблема восприятия чеховского творчества заключается не в отсутствии у автора представлений о том, каким должен быть мир, а в том, какими он видит задачи современного искусства и, исходя из этого, на каком «языке» он говорит со своим читателем.

Смысловая многомерность чеховского текста, породившая столь противоречивые оценки чеховского театра современниками драматурга, связана и с репликами персонажей, которые, по сути, представляют собой не только смыслы, заключенные в семантике произнесенных слов, но и благодаря подтексту, обнаруживающему смыслы, порожденные умолчанием. Более того, смысл сказанного меняется интонацией, то есть тем, как что-то произнесено. При этом Чехов не всегда сопровождает реплики героев интонационными ремарками. В результате при восприятии чеховского мира рождается огромное количество «акционных» вариантов, свидетельствующих о наличии основного авторского инварианта, их породившего. Отсюда выводы современных исследователей: «...в чеховской драме авторская позиция предоставила доселе невиданную свободу адресату, в сознании которого автор и выстроил художественную реальность» [26, с.5].

Универсальная завершенность чеховского мира остается лишь потенциально возможной. Завершенным оказывается не изображаемый мир: он *амбивалентен* и, следовательно, *подвижен*, а лишь текст произведения. Незавершенность мира изображенного становится возможной при активизации роли зрительского восприятия. Зритель становится непосредственным творцом художественной реальности, соавтором произведения, впрочем, как и режиссер (отсюда такое количество театральных постановок по произведениям Чехова и их абсолютная непохожесть).

Чеховская драма – это драма, возрождающая старые ритуальные формы, имеющие в эстетическом плане игровую природу. Ее невозможно просто созерцать, так как правила игры неизвестны: А.П. Чехов создает театр, не опирающийся на опыт предыдущих десятилетий. Привычка быть пассивным воспринимающим, которому истолковывается всё и вся, не помогает зрителю чеховского спектакля. Необходимо правила игры распознать, усвоить и использовать. И единственным средством становится личный жизненный опыт. Зрителю требуется не рациональное восприятие действия, а эмоциональное. Тем самым зритель становится непосредственным участником театрального события, своеобразным его создателем: как опыт зрителя, таково для него содержание чеховского текста.

Можно обратить внимание еще и на то, что в современной литературной ситуации стали появляться произведения, авторы которых предлагают познакомиться с современным видением чеховских пьес. Но это не просто театральные инварианты классического текста, это «обнажение» взгляда наших современников на прошлое, происходящее благодаря показу основных механизмов работы современного сознания.

Что же касается театральных инвариантов, то обращает на себя внимание множество жанровых истолкований чеховских пьес. Сам писатель протестовал против прочтения своих произведений Вл. Немировичем-Данченко и К. Станиславским как драм. Но критики того времени, например, Н. Неведомский, тоже отнесли пьесы А.П. Чехова к «драмам настроения». Впоследствии появилась еще одна точка зрения: М. Горький сочувственно процитировал слова С. Морозова, считавшего, что чеховские пьесы надо ставить как лирические комедии.

В начале 20-х годов Евгений Вахтангов даже увидел в «Чайке» не драму и не комедию, а трагедию:

«Я хочу поставить "Чайку".

Театрально, как у Чехова...

У Чехова не лирика, а трагизм. Когда человек стреляется – это не лирика. Это или Пошлость, или Подвиг. Ни Пошлость, ни Подвиг никогда не были лирикой. И у Пошлости, и у Подвига свои трагические маски» [27, с.356].

И в современном литературоведении сосуществуют взаимоисключающие точки зрения. З. Абдулаева, например, утверждает, что в чеховской пьесе «любой жанр ... есть лишь часть, эпизод в широком и целостном осмыслении мира» [28, с.158]. Ее поддерживает Т. Свербилова, разделяющая точку зрения тех исследователей, которые полагают, «что пьесы Чехова не вписываются в наше традиционное представление не только о трагикомедии, но и вообще о любом жанре, наделенном определенностью» [29, с.8-9]. Одновременно Л. Кройчик полагает, что «универсализм писателя не в том, что из вещи можно вычленить любое эстетическое начало (комедийно-лирическое, сатирическое, трагическое, элегическое, драматическое), а том, что эти начала присутствуют в пьесе в нерасчленном единстве» [30, с.214]. Это нерасчленное единство и позволяет трактовать пьесы А.П. Чехова то как комедии, то как драмы, то как трагедии.

Есть и попытки определить пьесы А.П. Чехова как трагикомедии. Сначала о «Трех сестрах» как о трагикомедии заговорил Вс. Мейерхольд. Потом М. Григорьев пишет о том, что в пьесах А.П. Чехова переплетены комические и драматические элементы, которые временами окрашены лирикой. А. Чудаков считает, что трагическое и комическое сочетаются у А.П. Чехова в рамках драмы: «В драмах Чехова свободно сочетаются эпизоды комические и трагические. Это то самое сочетание фарса и трагедии, к которому так долго не могли привыкнуть критики чеховских пьес» [31, с.201].

З. Паперный в своем исследовании отмечает: «Жанр чеховских пьес родился на границе понятий «комедия» и «драма», как бы на самом лезвии, и не соскальзывает окончательно ни в одну, ни в другую сторону» [32, с.53].

Скорее всего, чеховский жанр не соответствует никаким уже существующим формулам и определениям, поскольку возникает в эпоху романизированной драмы, отличительная черта которой – разрушение канона под влиянием романа. Романизированной драме у Чехова соответствует и

авторское размещение в пространстве представляемого события, и образ становящегося, меняющегося героя, не равного самому себе во времени. Таковыми были и характеристики драмы А.Н. Островского. Но, по сравнению с драматургией А.Н. Островского, у А.П. Чехова возникает новизна и в области субъектных отношений, и в области пространственно-временного устройства, и на языковом уровне, что говорит о новизне его драмы, с точки зрения ее жанровой принадлежности. Автор поворачивает движение современной драмы к «глубокому», «мифологическому» освоению реальности, выводящему к новым уровням жизни, находящимся за первым планом – историческим. Это приводит к «возрождению» амбивалентных форм как авторства, так и создаваемого мира и героя.

Библиографический список

1. Лейдерман Н. Современная художественная проза о Великой Отечественной войне (Историко-литературный процесс и развитие жанров. 1955-1970). Ч.2. Свердловск, 1974. 157с.
2. Алякринский О. Жанр и жизнь // Новый мир. 1981. № 11.
3. Головчинер В.Е. Открытия М. Горького в контексте драматургических исканий эпохи: к 100-летию создания пьесы «На дне» // Вестник ТГПУ. 2004. Выпуск 3 (40). Сер.: Гуманитарные науки (Филология). С.20-26.
4. Андреев Л. Письма о театре // Л. Андреев Повести и рассказы в 2 т. М.: Художественная литература, 1971. URL: <http://lib.ru>
5. Минский Н. Старинный спор // Критика русского символизма: в 2 т. Т.1. М., 2002. С.22-31.
6. Белый А. Чехов // Андрей Белый Символизм как миропонимание/ Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. С.371-375.
7. Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979. 392с.
8. Бахтин М.М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Бахтин М. Эпос и роман. СПб, 2000.
9. Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543с.
10. Стахорский С.В. Искания русской театральной мысли. М.: Свободное издательство, 2007. 472с.
11. Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. 848 с.
12. Мережковский Дм. Чехов и Горький // А.П. Чехов: pro et contra / сост., предисл., общая редакция И.Н. Сухих; послесл., примеч. А.Д. Степанова. СПб.: РХГИ, 2002. С.692- 721.
13. Ишук-Фадеева Н.И. Драма и обряд. Тверь, 2001.
14. Белый Андрей Театр и современная драма // Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С.153-167.

15. Хализев В.Е. Художественное мирозерцание Чехова в традиции Толстого // Чехов и Лев Толстой. М.: Наука, 1980. С.29-55.
16. Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т.28. М.,1954.
17. Рудницкий К. Спектакли разных лет. М.,1974.
18. Чуковский К. О Чехове: Человек и мастер. М.,1971.
19. Михайловский Н.К. Об отцах и детях и о г-не Чехове // А.П. Чехов: pro et contra / сост., предисл., общая редакция И.Н. Сухих; послесл., примеч. А.Д. Степанова. СПб.: РХГИ, 2002. С.80-92.
20. Михайловский Н.К. Кое-что о г-не Чехове // А.П. Чехов: pro et contra / сост., предисл., общая редакция И.Н. Сухих; послесл., примеч. А.Д. Степанова. СПб.: РХГИ, 2002. С.332-354.
21. Протопопов М.А. Жертва безвременья // А.П. Чехов: pro et contra / сост., предисл., общая редакция И.Н. Сухих; послесл., примеч. А.Д. Степанова. СПб.: РХГИ, 2002. С.112-143.
22. Философов Д.В. Липовый чай // А.П. Чехов: pro et contra / сост., предисл., общая редакция И.Н. Сухих; послесл., примеч. А.Д. Степанова. СПб.: РХГИ, 2002. С.852-856.
23. Станиславский К. Мое гражданское служение России. М.,1990.
24. Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем: в 30 т.: Письма: в 12 т. М.: Наука, 1978.
25. Скабичевский А.М. Есть ли у г-на А.Чехова идеалы? // А.П. Чехов: pro et contra / сост., предисл., общая редакция И.Н. Сухих; послесл., примеч. А.Д. Степанова. СПб.: РХГИ, 2002. С.144-179.
26. Доманский Ю.В. Вариативность драматургии А.П. Чехова. Тверь: Лилия Принт, 2005. 160с.
27. Вахтангов Е. Из записной тетради / публ. и ком. Б. Ростокского // Театральные страницы. М.,1969.
28. Абдуллаева З. Жизнь жанра в пьесах Чехова // Вопросы литературы. 1987. № 4.
29. Свербилова Т. Трагикомедия в современной литературе. Киев,1990.
30. Кройчик Л. Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова. Воронеж, 1986.
31. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.
32. Паперный З. «Вопреки всем правилам...». М.,1982.

ГЛАВА 3
А.П. ЧЕХОВ И «НОВАЯ ДРАМА» ЕГО ВРЕМЕНИ
(М. ГОРЬКИЙ И Л. АНДРЕЕВ)

3.1. Проблемы поэтики сюжета и героя в драматургии
А.П. Чехова и М. Горького: сцены дачной жизни

В сознании многих современников А.П. Чехов и М. Горький выступали как авторы, близкие своими мировоззренческими позициями. Достаточно вспомнить статью Д. Мережковского «Чехов и Горький» или работу М. Неведомского «Без крыльев», в которой отмечено: «Если в последнее время, когда в результате огромной жизненной и идеологической смуты в нашем искусстве воцарилась изрядная неразбериха, связь современных беллетристов с Чеховым не так наглядна и ощутительна, то непосредственная связь с ним Горького и Андреева (особенно в их первом периоде) – ясна для каждого...» [2, с.826].

Но годы показали, что названные авторы достаточно далеки друг от друга, в первую очередь, в понимании проблемы «человека», свидетельством чего является их полемика, осуществляемая посредством драматургических произведений. Скрытый диалог М. Горького с А.П. Чеховым уже рассматривался в разных аспектах, отчасти в моей работе речь уже шла о герое М. Горького и А.П. Чехова. Остановлюсь еще на одном вопросе – на особенностях поэтики сюжета одной из наиболее «чеховских» пьес М. Горького – «Дачники».

М. Горький в своих «сценах» помещает героев в «чеховское» пространство и использует тот же, на первый взгляд, прием обозначения этапов развития действия, что и его предшественник.

Дом Басовых – пространство жизни, способное собрать очень разных персонажей и показать их в сфере частного существования, свободное от каких-либо жестких правил: «дачная жизнь хороша именно своей бесцеремонностью...» [1, с.174]. При этом автора не интересуют локальные проблемы одной семьи, о чем свидетельствует другая особенность горьковского пространства: оно слито с миром природы. «Открытость» пространства расширяет проблематику пьесы, выводит ее за пределы семейной драмы. Но обнаруживается принципиальная разница миров М. Горького и А.П. Чехова. Чеховский человек откликается на любые изменения природных форм, что позволяет автору показать внутренний мир личности, находящийся в постоянном движении. Благодаря этому, герой всегда оказывается больше сказанного, показанного, выявленного. М. Горькому же важна ясность человеческого характера, связанная, прежде всего, с его четким пониманием целей существования и путей их достижения. Поэтому слова

Шалимова о современном человеке звучат как приговор: «Люди какие-то запутанные, скользкие, неуловимые...» [1, с.189].

У М. Горького персонажи не могут, подобно чеховским, взаимодействовать с внешним природным пространством. Их внутренний мир не выявлен через состояние внешнего мира. Герои не замечают реальности или боятся ее («*Ольга Алексеевна (нервно) ... там, на воле – жутко... и кажется, что в лесу притаился кто-то... недобрый... Свистят сторожа, и свист такой... насмешливо-печальный... Зачем они свистят?*») [1, с.171]). Действие происходит лишь на природном фоне, помогающем автору комментировать драматическое действие. Это принципиальная разница в авторской сфере двух художественных систем. М. Горький не вмещает себя в мир героев, его мир иерархичен: автор вне изображенного, выше и значительнее его. Поэтому он не просто фиксирует увиденное, а оценивает его. Чехову же важно передать зрительный образ мира, мира, кем-то субъективно воспринятого. При этом субъективное восприятие происходящего автором сочетается с таким же субъективным видением мира героем. Примечательно, что Горький вступает по этому поводу в полемику с Чеховым. В его «Дачниках» неповторимость личностного взгляда на мир лишь оправдание бездействия персонажа, невключенности его в коллективный социальный процесс. Поэтому в споре о том, что есть жизнь, Замыслов, герой очевидно несимпатичный автору, утверждает: «Соня и Зимин убеждали меня, что жизнь дана человеку для ежедневного упражнения в разрешении разных социальных, моральных и иных задач, а я доказывал им, что жизнь – искусство! Вы понимаете, жизнь – искусство смотреть на все своими глазами, слышать своими ушами... Жизнь – искусство находить во всем красоту и радость, даже искусство есть и пить...» [1, с.175].

Чехову важно показать то, что он видит в жизни, а не дать свою оценку увиденному. Он понимает, что субъективный взгляд ограничен, но другого не существует. Поэтому совокупность многих субъективных версий мира и создает объективную картину действительности. Горьковский же герой важен не своими переживаниями и попытками понимания себя, а собственными оценками происходящего не столько в себе самом, сколько вне себя. Но чтобы представить своих персонажей, Горький использует принципы чеховского театра. Действие его «Дачников» начинается летним днем, а завершается осенним вечером. У Чехова подобное движение природного времени отмечало этапы внутреннего действия пьесы, связанного с субъективной сферой героев. У М. Горького нет такой согласованности внутреннего состояния персонажа с природным миром, поскольку существует дисгармония между финальным решением конфликтной ситуации героями и оценкой ее автором, а также нет движения во внутреннем мире персонажей от состояния метафорически обозначенного образом весны, к состоянию, обозначенному образом холодного осеннего вечера. Для М. Горького природные состояния, не согласованные с лирической сферой

персонажей, становятся лишь знаками конца и начала драматического действия, являющегося частью неостановимого движения жизни.

Из-за отсутствия единого эмоционального состояния у героев действие «Дачников» распадается на отдельные фрагменты, соединенные единым местом, временем и иногда представленным событием (как в третьем действии), а также тематическими мотивами. Причем последний прием – лирический способ организации сюжета, свидетельствующий об особом месте «события» и в горьковской художественной системе.

Так же, как и у Чехова, в «Дачниках» автор использует нетрадиционные драматические события. Персонажи представлены в ситуациях обычного времяпрепровождения. Как и у Чехова, в мире горьковской пьесы даже исключительные ситуации теряют свою драматическую напряженность (как попытка самоубийства, например). Но внимание к обыденности связано у Горького не со стремлением автора показать драматизм обычного существования. Обыденность у этого автора вовсе не сфера жизни любого человека: большого и маленького, значительного и нет, а это лишь время пребывания особого героя, не способного на непошлый поступок. Отсюда – исключительное внимание автора к тому, какой социальный мир представляет его персонаж. Все герои «Дачников» выходцы из одной среды, а следовательно, они объединены единством жизненного пути, предопределенного социальными обстоятельствами. В частности, это заявляет Суслов: «Мы наволновались и наголодались в юности; естественно, что в зрелом возрасте нам хочется отдохнуть... вообще наградить себя с избытком за беспокойную, голодную жизнь юных дней... Мы? Это я, вы, он, он, все мы. Да, да... мы все здесь – дети мещан, дети бедных людей...» [1, с.250]. Стоит подчеркнуть, что, объединенные своим жизненным опытом, герои «Дачников» по-разному воспринимают откровения Сулова: одни как «цинизм», другие как «истерию», третьи как «ужасную правду» («Дудаков. Это нарыв! Понимаете, прорвался нарыв в душе... Это у каждого из нас может быть...» [1, с.251]). Героев возмущает не оценка ситуации Суловым, а поступок.

Действием движет конфликт, который, на первый взгляд, близок чеховскому. Но в пьесе авторское внимание сосредоточено на исключительном в социальном плане опыте персонажей. Они, обладая определенными интеллектуальными способностями, не могут не замечать, что собой представляет современная жизнь: «Рюмин... чем более живет человек, тем более он видит вокруг себя грязи, пошлости, грубого и гадкого...» [1, с.178]. Тишина и спокойствие дачной жизни и призваны создать хотя бы иллюзию возможности гармоничности отношений в мире. Но в течение всего первого акта то один, то другой персонаж вдруг проявляют свое ощущение жизненного неблагополучия.

«*Варвара Михайловна* ... иногда, вдруг как-то... ни о чем не думая, всем существом почувствуешь себя точно в плену... Все кажется чужим... скрыто-враждебным тебе... все такое ненужное никому...» [1, с.167].

«*Влас*... Мне самому нехорошо... совестно как-то жить... неловко ... и не понимаешь, что же будет дальше?» [1, с.168]

«*Ольга Алексеевна*... Знаешь, я сама иногда чувствую себя противной ... и жалкой... мне кажется, что душа моя вся сморщилась и стала похожа на старую маленькую собачку... бывают такие комнатные собачки... они злые, никого не любят и всегда хотят незаметно укусить» [1, с.172].

Грязь, пошлость современности не просто окружают горьковских героев, но остаются где-то за пределами их частного существования. Они проникли в их личную жизнь. Отсюда темы-намехи всего первого акта, которые более отчетливо проявятся в поведении персонажей уже во втором и в третьем действиях, наполненных любовными коллизиями. В первом же действии немотивированно, на первый взгляд, печальны Варвара Михайловна и Карелия, наигранно весел Влас, суетлива Ольга Алексеевна, истеричен Рюмин и т.п.

Если у Чехова движение действия пьесы было связано с выявлением экзистенциального конфликта человека и жизни и фиксировало процесс *понимания* героем сущности своего существования, то у Горького уже в первом действии дается оценка современной жизни и возникает два полярных решения того, как в этой ситуации следует себя вести. Первое решение: герои требуют признать за человеком право не видеть того, что убивает душу: «Признайте за ним право отвернуться в сторону от явлений, оскорбляющих его! Человек хочет забвения, отдыха ... мира хочет человек!» [1, с.178]. Второе решение: не прятаться от жизни, а «возвести случайный факт вашего бытия на степень общественной необходимости» [1, с.179].

Важно, что эти решения могут возникать в рамках сценического действия спонтанно (*Замыслов*. Я ... сейчас только выдумал, но чувствую, что это станет моим твердым убеждением! [1, с.175]). Они не вызваны каким-либо исключительным событием. Представленное драматическое действие лишь обнажает особенности жизненных позиций горьковских героев, а не предопределяет их. Человек Горького ищет ответ на вопрос, что ему делать в сложившихся жизненных обстоятельствах (чеховский персонаж – кто он такой, что есть его жизнь), и практикой своего существования пытается проверить правильность решений, в первую очередь, для самого себя.

При поляризации взглядов горьковских героев действие пьесы не сводится к традиционным поступкам персонажей, которые через эти поступки проявляют свою волю и влияние на чужую судьбу. Так же, как и в чеховской драме, в «Дачниках» нет действенного противостояния одного лица остальным героям. Следование разным жизненным принципам определяет внутреннее чувство героев, которое у Горького чаще выявляет общее неблагополучие жизни. Ощущение жестокости судьбы приводит к по-

явлению нескольких сцен-столкновений, когда герои пытаются отстоять свои идеологические позиции. Причем на эти «взрывы»-споры их провоцируют не столько идеологические противники, сколько собственное ощущение неблагополучия жизни. Поэтому в большинстве ситуаций герои испытывают неловкость после завершения сцены: они слишком откровенно обнажили душу, как в ситуации признаний Сулова. А преобладающая позиция героев – желание отвернуться от правды жизни, заданная в пьесе повторяющимся мотивом «ласковой жизни», «ласковых стихов Карелии» и т.д. Таким образом Горький проявляет свое видение ситуации. Возникает противоречие между идеологической позицией героев и человеческой природой нормального человека, не способного равнодушно взирать на грязь жизни. Но это очевидно только автору, поскольку финальные решения героев свидетельствуют о том, что они так и будут бежать от жизни, как бы она их ни настигала.

Горький посредством чеховской системы драматического действия пытается выразить новое конфликтное содержание, осложненное драмой идей. Ему важно, не чья позиция выглядит более убедительной в споре героев, а чья позиция действеннее. Идея не просто декларируется, она проверяется самой практикой жизни. Но, несмотря на очевидные для зрителей выводы, герои продолжают в большинстве своем настаивать на ложных идеях. Это не вызывает авторского сочувствия, поскольку проистекает из желания человека как можно благополучнее устроиться в жизни, точнее, просто изъять себя из нее.

Между изображенными в разных действиях событиями нет причинно-следственных связей, что говорит о сложности драматического действия в горьковской пьесе. В свое время в чеховской драме это свидетельствовало о стремлении автора сосредоточить внимание зрителей на происходящем во внутреннем мире персонажей и изменило представление о драматическом событии. Горький движется в том же направлении выстраивания драматического действия, перенося акцент на «внутренний мир» героя. Но его интересует не столько мир неосознанных до конца ощущений человека, сколько особенности его идей. Важно, что для Горького «внутренняя жизнь» героя, не выраженная в видимом поступке, а только осуществленная в слове, т.е. проистекающая сама по себе (это, собственно, и демонстрировало так называемое «подводное течение» чеховских пьес), – бесплодна. Отсюда и парадокс горьковской драмы: используя чеховский принцип построения действия, он отрицает чеховское решение проблемы личности, порождающее основные принципы чеховской драматургии. Отсюда и ощущение пародирования чеховского мира в драматургии М. Горького.

Человек в мире М. Горького сразу же пытается не просто выразить свое ощущение жизни, а определить особенности отношения к жизни окружающих и дать им оценку. В первом действии в ансамбле персонажей сначала на первый план выходят Басов и Варвара Михайловна. По сути,

М. Горький так же, как и А.П. Чехов, выстраивает свое действие, не концентрируя его вокруг судьбы одного героя, а выводя на авансцену то одного, то другого персонажа. В паре Басов – Варвара Михайловна подчеркивается разница эмоциональных состояний героев. Один находится в хорошем расположении духа (в ремарке отмечено: «Напевает что-то веселое» [1, с.161]), у другой – «скучное лицо». Басов, замечая состояние жены, не находит времени, чтобы обсудить его причины. Но для драматургического действия важно, что, независимо от изображаемых событий, герой сосредоточен на проблемах своего внутреннего существования. Ситуация осложняется тем, что герои, не желающие говорить о важном, способны много болтать о пустяках.

Нужно отметить, поляризация персонажей, связанная с выделением тех, кто печален, серьезен, и тех, кто весел и беззаботен, не выявляет конфликтных отношений. Почти сразу Влас признается, что его несерьезность является маской: «Я не люблю, когда другие видят, что мне нехорошо» [1, с.168]. Чуть дальше о Юлии Филипповне замечают: «Какая она всегда веселая, а ведь я знаю, – живется ей не очень... сладко...» [1, с.176]. Мотив маски становится центральным во втором действии пьесы, пространство которого включает в себя небольшую открытую сцену. Примечательно, что начинается это действие, как и второй акт чеховского «Вишневого сада», с выхода не центральных, а периферийных героев. Только в горьковской пьесе проявляется дидактизм автора, выводящего на сцену героев-резонеров. Они не включаются в общий хор голосов, обсуждающих особенности внутреннего существования личности. Копилкин и Пустобайка оценивают ситуацию с внешних позиций: «Дачники все одинаковые... Они для меня – вроде как в ненастье пузыри на луже... вскочит и лопнет... вскочит и лопнет...» [1, с.184].

Выявленная в первом действии специфика поступков героев также находит свое обозначение в рамках мотива театра: «...нарядятся не в свою одежду и говорят... разные слова, кому какое приятно... Кричат, суетятся, будто что-то делают... будто сердятся... Ну, обманывают друг дружку. Один представляется – я, дескать, честный, другой – а я умный... или там – я-де несчастный... Кому что кажется подходящим ... он то и представляет...» [1, с.184-185]. Так, по сути дела, прямое авторское высказывание комментирует ситуацию, представленную в первом действии. Пустое существование герои пытаются заполнить какими-то событиями, но чаще всего это пустые дела, как в жизни Власа, Ольги Алексеевны, Басова, или пустые чувства, как у Рюмина, Юлии Филипповны, Замыслова и т.д. Даже сами герои называют происходящее «сценами»: «Мы кончим эту сцену дома» [1, с.202]. Отчаянные попытки вырваться из «этой скучной муки» [1, с.196] сводятся лишь, как правило, к разговорам, в которых проявляется нежелание большинства серьезно обсуждать жизненные проблемы. Как только начинают говорить Варвара Михайловна, Марья Львовна или Ду-

даков, возникает сильное напряжение, снимающееся внезапным прекращением спора. Отсюда признание Власа: «Они жалкие, они маленькие, вроде комаров... Я не могу серьезно говорить с ними... они возбуждают во мне скверное желание кривляться, но кривляться более открыто, чем они...» [1, с.205].

М. Горький помещает в центр второго действия двух новых персонажей. Шалимова, на которого возлагала большие надежды Варвара Михайловна и который своей изменившейся внешностью и тем, что испуган новой жизненной ситуацией, разочаровывает ее: «... все мои мысли – старые... И я не понимаю, кто они? Кого они любят? Чего им надо?» [1, с.190]. И Двоеточие, казавшегося нелепым из-за своей фамилии, но оказавшегося единственным не ряженным в общем кругу. Он чувствует себя чужим. Взгляд со стороны позволяет М. Горькому выделить в среде дачников тех, кого раздражает пустота окружающих людей, но кто еще не способен выйти из их круга.

Третье действие, объединенное событием пикника, интересно тем, что внутреннее напряжение, вызванное раздражением героев по отношению друг к другу и самим себе, периодически выходит на поверхность действия. Герои отчаянно ищут опоры в другом человеке, но обрести ее не могут, поскольку, во-первых, внутренне обанкротившимися оказываются почти все персонажи. Во-вторых, М. Горький, как и в пьесе «На дне», показывает, что опора должна быть найдена в самом человеке, а если он «прожился или рожден нищим» [1, с.219], то не найти ему спасения: «придут какие-то другие, сильные, смелые люди сметут нас с земли, как сор...» [1, с.218].

В последнем действии происходит окончательное обнажение души героев, срывание лохмотьев с ряженных. Открывающаяся картина оказывается страшной, тем не менее, герои в большинстве своем идут «продолжать свою жизнь». И примечательно, что последняя ремарка М. Горького возвращает образ сторожей, освистывающих жизнь дачников.

Итак, действие, в котором акцент, как и чеховской драме, перенесен на внутренний план, помогает автору проявить внутреннюю несостоятельность современной интеллигенции, не способной на значительный драматический поступок, а следовательно, в чеховскую форму вмещается далеко не чеховское содержание.

Библиографический список

1. Горький М. Пьесы. М.: Правда, 1985. 512 с.
2. Неведомский М. Без крыльев // А.П. Чехов: pro et contra / сост., предисл., общая редакция И.Н. Сухих; послесл., примеч. А.Д. Степанова. СПб.: РХГИ, 2002. С.786-830.

3.2. «Я» и «Другой» в театре панпсихизма Л. Андреева

Театр панпсихизма Л. Андреева возник в начале XX века как решение проблемы личности в авторском и неавторском варианте, проблемы «Я» и «Другой». Рассмотрим особенности ее решения на примере пьесы «Екатерина Ивановна».

Андреев начинает организацию своего сценического пространства и события, происходящего на нем, с авторской ремарки. Эта ремарка эпического свойства, поскольку проявляет особенности размещения авторского субъекта в пространстве разворачивающегося действия. Фиксируется время события («Первый час ночи на исходе» [1]), но фиксация осуществляется с помощью стилистически окрашенной речи, имеющей подчеркнутый оттенок индивидуального высказывания. Далее сценическое пространство не столько наполняется вещами, сколько создается «атмосфера» места, личностно воспринятого: «Пусто; вверху, в люстре над столом, горит одна только лампочка, и это дает чувство неприятной асимметрии» [1].

Использованные грамматические конструкции выявляют непостоянство авторской диспозиции в пространстве драматического события. С одной стороны, Андреев выступает в традиционной роли драматического автора, находящегося вне изображаемого мира и комментирующего все происходящее по его воле в нем. С другой стороны, он создает иллюзию присутствия в пространстве действия, непосредственного восприятия того, что происходит в жизни героя. Так, первые прозвучавшие голоса даже не маркируются. «Появляются» слова, принадлежащие только мужскому и женскому голосам, не обозначенным точнее, поскольку произносящих нет на сцене. Следовательно, их нет перед тем субъектом, который все слышит, но не видит, а потому, якобы, и не знает, о том, кому эти голоса принадлежат.

Происходящее претендует на то, чтобы быть частью единого жизненного потока, отдельные картины которого отражаются в авторском сознании, стремящемся гармонизировать воспринятое, открыть в нем скрытые смыслы и мотивы. Для этого и возникает звуковая картина первого действия, свидетельствующая о том, что автор вслушивается в происходящее на сцене, и представляет по преимуществу не увиденное, а чувства им вызванные.

Авторская ремарка обозначает и специфику восприятия драматического действия читателем, который, даже имея дело с текстом не спектакля, а именно пьесы, воспринимает происходящее так же, как если бы он находился в зрительном зале и не имел возможности воспользоваться подсказками «всезнающего» автора, организующего текст. Это и объясняет странные реплики драматурга, который не просто говорит, что слова героев невнятные, а они таковы, что слышащий их не разбирает того, что услышал. Иными словами, автор комментирует не само действие, а процесс его восприятия. Это позволяет предположить, что в пьесе Андреева не будет обнаруживаться заранее определенная автором, окончательная оценка изображенного. Сложность воспри-

ятия действительности, его ограниченность и есть проблемная область драматургии Андреева. Субъект, которому принадлежат ремарки, также ограничен в своем знании «Другого», как и любой другой.

Представленное на сцене событие не должно отвлекать зрителя от главного вопроса. Поэтому автор уплотняет первое действие, наполняя его традиционными театральными событиями: ссорой, выстрелами, разездом. Причина всех этих драматичных поступков – героиня, которая в течение первого действия появляется на сцене как эпизодическое лицо: сначала мы слышим ее голос, потом она, выходя на сцену, произносит три реплики, выражающие ее недоумение. Мы не столько сами видим Екатерину Ивановну, сколько пытаемся создать образ на основании фраз, в которых выражено понимание Георгием Ивановичем своей супруги. И если учесть, что Екатерина Ивановна – заглавный образ, то Андреев однозначно указывает на новый принцип выстраивания драматического действия. Изображаемое в первом акте событие не носит характер традиционной экспозиции и завязки. Но его и нельзя отнести к тому типу действия, которое помогает создать впечатление случайной остановки жизненного потока автором и демонстрации увиденного на сцене. Перед нами жесткая авторская конструкция. Драматург не погружает зрителя в жизненный поток, не вовлекает его на эмоциональном уровне в непосредственное восприятие-переживание, а заставляет воспринимать своеобразие собственных логических построений, то есть работу авторской мысли, явленную в виде жизненных картин, которые, при всем своем жизнеподобии, являют свою искусственность.

Все первое действие проходит под знаком трагедии, переживаемой Георгием Дмитриевичем. Именно он выступает самым активным участником представляемых событий: его видение ситуации, его разочарование в жене и приводит к тому, что он трижды стреляет, но разбивает только тарелку. Герой подробно объясняет причины своего поступка. Его недоверие к жене возникает потому, что он, не давая себе труда понять видение ситуации Екатериной Ивановной, приписывает ей свое понимание событий. Чувство стыда и скуки определяет состояние героя. Постепенно возникает страшный образ пустого дома, покинутого женой и детьми. Он разрастается до образа пустого мира, возникает оксюморон: пустой дом – обиталище людей, «живущих полным домом». Андреев вводит важный для драматургии начала XX века мотив мещанской жизни, жизни пошлой, поэтому смешной.

Второе действие пьесы переносит зрителя в традиционное для драмы конца XIX – начала XX века место действия – дворянскую усадьбу. Автор продолжает свой эксперимент, демонстрируя несостоятельность прежней формулы понимания личности. В традиционной драме обстоятельство жизни объясняют характер персонажа и дают возможность встать автору в позицию оценивающего поступок героя. В андреевской пьесе Екатерина Ивановна в окружении вещей дома своего детства предстает перед зрителями такой же загадкой, какой она была и ранее. Ее первое появление на

сцене во втором акте сопровождается авторским комментарием, аналогичным представлению новых действующих лиц, впервые представших перед зрителями: Ментикова, Лизы и т.п. Ср.: «Екатерина Ивановна, высокая, красивая, очень гибкая блондинка. Движения ее всегда неожиданны и похожи на взлет или прерванный танец...» [1], «Ментиков, небольшого роста человек с мелкими чертами лица и тщательной прической...» [1], «Татьяна Андреевна, мать, высокая женщина, строго и решительного облика...» [1], «Лизочка, красивая и крепкая девушка-подросток со сросшимися бровями» [1]. Иными словами, для автора, конструирующего пространство драмы, важно не его субъективное понимание «Другого», а сам процесс понимания себя, открытия себя «Другим». Пересечение нами границ «Другого» возможно только при активности этого «Другого», при его направленности внутрь себя. Доказывает это и тот факт, что образ Екатерины Ивановны был создан отчасти в первом действии благодаря выражению позиции Георгия Дмитриевича. Это позиция такого же стороннего наблюдателя, как и передающий впечатление от воспринятого внешнего облика героини авторский субъект, которому принадлежат ремарки.

Предположение Георгия Дмитриевича отчасти оправдывается поступками, совершенными Екатериной Ивановной, но при этом обнаруживается иная логика этих поступков при их объяснении героиней. Созданные чужим сознанием конструкции оказываются ложными. Возникает иллюзия автономности авторской субъективности и субъективности героя. Для авторского «Я» остается непроницаемым «я» «Другого». Демонстрируется ограниченность нашего восприятия «Другого», а следовательно, ограниченность нашего представления о нем.

Между событиями первого и второго действия пьесы существует разрыв в полгода, но героиня представлена в обществе того, в измене с кем ее заподозрил муж, что и привело к семейной драме. Постепенное развитие действия показывает, что именно ревность и недоверие мужа толкает героиню на поступок, который она совершает не до, а после разыгравшейся драмы. И сейчас она погружена в себя, переживает не столько случившееся, сколько пытается осмыслить то, что открывает в самой себе.

Екатерина Ивановна находится в ситуации, когда само место действия напоминает ей детство и возвращает ощущение чистоты и света жизни, дарит забвение (она выходит на сцену в белом платье). Но присутствие Ментикова становится напоминанием о грехе. При помощи авторской ремарки возникает символическая фигура женщины, похожей на птицу: «... быстро отходит в сторону, поднимает, как для полета, обнажившиеся руки с короткими рукавами. Руки бессильно падают. Быстрым поворотом припадает плечом к стене, стоит молча, с опущенной скорбной головой» [1]. Авторские ремарки вводят в контекст андреевской пьесы литературные аллюзии, подтверждающие искусственность авторских конструкций. В данном случае образ женщины, стремящейся в полет, – это и образ из драматургии Островского (Ка-

терины из «Грозы»), и драматургии Чехова (Нины Заречной из «Чайки» и сестер Прозоровых из «Трех сестер»). Возникающие аллюзии разрушают ощущение прямого жизненного отражения, обнажают условность драматического действия и выводят на первый план образ автора как субъекта, стремящегося понять мир, его окружающий, «Другого» в этом мире.

Литературные аллюзии, с одной стороны, позволяют сопоставить героиню Андреева с двумя разными по эстетическому содержанию характерами: драматическим и трагическим. Образами Нины и Катерины, например, задаются две линии поведения, две разные эстетические ситуации: трагического поступка и драматического компромисса. Андреевская героиня примеряет на себя эти два характера, пытаясь определить суть своей человеческой натуры. С другой стороны, литературные аллюзии восстанавливают и два классических по отношению к андреевской драматургии сюжета, с лежащими в их основании разными конфликтными ситуациями и разными авторскими диспозициями. При этом важно, близость к каким авторским мирам обнаружит Андреев. В «Екатерине Ивановне» на первый план все же выйдет чеховский сюжет, о чем напрямую и говорят второе и последующие действия. Телеграммы, получаемые от мужа героиней, – сюжетный ход «Вишневого сада». Отношения Екатерины Ивановны и Коромыслова (женщины, изменяющей мужу, и художника) – сюжетная история «Попрыгуньи» и т.д. Чеховский мир возникает и на уровне заимствованного приема. В сцене откровений Екатерины Ивановны ее прерывает Ментиков фразой «Я за пепельницей», которая напоминает замечание об осетрине, «бывшей с душком» в «Даме с собачкой».

При внимательном чтении пьесы обнаруживается еще большее сближение андреевского текста с классической психологической прозой XIX века, в частности, возникает имя Достоевского. Так, героиня признается, что брат мужа Алеша – хороший человек: «Он как моя совесть, и я ему...» [1].

Литературность других персонажей подчеркивается «узнаваемостью» их реплик. Ментиков: «Пусть я ничтожество, как вы изволите говорить, пусть я маленький человек, но у меня большое сердце ... и ведь я же люблю вас, Екатерина Ивановна... Но нужно же пожалеть человека, который кроме... кроме любви и преданности... и уважения...» [1] (Это и Карандышев Островского, и Кулыгин Чехова, учитель Медведенко того же автора).

Андреев выявляет у своих персонажей широкую литературную биографию, что позволяет сказать об особенностях авторского интереса. Его герои соотнесены с персонажами, которые являются итогом авторских размышлений о разных исторических эпохах и социальных ситуациях. Они сближены не как исторические, социальные, а как психологические типы, точно не соотнесенные с определенной исторической ситуацией. Следовательно, андреевский человек не столько исторический, сколько психологический универсальный тип, а представленные исторические декорации являются театральной условностью, которые моделируют определенные

жизненные обстоятельства, провоцирующие героев на обнажение их внутреннего мира. Отсюда и узнаваемость сюжетных ходов, которые воспроизводят, по мысли Андреева, универсальные жизненные обстоятельства, выявляющие особенности человеческой психики.

Андреев исходит в своем творчестве из тезиса, сформулированного в его первом «Письме о театре»: «Жизнь стала психологичнее, если можно так выразиться, в ряд с первичными страстями и «вечными» героями драмы: любовью и голодом – встал новый герой: интеллект. Не голод, не любовь, не честолюбие: мысль, – человеческая мысль, в ее страданиях, радостях и борьбе, – вот кто истинный герой современной жизни, а стало быть, вот кому и первенство в драме» [2]. На основании это тезиса Л. Андреева можно предположить, что в его драме возникает конфликтная ситуация, обозначающая противоречие между человеком и миром. Но ее содержание иное, нежели в чеховском театре, являющемся, несомненно, предшественником андреевской драмы. Если Чехов рассматривает весь комплекс внутренних состояний личности, которая остается один на один с неостановимым движением жизненных форм, то Андреева интересует проблема понимания человеком, но не жизни (точнее, складывающихся жизненных обстоятельств), как это было в дочеховской драме, а себя, того, что он собой представляет как психологический тип. Как правило, открытие андреевского героя состоит в том, что он обнаруживает свою способность на поступок, в целом – действие, которое противоречит начальному представлению личности о себе. Причем андреевский герой может «поступок» и не совершать. Важно: «поступок» потенциально возможен и герой это постепенно начинает осознавать. Разрушается представление личности о себе, что выводит ее из состояния равновесия. Этим объясняется обращение Андреева к той схеме драматического действия, которая была предложена театру «новой драмой», в частности – А.П. Чеховым.

В первом «Письме о театре» Л. Андреев утверждал, что театр «действия и зрелища» устарел. На его смену должен прийти психологический театр, так как, во-первых, драма современного человека не имеет зрелищного видимого выражения: «...сама жизнь, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний» [2]. Во-вторых, действие и зрелище, которые были важны для старого театра, становятся прерогативой кинематографа: «Где бы действие ни происходило, в какие необычные и всякие формы оно бы ни облеклось – везде достигнет его Кинемо и захватит на свой волшебный экран» [2].

Погружение во внутренний мир человека происходит благодаря развитию драматического действия андреевской пьесы. Оно представлено событиями, не связанными между собой. Неизменными оказываются только участники изображаемых событий. Постепенно меняется наше представление о них, но не потому, что герои совершают поступки, раскрывающие особенно-

сти их характеров. Меняется само представление героев о себе и своих внутренних возможностях. В первую очередь, это касается Екатерины Ивановны.

Выбрав в качестве отличительного знака героини образ птицы, устремленной в полет, Андреев возвращается к нему в каждом из последующих действий. В третьем действии тема полета эволюционирует в тему самоубийства: «Послушайте, Павел Алексеевич: а что если разбежаться и головой в это стекло, то куда упадешь?» [1]. В ремарке дается авторское понимание случившегося с героиней: «Поднимает руки и вытягивается, как для полета – но есть в этой позе преувеличение и искусственность» [1]. Эта искусственность появляется тогда, когда у Екатерины Ивановны есть зрители, оставаясь сама с собой наедине, она «... заглядывает вниз – на улицу – и быстро со страхом отходит» [1]. Но искренность оказывается мимолетным эпизодом общей искусственной игры героини. Все слова, которые она произносит, – театральны, позы – неестественны. Поэтому перед зрителем уже не Екатерина Ивановна, поразившаяся той пропасти, которую она обнаружила в себе, а обычная пошлая женщина.

Понять, какова героиня на самом деле, невозможно, поскольку взгляд со стороны – это фиксация чужих разноречивых впечатлений. Так, Коромыслов видит в ней и проявление темных сил, ощущает исходящий «дьявольский соблазн», и «что-то мертвое, умершее», этакую «мерзость». Екатерина Ивановна и притягивает и отталкивает одновременно, и соблазняет и заставляет себя презирать. С другой стороны – ее притягивает пропасть окна, но ступить в нее она не может. И что значит эта пропасть: глубину ее нравственного падения или желание освободиться от низости и пошлости? Все попытки понять Екатерину Ивановну носят вероятностный характер. Ее поступки, представленные на сцене, противоречивы и могут подтвердить взаимоисключающие версии характера.

Итак, авторский мир Андреева, отчасти построенный по законам чеховской драмы, показывает и оригинальность решения проблемы «Я» и «Другой» в пространстве его пьесы. В первую очередь, нужно отметить, что выдвигая на первый план гносеологическую проблематику, Андреев помещает в центр своего авторского мира героя, стремящегося открыть свое «Я», которое неразрывно связано с психологическими особенностями личности. И система персонажей, и специфика драматического действия говорят о том, что все остальные герои решают не столько свои проблемы, сколько пытаются разгадать чужую загадку (это и оправдывает введение новых действующих лиц в заключительное действие пьесы). Но «Я» героя так и остается для других непроницаемым, поскольку принципиально противоречивы версии отдельных персонажей, собственная версия центрального драматического лица и неопределенным, так же вероятностными остаются авторский комментарий к событию и его видение героя, заключенные в ремарках. Для драматурга его мир, устроенный рационально, подчеркнута литературно, с одной стороны, и выдаваемый за жизнеподобный,

с другой – становится обнажением мыслей о современном человеке и его психологии. Поэтому выстраивается вероятностный образ «Другого», подчеркнуто не индивидуализированный, а обобщенный, – результат рациональной работы сознания, наблюдающего за собой и Другим.

Библиографический список

1. Андреев Л. Екатерина Ивановна. URL: <http://lib.aldebaran.ru>
2. Андреев Л. Письма о театре // Л.Андреев Повести и рассказы в 2 т. М.: Художественная литература, 1971. URL: <http://lib.ru>

ГЛАВА 4

ЧЕХОВСКОЕ НАСЛЕДИЕ И СОВЕТСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Чеховская эстетика, как уже показано, имела свое развитие в творчестве современников писателя. И М. Горький, и Л. Андреев, находясь в диалоге с Чеховым, активно осваивали предложенные им новые формы авторства, формы организации сценического пространства и времени, создавая при этом свой собственный театр. Тем самым была доказана перспективность открытий Чехова. Начинало казаться, что именно с его именем будет связано дальнейшее развитие отечественной драмы. Но сложность эстетической природы чеховского театра привела к неоднозначному отношению к наследию Чехова в советское время. Предложенное классиком решение проблемы личности, видение основной конфликтной ситуации в противостоянии человека не чужой мировоззренческой позиции, а общему «сложению жизни» не соответствует видению ведущего конфликта эпохи советскими идеологами, что отодвигает Чехова на периферию советского литературного процесса. Только в рамках социально-психологической пьесы возникает чеховская традиция, отмечающая кризисные моменты как в развитии советской литературы, так и советского общества и выводящая отечественную драматургию на новый, постсоветский этап развития.

Неоднозначность отношения к чеховскому наследию советских драматургов была вызвана сложностью эстетической природы чеховского художественного мира. Он рождался в переломное время и выразил все особенности «новой драмы» как явления мирового театра рубежа XIX – XX веков, о чем свидетельствует замечание Б. Зингермана: «У Чехова новая драма осознает себя в своей всеобъемлющей сущности. По сравнению с Чеховым другие современные ему авторы могут показаться односторонними; что для них целое, то для Чехова только часть; там, где они ищут итогов, Чехов видит лишь один из моментов развития; где они делают последние выводы, Чехов лишь начинает восхождение к истине» [1, с.20].

С самого начала творчество Чехова было помещено в реалистический контекст. Этому способствовало и время вступления писателя в литературный процесс, и тематика его творчества, и приоритеты, существовавшие в современной критике. Так, Волжский (С.А. Глинка) видел в нем художника, желающего изобразить правду жизни: «Чехов стремится сорвать с жизни все украшающие ее покровы, хочет развеять все иллюзии, чтобы бесстрашно оголить правду жизни, каким бы отвратительным и ужасным ни оказался ее оголенный остов. Красивые иллюзии разлетаются, как карточный домик: действительная жизнь, серенькая, скучная, бесцветная, безвкусная, холодная и мрачная встает во всей своей ужасной наготы» [2, с.63].

Но годы чеховского творчества – это время становления новых литературных традиций, возникновения новых приоритетов. И в процессе модернизации культуры Чехов занимает место не наблюдателя, а участника.

Поэтому на него обращают внимание и те, кто ищет себе союзников, и те, кому нужны сильные оппоненты, чтобы утвердить собственную позицию. Постепенно в восприятии современников творчество драматурга в равной степени оказывается близким как классической реалистической традиции, так и возникающей модернистской.

Интересна в связи с рассматриваемой проблемой оценка символистами чеховского творчества. Старшие из них, по-разному оценивая достоинства чеховского театра, последовательно старались доказать его принадлежность старой эстетике и дистанцировали со своими художественными исканиями. Об этом свидетельствуют и работы З. Гиппиус, выступающей под псевдонимом Антон Крайний, и Д. Мережковского, и В. Брюсова.

Наряду с этими мнениями существовала и противоположная точка зрения. В большинстве случаев она появлялась тогда, когда возникала возможность рассмотрения эволюции творчества писателя, как собственно символистами, так и критиками других «лагерей». М. Ольминский, критик из марксистского лагеря, например, предлагал назвать его манеру – на выбор – «неореалистической или символистской, или лирической, или специфически чеховской» [3, с.51]. Георгий Чулков, символист, в своей статье «Антон Павлович Чехов» писал: «Всю жизнь свою он неустанно шел от реализма к символизму, и смерть прервала его на полуслове. Это недосказанное слово уже принято некоторыми, как нечто иррациональное и святое, и в Чехове нельзя не видеть носителя сокровенной тайны, целомудренного жреца мистической истины» [4, с.191].

Об эволюции чеховского творчества говорит и М. Неведомский, активный участник революционного движения в России со стороны меньшевиков. Во второй половине своей литературной деятельности, по мнению критика, Чехов расширяет круг тем и, стремясь к обобщениям, «переходит от чисто реалистических приемов к робкому и сдержанному символизму. В «Чайке» судьба ищущей, трепетной Нины Заречной символизируется в виде этой белой птицы, беспокойно носящейся над водами, с беспокойно-унулым криком, гибнущей от пули Треплева... Символически сгущены контуры в фигурах «лишней интеллигенции» в драме «Три сестры»; символически их вопль «в Москву! В Москву!» – вопль бессильной тоски от сознания своей оторванности, своей никчемности...» [5, с.277]. Рассматривая творчество писателя в связи с литературным процессом в России, М. Неведомский отмечает: «Чехов есть продукт переходного времени: он занимает промежуточное место между полосой реализма, которой принадлежит большая часть его очерков, и полосой современного искусства. Его последняя драма как бы запечатлела переход от одной полосы к другой, и ее, поэтому можно назвать *символической* в двух смыслах: и во имя тех символических приемов изображения действительности, к которым прибегает в ней художник, и в смысле символа того переходного состояния, которое переживает все современное искусство» [6, с.18]. По мне-

нию критика, символизм драматургии Чехова наиболее выразительно проявлялся в создаваемых им характерах. «Но рядом со знакомыми чертами и тоже давно знакомой тонкой – реалистической – «чеховской» – их обработкой читатель, вероятно, ощутил в их фигурах и нечто новое. Они как-то чересчур выпуклы; образы их как бы обведены чрезмерно резким контуром. Это и живые люди, окрашенные всеми цветами живой действительности, и в то же время схемы этой действительности, как бы готовые итоги ее. Автор торопится с характеристикой их, пользуется каждым их выходом, почти каждым их жестом и словом, заставляя их как бы аттестовать себя перед зрителем с самой характерной для них стороны» [6, с.18-19]. Таким образом, М. Неведомский утверждает, что, несмотря на развитие Чеховым реалистических традиций, в его творчестве появляются значительные элементы символизма.

Несколько раз возвращаясь к теме «Чехов и символизм», Андрей Белый, который, в отличие от старших символистов имел возможность взглянуть на творчество Чехова не как на становящееся явление, а как на уже существующий в своей целостности театр, также замечает сложность его эстетики и приближает ее к символистской. С одной стороны, Белый однозначно заявляет, что Чехов – художник реалист. Но, с другой стороны, он оговаривается, что «из этого не вытекает отсутствие у него символов. Он не может не быть символистом, если условия действительности, в которой мы живем, для современного человека переменились. Действительность стала прозрачней вследствие нервной утонченности лучших из нас. Не покидая мира, мы идем к тому, что за миром. Вот истинный путь реализма» [7, с.46]. Само понимание Белым современного ему символизма говорит о возникновении рефлексии по поводу общей тенденции развития современной литературы, связанной с поиском синтеза символизма и реализма: «Ныне реалисты, изображая действительность, символичны: там, где прежде все кончалось, все стало прозрачным, сквозным» [7, с.46]. Творчество Чехова в этом отношении для Белого является показательным: «Его герои очерчены внешними штрихами, а мы постигаем их изнутри. Они ходят, пьют, говорят пустяки, а мы видим бездны духа, сквозящие в них. Они говорят, как заключенные в тюрьму, а мы узнали о них что-то такое, чего они сами в себе не заметили. В мелочах, которыми они живут, для нас открывается какой-то тайный шифр – и мелочи уже не мелочи. Пошлость их жизни чем-то нейтрализована. В мелочах ее всюду открывается что-то грандиозное. Разве это не называется смотреть сквозь пошлость? А смотреть *сквозь что-либо* – значит быть символистом. *Глядя сквозь*, я соединяю предмет с тем, что за ним. При таком отношении символизм неизбежен» [7, с.46-47]. Такой символизм для теоретика модернистского искусства является результатом естественной эволюции реалистического творчества. Поэтому Белый определяет чеховское творчество как «опрозраченный реализм, произвольно сросшийся с символизмом...» [8, с.13]. Рассматри-

вая творчество Чехова в перспективе всего литературного движения, исследователь полагает, что «образы чеховского реализма, извне стилизованные и изнутри соприкасающиеся с символизмом, завершают эпоху развития реализма в русской литературе» [8, с.13].

Несомненная близость чеховской эстетики к модернистской подтверждена и тем фактом, что один из деятелей собственно символистского театра начала XX века, Вс. Мейерхольд, причислял Чехова к символистам и считал, что его пьесы должны быть инсценированы не «реалистически» (как в Художественном театре), а «символически». Известно письмо Мейерхольда Чехову от 8 мая 1904 года по поводу постановки «Вишневого сада»: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого «топотания» – вот это «топотание» нужно услышать – незаметно для людей входит Ужас: «Вишневый сад продан». Танцуют. «Продан». Танцуют. И так до конца... Веселье, в котором слышны звуки смерти» [9, с.448].

Отмеченная уже современниками Чехова сложность эстетики его театра привела к тому, что в процессе становления литературы нового времени чеховская драматургия, оказавшая столь значительное влияние на развитие русской драмы «серебряного века», как символистской, так и неореалистической, не сыграла важной роли. В работе Д.П. Святополк-Мирского «История русской литературы с древнейших времен до 1925 года», например, было отмечено, что «в России Чехов стал принадлежностью прошлого – даже более отдаленного, чем Тургенев, не говоря уж о Гоголе и Лескове... Чехов, конечно, стал собственностью всей нации. На его место классика, крупного классика – одного из «первой десятки» – никто не покушается. Только этого классика временно положили на полку» [10]. Причина тому, с одной стороны, однозначно негативное отношение к модернистскому искусству, в сочувствии к которому замечен и Чехов. С другой стороны, в сознании читателей закрепилось и трафаретное представление о Чехове, составленное из набора стереотипных определений: поэт лишних людей, рассказывающий в сумерках о хмурой русской жизни, либо наоборот – поэт сладкой мечты о той жизни, которая будет невообразимо прекрасной через 200-300 лет. Как ни странно, но эти стереотипы возникли во многом благодаря тем работам, в которых символисты пытались указать на реалистические черты чеховской драмы. Так, в статьях Вяч. Иванова и В. Розанова находим следующие определения: Чехов – «поэт сумерек дореволюционной поры» [11, с.64], «писатель нашего безволия» [12, с.420]. И дело не только в трафаретах: и «реализм» Чехова, как и его «модернизм», новой литературе был не нужен.

В 20-е годы слишком очевидно проявилось стремление унифицировать литературный процесс так, чтобы все его составляющие были подчинены тому государственному заказу в области литературы, который окончательно оформился в начале 30-х годов программными документами Пер-

вого всесоюзного съезда советских писателей. И если прозаики могли быть еще относительно свободными в своем эстетическом выборе в 20-е годы, то драматурги, в силу публичности театрального представления, не могли себе позволить эстетических вольностей, воспринимавшихся как демонстрация политической неблагонадежности авторов. Участвующий в дискуссии конца XX века об особенностях литературной ситуации 20-х – 30-х годов Н. Лейдерман отмечал: «Говорили о типических характерах, а требовали героя, соответствующего социологическому шаблону, говорили о типических обстоятельствах, а фактически сводили их к декоруму, приличествующему «номенклатуре» персонажа, говорили о правде жизни, а карали, если она расходилась с политической догмой...» [13, с.302].

Чеховское понимание личности, его психологизм не соответствовал новому требованию. Поэтому закономерным становится высказывание В. Кирпотина на Первом всесоюзном съезде советских писателей: «Для старого реализма важно было, как выглядит герой как человек «вообще», с точки зрения абстрактно-моральной. Неважно, что представляет собой Вершинин как полковник, важно, каков Вершинин в отношении к трем сестрам» [14, с.380]. «Старый реализм хотел показать и оценить деятеля в его мнимом общечеловеческом равенстве, поэтому он отвлекался от его социальной практики и показывал его – по удачному выражению Белинского – в частном кабинете и спальне» [14, с.380]. Надо отметить, что проблема «старого» реализма заключалась далеко не в том, о чем говорил В. Кирпотин. Писателям XIX века важно было найти язык, способный выразить индивидуальное содержание личности, т.е. «Другого», не отождествляя его с собой, но соотнося себя с ним, по принципу вероятности. И социальный план (собственно, об этом шла речь в части «Автор и герой» второй главы) был той основой, на которой строился образ человека в классике XIX столетия. Но язык классического реализма не стал языком литературы нового времени, демонстрировавшей возврат к старым формам поэтики, например, к классицистической, предполагающей творение по образцу и вынесение абсолюта за пределы пространства автора, непосредственно творящего субъекта, чья свобода становилась «осознанной необходимостью». Поэтому модернизовавший классический язык Чехов был, с точки зрения советских теоретиков и управленцев в области искусства, не нужен советским драматургам.

Пренебрежительное отношение к чеховскому творчеству проявлялось не только в отдельных высказываниях ведущих советских писателей, но и в реальной театральной и литературной практике.

Режиссеры ставили нечеховские спектакли по чеховским пьесам, пытаясь увидеть в них лишь осмеяние жизни старой интеллигенции, дворянства, купечества – той жизни, против которой в свое время и выступали инициаторы создания нового советского общества. Наиболее интересной попыткой превратить «Вишневый сад» в социальный фарс был спектакль

1934 года, сыгранный студией под руководством Р.Н. Симонова (режиссер – А.М. Лобанов). В большинстве случаев обнаруживалось, что Чехов противился «определенности обличений и злому сарказму осмеяния» [20, с.89]. Попытка увидеть в Чехове сатирика оправдала себя только в знаменитой вахтанговской «Свадьбе» (1920 год) и отчасти в мейерхольдовской постановке чеховских водевилей («33 обморока», 1935 год). Интересно, что даже МХТ перестал играть чеховские спектакли в стране и показывал их исключительно на гастролях. И только в 1940-м году В.И. Немирович-Данченко вернулся к чеховскому творчеству, поставив «Три сестры».

Но в новых исторических условиях даже чеховский МХТ вынужден был внести коррективы в свою работу с классическим текстом. Тогда казалось, что все «полутона», «настроения» устарели, не соответствовали эстетике нового театра. Поэтому режиссер стремился сделать акцент не на тоске героев о своем прошлом, а на их мечтах о будущем. С этой целью был изменен финал пьесы «Три сестры». Чебутыкинская реплика: «Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... Все равно! Все равно!» – была изъята. Это лишило финал известной доли скепсиса, делавшей его более многозначительным и выражавшей авторское видение представленной жизненной ситуации. На ее место пришла тема «высокого философского жизнеутверждения», отвечавшая настроениям общества 1940-го года.

Если вернуться непосредственно к литературному процессу, то в 1929 году в журнале «На литературном посту» обсуждали вопрос о месте Чехова в современном литературном процессе. Большинство высказавшихся на эту тему не видели перспектив взаимодействия с творчеством Чехова. Всеволод Иванов, например, считал, что влияние Чехова может быть только «вредоносным, растлевающим, реакционным» [15, с.54]. М. Ольминский называл Чехова «пустым талантом» [16, с.59]. Одиноким звучал голос только М. Кольцова, который еще в 1928 году в статье «Чехов без грима» пытался предложить Чехова «нашей молодой литературе как блестящего учителя формы короткого рассказа, простого и вмещающего языка»: «Наши театры покажут заново чеховские пьесы веселыми, бичующими комедиями, какими их писал автор. Наша марксистская критика выправит и восстановит основную сатирико-обличительную магистраль русской литературы: Гоголь – Щедрин – Чехов. Концы этой магистрали останутся свободными, в ожидании достойных ее продолжателей» [17, с.6].

Даже те деятели отечественной литературы, которые пытались указать на возможные точки сближения классика русского театра с современными авторами, подходили к его творчеству не просто избирательно, но даже предвзято. Важно было доказать современникам, что Чехов далеко не равнодушный к несчастьям людей автор. Он должен предстать перед писателями 20-х – 30-х годов не «певцом прошлой жизни», а гневным сатириком, обличающим пороки пошлого человека. Любопытно совпадение высказываний М. Кольцова и А. Афиногенова, одного из немногих драматур-

гов начального этапа истории советской литературы, видящего место Чехова в современном литературном процессе. А. Афиногенов отмечал: «...он (Чехов. – Л.Т.) не стоял в позе бесстрастного наблюдателя – он язвил, клеймил, всем ядом своего замечательного гениального пера он рисовал фигуры так называемых мелкобуржуазных российских интеллигентов, высмеивал их беспредметность, их отсутствие горизонта, их неумение оценить положение, неверие в самих себя, в дело пролетариата, в то, что можно перестроить жизнь, в которой они живут» [18, с.517]. Советский драматург пытается в духе нового времени интерпретировать содержание чеховских пьес, приписывая Чехову те мысли, которые ему, человеку рубежной ситуации, вряд ли приходили в голову, по крайней мере, нет таких свидетельств в материалах чеховской биографии. Но позиция, занятая А. Афиногеновым, позволяет ему реабилитировать камерную форму, в которой были воплощены чеховские темы, форму, которая была заменена площадным театром, представляющим героя на открытой социальной площадке. «Было время, – писал А. Афиногенов, – когда кое-кому казалось, что пьесы Чехова окончательно изжили себя. Было время, когда кое-кому казалось, что порожденное и найденное Чеховым впервые необычайное расширение рамок драматургического мастерства, при котором пьеса жила не только на сцене, но и вне ее, когда герои, приходящие на сцену, уже несут с собой большой груз жизненных отношений, – что все это вновь впервые открытое Чеховым, данное им театру, уже не нужно, уже отжило, что мы идем к новым видам драматургии, которая чурается чеховской бездеятельности, чеховского подтекста» [18, с.520]. Сейчас, по мысли А. Афиногенова, пришло время иначе взглянуть на предложенное Чеховым. Чехов «превращает» комнатную пьесу в широкое полотно общественной жизни, на фоне которой разворачивается драма персонажей пьесы. «В чеховских пьесах поражает эта объемность, это необычайное умение драматурга сосредотачивать в небольшом громадном, в капле показывать море, причем при этом капля не теряет свойств самого моря... Но Чехов, сконцентрировав в своем творчестве наиболее ярко выраженные типовые образы его времени, умел сохранить в то же самое время и чувство меры по отношению к общему, и благодаря этому его герои являются частью того громадного механизма, который именуется жизнью старой дореволюционной России» [18, с.521].

Реабилитация Чехова в советской драме произошла не только в форме деклараций. Размышляя о значении чеховской драмы для русской литературы, Г. Товстоногов отметил: «Без Чехова не было бы Леонова и Афиногенова, Арбузова и Володина...» [19, с.138]. Правда, это стало очевидно только в 60-е годы, когда Чехов постепенно был возвращен в современный литературный процесс театром, открывшим заново советскому зрителю чеховскую драму. Освобождаясь от старых театральных штампов, режиссеры обнаружили драматическую природу чеховских пьес, которая не соот-

ветствовала прежним эпическим трактовкам: эпика позволяла видеть чеховские пьесы как «широкие полотна общественной жизни дореволюционной России». Мучительную драму жизни без идеалов вынес на сцену Б. Бабочкин в своем спектакле 1960 года «Иванов», где играл и главную роль, а драму крушения идеалов и гибель ложной веры – М. Романов («Дядя Ваня», 1960 год, театр им. Леси Украинки). Неумолимый ход времени раздавливает надежды «трех сестер» в спектакле Г. Товстоногова 1965 года в БДТ.

Именно в 60-е годы театр продолжил эксперимент с чеховским текстом: А. Эфрос прочитал «Чайку» как пьесу, где «все против Треплева», 1967 году на «Три сестры» посмотрел глазами «самого Треплева», с позиции юношеского идеализма, взглядом разочарованного человека. Б. Ливанов в 1969 году поставил на сцене Художественного театра «Чайку», сближая ее с шекспировским «Гамлетом», через год в «Современнике» О. Ефремов, поставив «Чайку», решительно вынес всю поэзию за скобки и, в отличие от А. Эфроса, даже на Треплева не пожелал взглянуть сочувственным взглядом. По свидетельству К. Рудницкого, О. Ефремов «прошел как строгий и требовательный судья и пришел к мрачному выводу, который предопределил все очертания его постановки: люди эти жили некрасиво, они были снедаемы эгоизмом, самолюбованием, суетным и жалким самоутверждением» [20, с.171].

Следовательно, в 60-е годы происходит реабилитация простого человека с его неповторимым внутренним миром, что связано с общей демократизацией политической обстановки в стране и началом нового этапа в развитии отечественной литературы. Драматургов конца 50-х начала 60-х годов в чеховском драматическом опыте, прежде всего, и привлекли способы представления человека. По замечанию М. Строевой, А. Арбузов и В. Розов «...всегда извлекают из времени простые человеческие горести и радости, старые, как мир, вечные и непреходящие. И строят драму не на прямых общественных, социальных сдвигах, а на диалектике души, на *внутреннем* конфликте человеческого характера» [21, с.80]. Арбузовские герои свидетельствуют о «стремлении воплощать человеческие характеры в их жизненной полноте и сложности, без умозрительных, заранее заданных оценок, без раскладывания по полочкам их достоинств и недостатков» [22, с.116]. Это приводит к тому, что чеховский принцип бесконечного усложнения образа героя, постепенного углубления в особенности его внутреннего мира возвращается в русскую драматургию. Шаблонного героя заменяет образ человека во всей его сложности, запутанности, неоднозначности (стоит напомнить определение чеховского героя, возникшее в связи с его «Дуэлью» и востребованное в драматургии учеников А. Арбузова, авторов так называемой «новой волны»: В. Арро, В. Славкина, Л. Петрушевской, – «плохой хороший человек»).

В. Розов имеет общую с А. Арбузовым сферу исканий – нравственно-эстетическое начало в характере современников. Но если А. Арбузов

рассматривает, условно говоря, превращение модели в совершенное творение, то В. Розов направляет свое внимание на столкновение враждебных сил. Конфликт проявляется не столько в переживании, как у А. Арбузова, сколько в поступках. Несмотря на не характерное для драматургии Чехова столкновение враждебных друг другу сил, чеховское «просвечивает» в пьесах В. Розова «в свободе и непринужденности, с которыми развивается в них драматическое действие ... в стремлении постигнуть красоту и поэзию, скрытую в буднях повседневной жизни ... и в том, что можно назвать многослойностью его пьес: их фабула, события, ее образующие, сплошь и рядом кажутся почти тривиальными, заурядными, а главное, ради чего они написаны, заключено в самом глубинном пласте, во «втором плане», далеко не сразу поддающемся глазу зрителя и читателя» [22, с.145]. Мирная, обыденная исходная ситуация пьес В. Розова чревата взрывом, что обнаруживает, насколько близко к героям подступает опасная зона конфликтных ситуаций. Возникает ощущение напряженности жизни, возможной конфликтности каждого ее мгновения.

Быт как подробности жизни, как ее повседневное течение, как ее укорененные и распространенные коллизии стал почвой, из которой произрастает дерево конфликтных ситуаций не только драматургии В. Розова и А. Арбузова, но и А. Володина. Последний в своих ранних пьесах «Фабричная девчонка», «Пять вечеров», «Старшая сестра» «заземляет» действие, погружает в подробности повседневного быта. Его герои, скромные, обыкновенные, неименитые, обладают исключительным талантом правдолюбия, «в качестве единственного компаса» [23, с.61], помогающего им идти по жизни. Этот талант скорее врожденный, чем приобретенный опытом. Разглядеть его в героях драматургу позволяет особый подход к человеку, свидетельствующий о том, что и А. Володину близок опыт чеховского театра. По мнению исследователей володинского творчества, чеховское у А. Володина «проявляет себя во внимании драматурга к духовной сфере, в его сосредоточенности на том, что можно было бы назвать в человеке интеллигентностью» [24, с.88], и в «напряженном лирическом подтексте, способах обнажения душевных токов» [24, с.88]. А. Зверев полагает, что Чехова и Володина сближает «явное душевное сходство между его (А. Володина. – Л.Т.) персонажами и чеховскими героями, как есть и близость жизненных положений, в которых открывается сам этот тип личности. Мы уже встречали подобного человека, вечно чувствующего свою неосуществленность, свое неблагополучие и неустройство. Старающегося, но до конца так и не способного покориться прозаизму обыденности. Уступающего ей, терпящего поражения, мягкого – хотя лишь до той черты, пока она не пытается посягнуть на свойственное ему сознание своего достоинства, на его интеллигентность в самом широком смысле слова» [25, с.229]. А. Володину важно не просто доверие к человеку, вера в него, но и авторское ощущение неизбывности трагизма жизни, неосуществимости надежд до конца.

Пришедшее на смену шестидесятникам поколение также осталось неравнодушным к чеховскому опыту. Более того, 70-е годы своим инерционным движением жизни, своим лицемерием, приводящим к тому, что возникает двойное течение жизни: открытое, официальное и внутреннее, частное, – провоцируют авторов на то, чтобы выразить свой взгляд на человека и его место в современности посредством и чеховского конфликта, и чеховского действия. В частности, А. Вампилов, проявляя особое отношение к быту, видя его абсурдность, неустроенность, говорит об ответственности каждого за свою судьбу и судьбу близких. Он использует чеховские принципы выражения авторской позиции, распределение конфликтной ситуации на нескольких персонажей, сосредотачивает свое внимание не только на внешнем плане действия, но и на внутреннем, связанном со сферой чувств и мыслей персонажей. Вампилов утверждает своим творчеством несомненную истину, обнаруженную еще в начале века Чеховым: необходимы *повседневные* нравственные усилия, чтобы человек сохранил себя как личность.

Устремленность к норме, обыденности, прозаизму в качестве исходного момента драматического развития приближает Вампилова не только к области чеховских исканий, но и к творчеству, например, Володина. Но по сравнению с писателями 60-х годов Вампилов обнаруживает новые жизненные противоречия, характеризующие жизнь людей 70-х годов. В статье «По ту сторону вымысла» К. Рудницкий писал об этом: «Вампилов уловил в самом течении современной жизни некие существенные тенденции, до него – незамеченные. Смелым, талантливым пером он обозначил драматические противоречия, прежде никем не познанные. Более того, сумел показать въедливую, цепкую жизненность этих противоречий, их способность, меняясь и трансформируясь, надолго сохранять колючую, беспокойную, а подчас болезненную актуальность» [26, с.29]. Жизнь 70-х годов кажется стабильной, разумно организованной. Это привело к тому, что стали проявляться стремления людей к созданию общества потребления благ цивилизации. А поскольку их на всех традиционно в России не хватает, то происходит расслоение общества: вседозволенность и вседоступность одних, и болезненное стремление попасть в мир первых других. Постепенно нарастает бездуховность, подчас аморальность в обществе, в котором бескорыстие, нравственная чистота кажутся анахронизмом. Чеховский аспект в данных драматических коллизиях мира Вампилова связан с тем, что драматург показывает, как в нормальном желании «жить легче» человек постепенно утрачивает понимание границы «легче» и «лучше», что влечет за собой потерю самого себя.

Конец 70-х – начало 80-х годов. Появившееся последним в рамках советской драматургии поколение авторов «новой волны», или поколение поствампиловцев, отразило в своем творчестве последний этап процесса распада личности человека, не способного различить в бытовом течении

жизни бытийные моменты. И если Чехов в свое время увидел драму людей, отчаянно сопротивлявшихся натиску своего времени, то «новая волна» показала отчаянную борьбу за выживание в условиях бытовой неустроенности, скрывающей нравственное неблагополучие жизни, разрушение ее бытийных основ. Авторы «новой волны» интересовали разные аспекты сопротивления человека обыденному сложению жизни. Так, В. Арро рассматривал социальные последствия данной конфликтной ситуации (пьесы «Колея», «Смотрите, кто пришел!»). О процессе разрушения института семьи пишут, в частности, Л. Петрушевская (пьесы «Уроки музыки», «Три девушки в голубом») и В. Славкин (пьеса «Серсо»).

С точки зрения «новой волны», героем 70-х годов является вовсе не та личность, основная деятельность которой разворачивается на пространстве общественной жизни. Центральной фигурой этой драмы становится человек, помогающий автору во внешне стабильной ситуации обнаружить противоречия, связанные с нарушениями норм мироустройства. Такое широкое понимание значения «комнатной пьесы» сближает авторов конца XX века и Чехова.

Активно используя классические формы, драматурги в качестве модели мира обращаются к образу дома, являющегося личным пространством человека. Этот образ, при всей его символичности, задан в драме постампиловцев как образ предельно конкретный, сконструированный из множества бытовых деталей-подробностей. Создается впечатление, что перед читателем предстает реальность, эстетически не обработанная.

Установка на «бытовизм» является обратной стороной предельной условности драмы «новой волны». Недаром многие авторы этого направления начинали с пьес, являющихся русским вариантом драмы абсурда (В. Славкин, например). Мир вещей, заполняющий сценическое пространство, становится основным средством заявления тех конфликтных ситуаций, которые разворачиваются в произведении. Особенно это характерно для произведений Л. Петрушевской, которая стилистикой своих пьес уже в начале 80-х годов начинает выделяться из драматургии «новой волны», заявляя о себе как о самобытном авторе, предельно расширяющем возможности современной социально-психологической драмы.

У Петрушевской герои больших пьес и циклов, состоящих из одноактных пьес, при всей их жизненной активности не становятся в полной мере традиционными драматическими персонажами, чьи характеры формируются благодаря выражению эмоционально-психологических реакций личности в словесно-физических действиях. Герои драмы современного автора кажутся пустыми оболочками, не несущими в себе никакого определенного содержания. Так предельно обостряется ситуация отчуждения, обезличивания человека в современном мире. Конфликт, экзистенциальный по своему содержанию, традиционно заявляется в драме посредством действия, разворачивающегося в двух планах – внешнем и внутреннем. Но

для внутреннего действия необходим такой герой, который способен к лирическому самовыражению. Таковым герой Л. Петрушевской не является, в то время как интеллигенция в пьесах В. Арно, В. Славкина и Л. Разумовской интересна именно своей рефлексией.

Л. Петрушевской для реализации экзистенциального конфликта необходим иной арсенал средств, чем в классической драме рубежа веков, в частности, у Чехова. Внутренний мир героя у автора «Вишневого сада» представлен благодаря наличию подтекста и не был связан с эмпирической реальностью, буквально воспроизводимой на сцене при помощи декораций, актера, вступающего в словесное взаимодействие со своим сценическим партнером, и отчасти музыкального оформления спектакля. Подтекст рождается посредством слова и звука. Но если у Чехова слово, произнесенное героем, непосредственно связано с эмоциональным состоянием персонажа, то у Петрушевской слово является основным действующим лицом драмы. Оно отчуждено от героя, их связь оказывается случайной и осуществляется путем простого сложения: тот или иной персонаж должен произнести то или иное слово (об этом см. в следующей главе). Это определяет необычность внешнего и внутреннего пространства драматургии Л. Петрушевской.

Все, что принято считать образом внешнего мира, в драме современного автора часто является порождением сознания человека. Поэтому Л. Петрушевская прибегает к условностям театра. Так, в «Уроках музыки» в финальной сцене появляется образ качелей, налетающих на героев, которые вынуждены отталкивать их ногами, а в «Трех девушках в голубом» основное действие пьесы комментируется детскими сказками как неким музыкальным сопровождением пьесы. Сказки, звучащие на сцене, являют собой мир ребенка, мир его фантазий. Детский голос, которым читается сказка, может и не принадлежать никому из тех героев, которые выходят на сцену. Это мир детства.

Не менее условно и время в пьесах Л. Петрушевской. Это следствие стремления автора рассмотреть универсальные положения, связанные с проблемой человеческого существования. Но любой универсум находит свое воплощение в конкретном образе. Первые критики театра Л. Петрушевской полагали, что драматург изображает драму маргинальной личности, столь характерной для России периода стагнации, чем объясняется наличие примет современности в драмах автора и возможность рассматривать их как образцы социально-психологической драмы 70-х – 80-х годов.

Наряду с пьесами, в которых приметы конкретного времени выходят на первый план, существуют и такие, в которых происходит «смешение» времен. Последние и свидетельствуют о том, что мир Л. Петрушевской предельно условен, о чем говорят особенности как времени, так и пространства ее пьес.

Отсюда и приметы современности в драмах автора и возможность их рассматривать как образцы социально-психологической драмы 70-х – 80-х годов.

Отмеченная особенность театра Л. Петрушевской свидетельствует о том, что у драматургов «новой волны» есть авторская индивидуальность, говорящая о «субъективном» освоении ими «чеховского текста». При этом обнаруживаются и общие эстетические позиции драматургии «новой волны».

Через образы Сада и Дома авторы говорят о распадении традиционных форм жизни, о разрушении ее бытийных основ. В поствампировской драме действие так же, как и в драматургии Чехова, движется двумя потоками: действие внутреннее и внешнее. При этом внутренняя жизнь современных героев связана не столько с сознанием, сколько с подсознанием человека. И наиболее «чеховским» элементом «новой волны» являются способы выражения драматургами своей позиции.

С Чеховым авторов «новой волны» сближает видение проблем человека, оказывающегося не способным сопротивляться жизни, но все же стремящегося сохранить свою индивидуальность. Идеал авторов, как и Чехова, заключается не в представлении об идеальном герое, а необходимости восстановления гармоничного мироустройства. Авторская позиция проявляется благодаря соотнесенности в современных пьесах отдельных поступков персонажей, отдельных реплик или даже слов. В результате повторов как сюжетных ходов, так и отдельных речевых структур возникает «подтекст», раскрывающий и специфику внутреннего мира персонажа, и особенности авторского высказывания. Из-за специфики современных героев авторская активность в драматургии «новой волны» значительно активнее активности персонажей. Это подчеркивает условность созданного мира, основные составляющие которого в первую очередь характеризуют не особенности действительности, а особенности ее восприятия автором.

«Новая волна» показала, что Чехов возвращается в театр тогда, когда в отечественной литературе возникает потребность отказаться от трафаретов и решить проблему «живого» человека, сопротивляющегося самому ходу своей жизни, который представлен как социальными вопросами, так и личными, как бытовыми, так и бытийными.

Чеховская традиция, видоизменяясь в творчестве каждого нового поколения русских драматургов и взаимодействуя с последующими достижениями мирового театра, позволяет отражать противоречия современной действительности, являясь важным фактором развития литературы и одной из неотъемлемых черт современного литературного процесса. Именно поэтому из «новой волны» выросла современная, постсоветская драма: театр Н. Коляды, Е. Гришкова, так называемая «новая новая драма» и т.п.

Библиографический список

1. Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. 392 с.
2. Волжский-Глинка С. Очерки о Чехове. СПб, 1903. 179 с.
3. Ольминский М. По вопросам литературы. Л.: Прибой, 1926. С.52-62.

4. Чулков Г. Антон Павлович Чехов // Новый путь. 1904. №7. С.191-195.
5. Неведомский М. Зачинатели и продолжатели. М.: Коммунист, 1919. – 410с.
6. Неведомский М. О современном искусстве // Мир божий. 1904. №8. Отд.2. С.13-38.
7. Белый А. Вишневый сад: (Драма Чехова) // Весы. 1904. №2. С.45-48.
8. Белый А. А.П.Чехов // В мире искусств. Киев,1907. № 11-12. С.11-13.
9. Мейерхольд В. Письмо от 8 мая 1904 года // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1960. Т.68. 974с.
10. Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. URL: <http://lib.ru>.
11. Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994.
12. Розанов В.В. Сочинения. М., 1990.
13. Лейдерман Н. Живые традиции и мертвые догмы // С разных точек зрения: Избавление от миражей: Соцреализм сегодня. М.: Советский писатель, 1990. С.295-308.
14. Кирпотин В. Выступление на Первом всесоюзном съезде советских писателей// Первый всесоюзный съезд советских писателей: стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1990. 718с.
15. Иванов Вс. Ответ на анкету «Как мы относимся к творчеству Чехова» // На литературном посту. 1929. №19. С.54.
16. Ольминский М. Ответ на анкету «Как мы относимся к творчеству Чехова» // На литературном посту. 1929. №17. С.59.
17. Кольцов М. Чехов без грима // Правда. 1928. 15 июля. С.6.
18. Афиногенов А. Выступление на вечере памяти А.П.Чехова // Афиногенов А. Избр. в 2 т: Т. 2: поэмы, пьесы, проза. М.: Правда, 1988. 767с.
19. Товстоногов Г. Стремился к нему всю жизнь // Театр. 1985. №1. С.138-139.
20. Рудницкий К. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. 344с.
21. Строева М. Чехов и современная драма // Театр. 1960. №1. С.69-82.
22. Богуславский О.А., Диев В.А. Русская советская драматургия: Основные проблемы развития 1946-1966. М.: Наука, 1968. 240с.
23. Явчуновский К. Драма вчера и сегодня. Саратов: Изд-во СГУ, 1980. 254с.
24. Владимиров С. Драма. Режиссер. Спектакль. Л.: Искусство, 1976. С.64-103.
25. Зверев А. Огонек неизвестно откуда // Новый мир. 1987. №9. С.227-241.
26. Рудницкий К. По ту сторону вымысла // Вопросы литературы. 1976. №10. С.28-75.

ГЛАВА 5

А.П. ЧЕХОВ И ПОСТВАМПИЛОВСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

5.1. Литературная и театральная критика о «новой волне» 70 – 80-х годов: к постановке проблемы метода

В 60-е годы начинается процесс расшатывания жесткой парадигмы соц-реализма и поиска новых путей художественного освоения действительности, искусство не просто признается автономно существующей реальностью, но и вновь рассматривается как один из способов приближения к истине жизни как таковой. Государственная система в конце 60-х попыталась вернуть не только основные сферы социальной и политической жизни под свой жесткий контроль, но и литературу. Отсюда и периферийное положение в официальной версии литературного процесса всех не соответствующих общим требованиям явлений русской культуры в 70-е – начале 80-х годов. Можно предположить, что негативно встреченная критикой поствампиловская драма, а ранее – драматургия Арбузова, Володина и Вампилова являются как раз тем, что противостоит в эстетическом плане официальному искусству.

Считается, что реалистические формы воспроизведения действительности предпочтительны в советской литературе. Тогда парадоксальным кажется неприятие поствампиловской драмы ее современниками. Существует множество работ, которые свидетельствуют о продолжении в ней традиций русского реализма начала XX века, в частности – чеховского. Именно этот парадокс показывает, что собственно социалистический реализм в эстетическом плане реализмом не является. Еще Андрей Синявский писал: «Наше требование – "правдиво изображать жизнь в ее революционном развитии" – ничего другого не означает, как призыв изображать правду в идеальном освещении, давать идеальную интерпретацию реальному, писать должное как действительное <...> Мы изображаем жизнь такой, какой нам хочется ее видеть и какой она обязана стать <...> Поэтому социалистический реализм, пожалуй, имело бы смысл назвать социалистическим классицизмом» [1, с.450]. Следовательно, возвращение в области драмы к классическим реалистическим традициям вызывает протест, поскольку не соответствует эстетическим ожиданиям современников.

Примечателен отклик А. Смелянского на первые постановки пьес «новой волны». В рецензии 1979 года критик назвал пьесы Л. Петрушевской особым типом «физиологического очерка», в «котором дистанция между писателем и объектом как бы стерта, размыта, уничтожена. Репортаж идет со "скрытой камерой", писатель словно боится обнаружить себя и спугнуть "натуру" <...> разговор записан дословно, "под магнитофон"» [2, с.8]. Важно отметить, что «физиологический очерк» предполагает фиксацию основных условий, которые способны истолковать человеческие

поступки и объяснить своеобразие личности героя. Лишь впоследствии от автора стали требовать не только объяснение воспроизведенного жизненного явления, но и его оценку, а также указание на перспективы жизненного развития. Эта схема, правда, несколько модернизированная, и лежит в основе художественной модели соцреалистического искусства.

Схема предполагает не фиксацию жизненного явления в его основных типологических чертах, а его моделирование в соответствии с существующими представлениями об «обязательном» и «должном». Этой модификации жанра драматургии и не учитывают, о чем свидетельствуют упреки критиков в отсутствии в пьесах «новой волны» поиска правды жизни.

В литературе 70-х годов существовало особое представление о «правде», которое напоминало выраженное в свое время Горьким противоречие времени. В его пьесе «На дне», с одной стороны, Лука утверждает: «Во что веришь, то и есть...» [3, с.122], с другой, Сатин: «Что такое – правда? Человек – вот правда! Он это понимал...» [3, с.149]. Таким образом, уже Горький показал, что правдой (не истиной, которая принадлежит области науки) может быть то, что создается и принимается человеческой мыслью.

И в советскую эпоху «Правдой» становилось то, во что человек верил. А верить предписывалось в определенные догмы, насаждаемые официальной пропагандой. Собственно, иллюзорным становится тот факт, что в своем произведении художник творит мир таким, каким только он его и представляет.

Традиционно авторы психологической пьесы опираются на зрительский опыт: воспринимающий авторский текст непосредственно участвует в создании картины мира, достраивая в своем воображении намеченное жестом или обозначенное словом героя. Соцреалистическая литература предполагает пассивное восприятие правды жизни в соответствии с признанными верными социальными теориями современности. Предпочтительными становятся драматические картины далекого и не очень далекого прошлого, поэтому в 70-е годы одно из ведущих мест занимает ленинская тема. Картины прошлого в качестве аллегорических используют авторы интеллектуальной пьесы. Еще одно направление – производственная драма – находит компромиссное решение проблемы современности в изображении не столько психологических проблем, сколько производственных. Поэтому при ее восприятии непосредственный психологический опыт зрителя оказывается неважен. Создается иллюзия нахождения рецептов исправления жизненного абсурда.

Не удастся пойти на компромисс со временем так называемой «комнатной драматургии», в которой основной сценической площадкой становится личное жизненное пространство героя. Это и есть поствампилловская драма, которая через традиции рубежа веков в литературу 70-х возвращает и русский реализм, и модернизм, чему и способствует театр Чехова. Недаром пограничное положение Чехова в искусстве высоко ценил Андрей Белый:

«Пусть царит пошлость. Пусть герои Чехова говорят пустяки, едят, спят, живут в четырех стенах, бродят по маленьким серым тропинкам, – где-то там, в глубине, чувствуешь, что и эти серые тропинки – тропинки вечной жизни, и нет четырех стен там, где есть вечные, неизведанные пространства» [4, с.375]. Чеховский образ, как уже было мною показано, по своей сути очень близок модернистскому символу. Он не просто воспроизводит основные жизненные формы, но и позволяет приблизиться к тайнам жизни, сокрытым в них.

Еще одно из ярких отличий поствампилловских драм от пьес, находящихся в самом центре литературного процесса конца 70-х – начала 80-х годов, – ее герой. Но дело не в возникновении какого-то особого типа драматического персонажа, а в обращении к традиции новой драмы начала века, в которой негероическая личность становится в центр драматического произведения и тем самым нарушает одно из основных требований классического драматического канона. Вся советская эпоха, героическая сама по себе, не позволяла помещать негероическую личность в центр мира. Незначительный герой мог быть только частью общего фона. Даже в 60-е, более либеральную в эстетическом плане эпоху, требовали героического поступка от представителя времени. Он мог быть обычным, на первый взгляд, но обязательно способным на поступок (вспомните пьесы В. Розова).

Бездействующий герой реабилитирован в нашей драме «Утиной охотой» А. Вампилова. Он кажется современникам «маленьким человеком», жизнь которого замкнута рамками его личного существования. В отличие от XIX века, когда и родился этот социальный тип художественного героя в рамках классического реализма, во второй половине XX века в роли «маленького» выступает интеллигент, отличающийся от окружающих рефлексией, необходимой для того, чтобы совершать осмысленные действия. Герой драматургов 70-х – 80-х годов не может поступать в соответствии со слепой верой в целесообразность всех решений, спущенных ему сверху. Он болеет классической болезнью «лишнего человека»: «...при всех заключенных в нем благородных порывах – не способен найти себе назначение, являя пример никому не нужной бесцельности» [1, с.443], что свидетельствует о совмещении двух традиционных типов в одном персонаже, а значит, о его принципиальной противоречивости, неоднозначности.

Герой «новой волны» не способен согласовать свое существование со всеми хитросплетениями советского социума. Драматурги обнаруживают две правды, две морали: одна – для всех, другая – для избранных. Именно избранные категоричны в оценках поступков окружающих, не следующих общепринятым нормам, и непоследовательны в своих поступках, о чем говорят и пьесы В. Славкина («Взрослая дочь молодого человека»), и Л. Разумовской («Дорогая Елена Сергеевна»), и В. Арро («Смотрите, кто пришел!..»), и Л. Петрушевской («Уроки музыки», «Три девушки в голубом»).

Проблема восприятия критикой драматургии поствампилловцев связана с информацией о персонаже, передаваемой зрителю. Если вспомнить

замечание А. Смелянского, то кажется, что в не отобранном автором материале сущностное и второстепенное выступают вместе. Поэтому возникает обвинение драматургов в незнании законов сцены: «...чем ближе стоит диалог к языку повседневности, тем труднее подчинить его каким-то общим целям пьесы. Отсюда проистекает свойственное натурализму стремление к бесформенной эпизодичности» [5, с.174]. Претензии А. Фоменко, например, связаны с тем, что «лишняя информация» размывает границы социального типа и открывает такие уровни личностного существования, которые социумом напрямую не определяются. Жизнь становится необъяснимой, сложной. Возможность ее прямого и однозначного истолкования исчезает. И не стоит оправдывать драматургов и тем самым примирять их с литературными вкусами эпохи. Они не просто говорят об исторических проблемах своего времени, но и пытаются выйти за его пределы. Пожалуй, это лучше остальных делает Л. Петрушевская, пьесы которой с годами становятся интересны вовсе не своими историческими деталями, как и пьесы А.П. Чехова по сравнению с пьесами А.Н. Островского.

Но критику начала 80-х годов отсутствие социальной новизны в постампиловской драме не устраивает: «Никакой театр уже не возьмет еще одну пьесу о стонущих невзрачных интеллигентах, не способных сопротивляться сфере обслуживания и тому подобное. Нужен интеллигент, способный сопротивляться не только парикмахерам, банщикам, но и гораздо более грозным социальным силам, мешающим развитию общества. Нужна социальная личность» [6, с.257]. Вместо «социальной личности» драматурги «новой волны» предлагают образ человека, существующего не только в социальной роли. Так, В. Славкин, пытаясь объяснить особенности своей пьесы «Серсо», писал: «... у каждого накапливается один протест – против всего, что кругом. Вот тут каждый выставлен в резко конфликтной ситуации. Я и все остальные. Я и жизнь. Я и все, что не я. Конфликт погружен глубоко внутрь. Трещина проходит не между нами, а через каждого» [7, с.178]. В. Славкин не занимается оценкой настоящего жизненного момента и не пытается ему противопоставить идеальный жизненный образец. Он старается отыскать в человеке, существующем в жестко регламентированном мире, где порядок оборачивается абсурдом, те жизненные истоки, которые противостоят хаосу реальной жизни. И эти истоки выражаются либо в инстинкте самосохранения (отсюда такие отчаянные сражения за жилплощадь, за средства к существованию), в материнском инстинкте, способности к самопожертвованию. Это заметила в свое время М. Строева: «Мотив несостоявшегося добра – дара материнства, дружбы, любви – и составляет глубинный драматизм пьес Петрушевской, ее поиски милосердия» [8, с.222]. А по поводу пьесы «Три девушки в голубом»: «Разветвленное на три судьбы движение сюжета, сплетаясь, выходит на жизнь, которая вечно идет и идет по своим трудным законам гармонии, родства человеческого» [8, с.227].

Истина авторам «новой волны» не принадлежит, они ее пытаются отыскать посредством беспристрастного анализа повторяющихся жизненных коллизий, что определяет и безоценочность драматургии, и уже традиционное замечание критики: «Упорно ищет В. Арро в злом – доброе, в добром – злое, подчас не желая их четко разбединять» [5, с.180]. Ошибочность такой позиции отмечена в работах сторонников поствампировской драмы.

Имея дело с хаосом современной жизни, авторы стараются его воспроизвести на разных уровнях своей драматической реальности: через систему персонажей, через усложненность драматического сюжета, через сложность и неоднозначность драматических коллизий. Открывшемуся хаосу жизни (за хаосом жизни социальной открывается и хаос жизни как таковой, что особенно четко проявлено в драматургии Л. Петрушевской, активно использующей мифологические, ритуальные формы) поствампировцы противостоят не посредством однозначного решения социальных конфликтов, а на эстетическом уровне – четкостью выстроенных драматических моделей. Но эстетические вопросы советской критикой, по сути, ставились очень редко. Отсюда огромное количество негативных откликов о «новой волне» начала 80-х годов, продолжающей традиции реалистического театра начала XX века, открыто взаимодействующего с модернистской традицией.

Библиографический список

1. Синявский А. Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. М.: Книга, 1989.
2. Смелянский А. После «Утиной охоты». Спектакль во МХАТе и отзывки драматургии А.Вампилова в пьесах молодых // Литературная газета. 1979. 21 февраля. С.8.
3. Горький М. Пьесы. М.: Правда, 1985. 512 с.
4. Белый А. Чехов // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.
5. Фоменко А. Давайте подумаем: «Новая волна» в драматургии и ее критика // Москва. 1986. №7.
6. Бондаренко В. День завтрашний // Современная драматургия. 1986. №1.
7. Славкин В. Рядом с пьесой // Современная драматургия. 1989. №3.
8. Строева М. Мера откровенности // Современная драматургия. 1986. №2.

5.2. Проблема жанра в поствампировской драматургии

В моей работе уже показано, что вся русская социально-психологическая бытовая драма в той или иной степени связана с Чеховым. Уже со времен Чехова открываются противоречия этой драмы, которая при всём

своем внимании к быту парадоксальным образом выводит зрителя на решение бытийных вопросов, как, например, в драматургии «новой волны» конца 70-х годов. Раскрыть парадокс этой драмы помогают жанровые решения, являющиеся к концу XX века уже традиционными.

Одна из значительных жанровых реформ в русском театре XIX века происходит под влиянием романа. Роман вносит в канонические жанры «проблемность, специфическую смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим)» [1, с.198]. Это предопределяет коренное изменение временных координат литературного образа: драматург начинает активно осваивать современность в ее незавершенности. Возникает романическая неоднозначность героев драматургии XIX века. Именно поэтому персонажи и Грибоедова, и Сухова-Кобылина, и Островского неоднозначны, часто противоречивы, «подвижны». Романизация канонических жанров проявляется и в разрушении непроницаемой границы между автором и изображаемой им реальностью. С помощью экспериментирующего вымысла художник изучает современность и дает ей свои оценки.

Открытые XIX веком возможности драмы в освоении современности пришли в противоречие с эстетическими концепциями, господствующими в литературе середины XX века. Так, уже к 30-м годам в советской литературе, как утверждает М. Чудакова, можно говорить о сложившемся обязательном «литературном этикете». Впервые этот термин возникает у Д. Лихачева в его исследованиях древнерусской литературы, строго жанрово организованной и не предполагающей свободы авторской оценки изображаемого. В 30-е годы XX века литературный этикет находит свое выражение в литературных штампах: «Из произведения в произведение переносилось в первую очередь то, что имело отношение к этикету: речи, которые должны были произноситься в данной ситуации, поступки, которые должны были бы быть совершены действующими лицами при данных обстоятельствах, приличествующая случаю авторская интерпретация происходящего и т.д.» [2, с.246]. Благодаря этому складывается универсальный язык советской литературы, возвращающий в область драмы старый литературный канон и иерархическую систему жанров.

Канонические жанры не предполагают свободы авторского высказывания. В этой связи еще раз хочу напомнить замечание Н.И. Ищук-Фадеевой об особенностях ранней средневековой драмы, посвященной сюжетам Священного Писания: «само воспроизведение сюжета было важнее его интерпретации: сюжет должен быть каноническим, а посему автор не важен, он не создатель особого неповторимого мира, он – «переводчик» с языка писания, языка сложного и непонятного, на более экспрессивный, выразительный и доступный язык зрелища» [3, с.27]. Современные драматурги так же должны были «переводить» на язык драмы социальную мифологию своего времени. При этом советская драма, представленная каноническими

жанрами, не может быть психологической, бытовой (в традиционном значении), поскольку это возможно только в драме осваивающей современность в ее незавершенности, противоречивости и неоднозначности. Всякая попытка создать драматический образ в так называемой «романной зоне» приводит к отступлению от канона. К. Рудницкий в свое время заметил: «Каждый поворот в сторону от наезженной колеи вызывает переполох. Смена героев приводит в смущение критиков, раздаются жалобные упреки в пагубном увлечении низменными проблемами, «мелкими идеями», «характерами с ущербинкой», якобы недостойными внимания нашей публики...» [4, с.381-382]. К. Рудницкий в первую очередь имеет в виду попытки таких авторов, как А. Володин, А. Вампилов, а впоследствии – А. Галин, В. Арро, В. Славкин, Л. Разумовская, Л. Петрушевская, найти новые жанровые формы, которые позволяют освоить материал современности и отойти от жанрового канона, возвращаемого в литературу советского времени.

На периферии советского литературного процесса конца 60-х – начала 80-х годов начинает существовать «романизированная» драма, ориентированная на традиции психологического театра XIX века. Этот театр интересен в первую очередь исторической конкретностью и точностью образов. Точность драматурга проявляется в точности воспроизведения исторического момента во всей его неповторимости, оригинальности, которые, впрочем, не отменяют типичности любого эстетического явления. При этом есть возможность того, что этот театр может стать театром экстенсивного характера. Драматург ищет все новые и новые жизненные коллизии, дающие представление о движении современной истории в ее политических, экономических и – в связи только с ними – психологических аспектах. Застывшие канонические формы с их универсальным содержанием разрушаются, а на их место встает пластическая, подвижная неканоническая форма.

В конце 70-х годов популярность многих пьес поствампиловской драмы была предопределена тем, что авторы подняли злободневные вопросы современности. В свое время Л. Аннинский отмечал в «новой волне» «новую драматургическую почву» [6, с.3]. Старые представления о «верхе» и «ниже», о драматичности продвижения по ступенкам карьеры не соответствуют современности. «Ступеней давно нет. Уровни идут вверх-вниз. Чует драматургия принципиальную плоскость конфликта. Нет верха и низа. Есть полицентризм, кружки, свои – чужие, "люди-ин" и "люди-аут"» [6, с.3]. Критика, собственно, интересуется новизна не структуры драматического произведения, а проблем времени, в ней выраженная. Но если это единственное достоинство пьесы, то и ее популярность – явление временное. Имена В. Арро, и А. Галина, и Л. Разумовской и других очень быстро исчезли с театральных афиш. Единственное исключение – пьесы Л. Петрушевской, игровая, условная природа которых была обнаружена далеко не сразу, как и у театра А.П. Чехова. Это произошло, как мне кажется, потому, что именно Л. Петрушевской освоено своеобразие чехов-

ского драматического языка, позволившее и пьесам самого рубежного автора просуществовать в театральной практике не только XX, но теперь уже и XXI века. Чеховский театр возник в контексте «романизированной драмы» XIX века, но возник в переломную эпоху. Как показано в моей главе о чеховской драматургической системе, автор «Чайки» не столько под влиянием эстетических идей своего времени, сколько в собственном стремлении выразить еще не проявившиеся, но уже ощущаемые кризисные черты времени и жизни как таковой, активно возвращал театр в тот момент его истории, когда граница жизни и искусства проблематизируется, становится подвижной: жизнь похожа на театр, обнажено её устройство, проявлены её законы, открыты механизмы, и театр похож на жизнь.

Все дело в том, что при разрушении канонической формы может происходить не только отказ от нее, но и возникать попытка преодолеть ее инертность, неподвижность. Эта попытка, как утверждает М.М. Бахтин, проявляется в том, что канонические жанровые формы «"диалогизируются", в них, далее, широко проникает смех, ирония, юмор, элементы самопародирования...» [1, с.198]. Следовательно, в становящейся жанровой модели возможна ее тесная связь с каноном, которая позволяет каноническую форму воспроизвести и одновременно показать ее исчерпанность через пародическое использование. Благодаря элементам самопародирования в «новой драме» конкретная историческая картинка может обнаруживать «архитектурную сложность каркаса», на который она натянута. Для этого необходима особая топография (термин М.М. Бахтина) сцены и образа героя, достигаемая и на сюжетном уровне (уровне представленной истории), и на уровне слова и жеста (см. часть «"Топографичность" театра А.П. Чехова»).

Сюжет в такой пьесе, с одной стороны, воспроизводит реалии современности, с другой – традиционная типология конфликтных противоречий открывает сюжетную схему, не принадлежащую современности. Это и было продемонстрировано в театре А.П. Чехова, который за обыденностью человеческого существования открыл классическое противостояние личности року, в роли которого выступает неостановимое движение жизни, времени. Отсюда – столь тесные связи чеховских сюжетов с пародически использованными сюжетами как античной, так и ренессансной драмы [7]. У современных же драматургов в качестве первоюжета может выступать сюжет драмы XIX века. Так, у Л. Петрушевской, В. Арро это чеховский сюжет («Смотрите, кто пришел» В. Арро – «Вишневый сад», «Три девушки в голубом» Л. Петрушевской – «Три сестры»).

В пародическом сюжете образ героя строится в зоне контакта с настоящим. В каждый момент развития сюжета он оказывается больше того, что уже показано, больше сюжетной истории, поскольку в настоящем его человеческий потенциал еще не реализован до конца. Поэтому герои чеховской драмы лишены смысловой неизменности. Более того, у Чехова образ героя строится на протяжении всего развития драматического сюжета

та, и его «значение и смысл» постоянно обновляются по мере дальнейшего развертывания контекста [1, с.222]. В силу этого, чеховский сюжет не имеет традиционной экспозиции, представляющей характер героя во всех его основных чертах. Пьесы поствампировской драмы также ориентированы на эту черту чеховской драмы.

Отсутствие внутренней завершенности и исчерпанности драматического героя приводит к требованию внешней и формальной завершенности как образа, так и сюжета. А.П. Чеховым это требование на уровне сюжета было выполнено посредством выявления повторяемости и неизменности самих жизненных форм, на которые не способны повлиять люди. Благодаря этому в финале происходит возвращение к началу драматического действия, что демонстрирует неостановимое движение жизни, сопротивление которому у Чехова выглядит по меньшей мере нелепым (см. «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»). Ориентированная на чеховский сюжет поствампировская драма использует мотив возвращения, реализуемый на композиционном уровне произведения («Серсо» В. Славкина, «Три девушки в голубом» Л. Петрушевской).

Формальная завершенность образа героя (при содержательной его неисчерпанности) возникает в драматическом тексте благодаря пародическому использованию традиционных театральных масок. С одной стороны, эти маски неизменны, с другой – их неизменность противоречит выражаемому в них содержанию. Но в момент своего возникновения трагическая и комическая маски были отнесены к разным частям одного мифа. Для восстановления целостности необходимо возвращение к моменту их неразделенности, т.е. к совмещению трагической и комической маски, что происходит в театре Чехова (отсюда мотив шутовства как в чеховской драме, так и в драме, использующей чеховскую традицию). Об этом говорят образы Зилова в «Утиной охоте» А. Вампилова, Коломбины в «Квартире Коломбины» Л. Петрушевской.

Театральная маска восходит не к собственно театральному зрелищу, а к празднику, поэтому она может быть и импровизационной, что и позволяет выразить неисчерпаемость каждого человеческого характера в современности, чего и требует романизованная драма. Если драматический герой романного типа посредством использования канонических форм и их модификаций не утрачивает своей связи с ритуалом, то и слово, с помощью которого создается образ, имеет особый характер. Романное слово – слово современности, оно не иерархично, свободно, способно создать иллюзию звучания «необработанной» живой речи. Эта особенность театра и Чехова, и поствампировской драмы была отмечена современной драматургам критикой. Наиболее категоричны в своих оценках были критики пьес Л. Петрушевской, усмотревшие в ее произведениях «магнитофонную правду». Но «романное слово» в пространстве сцены не может не обнаружить своей театральной природы. Это слово – действие, по сути, единственное средство реализации и человеческого характера, и драматического действия в их

смысловой незавершенности, но завершенности формальной. Поэтому звучащая на сцене речь, «неотфильтрованная» через «литературное сито», как отмечал А. Смелянский, создает новую «искуснейшую речевую ткань», которая и оформляет образ нового драматического героя [8, с.207].

Р. Тименчик так характеризовал пьесы Л. Петрушевской: «А это – целый лингвистический континент со своим словарем, синтаксисом, стилистикой. Здесь своя иерархия ценностей. Здесь фамильярничают со всем, что попадает официальным <...> Но эта ехидная наивность, ерническое косноязычие, скороговорки нахальных метафор и беззастенчивая недоговоренность через голову книжно-газетного языка аукаются с поэтическим слово» [9, с.393]. Неиерархическое слово творит такой же неиерархический, амбивалентный образ, в котором комическое и трагическое совмещены, точнее, выступают в своей неразделенности. Неравность героя самому себе в драматическом варианте оказывается реализованной в использовании игровой импровизационной маски, которая не утрачивает своей театральности. Следовательно, условной является и воссоздаваемая с ее помощью ситуация. Она лишь моделирует конкретные жизненные положения, за которыми открывается их знаковая природа. Если условность изображенного «обнажена», то более ощутимым становится «архитектурный каркас» представленного сценического пространства и времени: за конкретно-историческим открывается внеисторическое, всеобщее, что характеризует и топографию канонического театра.

Стремление к формальной универсальной завершенности изображаемого, усиленное романной формой в драматическом роде, приводит к тому, что автор стремится к созданию единой целостной картины мира, в которой должно реализоваться ощущение и осознание «универсума как не взаимоисключающего, но гармонического сочетания жизни и смерти или – в другой системе понятий – трагедии и комедии» [3, с.10]. Возникает особая жанровая форма драматического рода, получавшая название и чеховского жанра, иногда – трагикомедии, но, как мне представляется, проблема этой жанровой формы требует не только уточнения названия, но и более точного определения ее жанровых особенностей.

Являясь результатом разрушения драматических канонических жанровых форм под влиянием романа как становящегося жанра современности, модель мира позволяет говорить о настоящем посредством пародирования отдельных элементов традиционных жанровых моделей. Воспроизведенная конкретно-историческая ситуация обнаруживает свою знаковую природу и вневременной смысл. Это определяет специфику реализуемого посредством такой жанровой модели конфликта: он не может быть разрешен в рамках представляемой жизненной истории. Отсюда – требование создания более жесткой, с формальной точки зрения, конструкции, подтверждающей завершение изображаемого на формальном уровне, через особенности композиции сюжета, соотнесение двух – внешнего и внутреннего – планов драматического действия и т.д.

Библиографический список

1. Бахтин М. Эпос и роман // Бахтин М. Эпос и роман. СПб., 2000. С.194-232.
2. Чудакова М. Сквозь звезды к терниям: Смена литературных циклов // Новый мир. 1990. №4. С.242-262.
3. Ищук-Фадеева Н.И. Драма и обряд. Тверь, 2001. 81 с.
4. Рудницкий К. О крупном и мелком // Рудницкий К. Театральные сюжеты. М., 1980. С.375-394.
5. Бахтин М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Бахтин М. Эпос и роман. СПб., 2000. С.233-285.
6. Аннинский Л. Посмотрим, кто пришел // Литературная газета. 1983. 26 января. С.3.
7. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М., 1989. 261с.
8. Смелянский А. Песочные часы // Современная драматургия. 1985. №4. С.204-218.
9. Тименчик Р. Ты – что: Введение в театр Л. Петрушевской // Петрушевская Л. Три девушки в голубом. М., 1989. С.394-398.

5.3. Проблема «слова» в драматургии Н. Коляды и Л. Петрушевской

Николай Коляда в 90-е годы прошлого столетия стал одним из тех драматургов, которые своим творчеством обозначили пути развития отечественного театра на рубеже веков XX и XXI. Его пьесы получили неоднозначную оценку критиков, что, впрочем, неудивительно, поскольку в прошлом столетии сложилась традиция негативного восприятия психологической пьесы о человеке обычном, даже заурядном. Театр Н. Коляды был именован как «чернушный театр» [1]. Сейчас, спустя более 20 лет после появления первой пьесы драматурга – «Играем в фанты» – в 1986 году, можно уверенно говорить о том, что театр Н.Коляды продолжает традиции «поствампиловской драмы», или иначе – драматургии «новой волны», представленной творчеством Л. Петрушевской, В. Арро, В. Славкина, А. Казанцева и других.

В поствампиловской драме благодаря ординарности используемого жизненного материала – быта советского интеллигента, современного, плохо устроенного, – особое значение приобретает «словесный материал». Авторы 80-х годов противостоят тенденции отечественной литературы, которая связана с попытками создать далекую от реальности картину жизни.

Драматические персонажи «новой волны» заговорили на языке улицы. Не нарушая языковых табу, авторы вызвали у зрителя ощущение подлинности происходящего на сцене. Герои не вставали на театральные котуры, порой возникало ощущение случайно подслушанного диалога.

Особенно тщательно «работала» с языком Л. Петрушевская, обвиненная критиками в том, что на сцене у нее звучит «магнитофонная правда».

В драматургии Л. Петрушевской, как и во всей «новой волне», существует определенная проблема героя. Человек предстает перед зрителем в пространстве своей частной жизни, в котором он может не играть привычную для него социальную роль, а быть самим собой. Но тут и обнаруживается противоречие, являющееся, с точки зрения драматургов 80-х годов, одним из важнейших в современности: человек не может быть собой, он не может стать чем-то большим, чем та роль, которую он играет в пространстве социальной жизни.

По сути дела, была возрождена классическая коллизия, позволившая русской литературе XIX века открыть трагедию «маленького человека». Но в конце XX века в роли «маленького человека» вдруг предстал интеллигент, который, как казалось, должен отличаться способностью к рефлексии, стремлением быть собой, а не кем-то казаться. Сталкиваясь с героями, например, Л. Петрушевской, зритель и не вспоминает об интеллигентах рубежа XIX-XX веков, поскольку персонажи современного драматурга лишены способности жить напряженной внутренней жизнью, которая порой может существовать помимо механически производимых на сцене действий героя.

В ситуации поглощенности человека повседневными бытовыми заботами особую роль начинает играть слово, произнесенное персонажем на сцене. Своим содержанием это слово и моделирует бытовую ситуацию, которая очень часто бывает ситуацией ссоры, склоки.

Но одновременно используются скрытые ресурсы слова, причем далеко не только этимологические. По мнению Р. Тименчика, в пьесах автора «поствампилловской» драмы читатель встречается с целым «лингвистическим континентом» со своим словарем, синтаксисом, стилистикой. В нем собственная иерархия ценностей, там фамильярничают со всем, что «попахивает официальным». «Подрывание основ, хранение, распространение, тенденциозная подборка и прочее и прочее здесь заложены в самом языке» [8, с.369].

Особую работу со словом, которую проделывает драматург, заметил и А. Смелянский: «Возникает искуснейшая речевая ткань, в которой штампы не только заслоняют человека, но как бы впервые приоткрывают его сокровенную суть» [6, с.207].

Происходит перенесение акцентов: в традиционной драме речевой портрет играет второстепенную роль, являясь лишь одним из средств создания драматического образа человека, какого-либо социально-психологического типа. В зависимости от того, каков социальный статус личности, такова его психология, материально выраженная своеобразием речевой стилистики образа.

Традиционно считается, что при использовании прозы речевая форма оказывается почти нейтральной в своем отношении к выраженному с ее

помощью эстетическому объекту. У Петрушевской же словесные формы и их особенности являются смыслопорождающими: изменение речевой стилистики – причина и знак трансформации образа. Перед нами возникает драма не как речевое взаимодействие героев-типов, а как монологический (по своей сути) текст, в котором только формально сохраняется диалогическая форма – речевое взаимодействие героев. В такой драме, как в особом типа монологическом высказывании, особенно интересен герой. И интересен он не только своим социально-историческим содержанием, оказывающимся на поверхности и достаточно, на первый взгляд, традиционным, но и теми ролями, которые он играет в авторском мире, с одной стороны, и в динамике сюжета – с другой.

Авторское внимание у Петрушевской направлено на слово, способное представить особенности массового сознания, поскольку советский интеллигент (а в «новой волне» это чаще всего научный работник – у В. Арро в «Смотрите, кто пришел!...», или инженер в «Серсо» или «Взрослой дочери молодого человека» В. Славкина, учитель в «Дорогой Елене Сергеевне» Л.Разумовской, работник издательства в «Колесе» В. Арро), как это ни парадоксально, и является носителем массового сознания. Драматическая дистанция между автором и его героем – последовательно сохраняется: нельзя высказывание драматического персонажа отождествлять с авторским, лирическим высказыванием. Но, как показано Чеховым, «чужое» для автора слово, не выражающее индивидуальности говорящего, становится средством размывания четкой границы образа и установления вероятностных соотношений между авторским «Я» и «Я» «другого».

Театр Л. Петрушевской достаточно быстро эволюционирует. В нем особое место начинает занимать цикл «Песни XX века», состоящий из пьес, где, в отличие от двухактных пьес «Уроки музыки», «Три девушки в голубом», сюжет в большей степени демонстрирует возможности слова. Автор в рамках сюжета разворачивает весь спектр значений, которые у слова когда-то были, а сейчас утрачены, и тем самым демонстрирует особенности современного сознания, сложно организованного, таящего в себе не только пласт осознанного личностью, но и бессознательного, сохраняющего коллективный опыт. Контекст, в котором происходит реализация потенциальных смыслов слова, создается драматической ситуацией. Так реализуется главный закон драмы – создание образа главного героя в действии. Только вот главным героем все больше является «слово», а не «личность» в своей индивидуальной неповторимости.

Стирание смыслов, упрощение языка – знак того, что «слово» берет из текста особого рода. Этот текст, относится к так называемой массовой культуре, дающей представление о современном массовом сознании. В нем происходит упрощение сложных мировоззренческих формул до словесных штампов. Так, в «Сцене отравления Моцарта» из цикла «Песни XX века» осуществляется на основании словесной игры трансформация

пушкинского образа. «Человек в черном» и «Черный человек» могут выступать в языке как синонимические понятия. Но представленный в пьесе Петрушевской человек в черном (а не Черный человек) оказывается лишённым загадочности, некой инфернальности. Он просто тот, кто носит траур, и его заказ рехвиема вполне обыден, понятен:

«Сальери. Ну, халтура ведь. Значит, надо быстро. Покойник ждать не будет» [5, с.382].

Массовое сознание все упрощает, восстанавливает утраченные причинно-следственные связи, которые лишают мир многомерности, делают его плоским. На вопрос о заказчике герой отвечает: «Ну какой, жена говорит, конечно, в черном, в трауре» [5, с.382].

Драматург в театре Петрушевской предстает идеальным читателем, стремящимся к многовариантности прочтения текста, уже сложившегося в массовом сознании. Эта многовариантность позволяет «разоблачить» штампы, обнажить смыслы. Поэтому работа автора как процесс, явленный в сюжете, показывает, что пьеса для Л. Петрушевской – это ее монолог, но осуществленный «чужим» словом. Особенности драматического рода позволяют Петрушевской работать не только с языком, как хранилищем всеобщего опыта, но и с речью, т.е. языком, ставшим событием.

Драматург пытается обрести себя в звучащем «слове», открыв в себе и другом всех объединяющий коллективный опыт. Он видимо, открыто аккумулирован для современного автора как в классическом сюжете, так и в сюжете мифологическом по своему происхождению (отсюда в творчестве Петрушевской сказки, былички и пр.). И это – с одной стороны. С другой – возможная цель – идеальное прочтение первоисточника, на основании которого появляется тот или иной, используемый в сюжете языковой штамп. Отсюда и цикл Л. Петрушевской «Песни XX века», один из сюжетов которого – сюжет пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери».

В пьесе Петрушевской осуществляется попытка представления классической и в то же время авторской истории языком современности. Однозначный «перевод» оказывается невозможен. Возникают противоречия, становящиеся основой развития сюжетной ситуации в пьесе Петрушевской.

Порой автор предлагает множество решений проблемной ситуации, которое возникает из-за множества смыслов «ключевого» слова сцены:

«Сальери. ...Меня даже некому будет похоронить по такой погоде. Две собаки побегут на запах. Две собаки за гробом. Вот в чем вопрос.

Моцарт. Ну, я пойду (здесь и далее выделено мною. – Л.Т.). Ты все шутишь надо мной. Но я пойду.

Сальери. Вот спасибо! А мне-то что? Я буду давно в раю. А мои кости будут мирно покоиться вместе с другими костями. Безымянные, мирные, честные кости. Да, ты пойдешь, если сам не заболеешь.

Моцарт. Да, если сам не подохну.

Сальери. Ну, хорошо, пошли за бутылкой.

Моцарт. Некого **послать**, а потом у меня есть. (Достает, наливает.)» [5, с.383].

В приведенном примере омонимичная словесная форма «пошли» «осуществила» переключение темы и обозначила движение сюжета. Таким образом, сюжет движется дальше не посредством разрешения конфликта на уровне классического драматического события, а через переход к новой теме «высказывания» посредством реализации одного из потенциальных значений «ключевого» слова сцены.

Петрушевская стремится разрешить драматическое противоречие путем подбора формул и знаков, наиболее адекватных заданным правилам игры. Например:

«Сальери. ...Он говорил, что заказывал и тебе, но ты что-то **ненадежен** (здесь и далее выделено мною. – Л.Т.).

Моцарт. Я?

Сальери. Да, в **смысле** быстрой **халтуры** ты не надежен. Ты начнешь **болеть, увядать, тебя будет тошнить от этого дела**» [5, с.382].

Создание синонимичных рядов позволяет раскрыть значение слова «ненадежен» и из множества смыслов выбрать только один, конкретный, реализуемый в данной ситуации, и сконструировать образ гения, работающего не на заказ, а по вдохновению. Благодаря такой языковой работе возможна не только динамика сюжета, но и «обнажение» авторской активности, указание на творчество как на деятельность. Герой у Петрушевской подобен прозаическому герою Набоков, который своим словом выводит читателя на несколько уровней одновременно. Уровень совершающегося события, где главное действующее лицо – это персонаж; на уровень рассказа о событии, где основной субъект – рассказчик, находящийся в событии рассказа; и на уровень авторской деятельности, предполагающий выбор средств рассказа, его форм, подбора или восстановления жизненных впечатлений, рефлексий по поводу творчества и т.п.

Текст пьесы Петрушевской представляет собой монтаж разрозненных фрагментов. На уровне события в пьесе нет логического развития сюжета. Наоборот, обнаруживаются очевидные противоречия в высказываниях героев, которые не позволяют «воссоздать» «реальность их существования», увидеть «правду жизни».

Благодаря реализующимся разным значениям слова в сюжете, высокое и низкое оказываются совмещенными. Драматическая ситуация развивается одновременно и в комическом, и в трагическом планах, причем переходы из одного плана в другой оказываются специально не обозначенными. Потому в эстетическом отношении ситуация характеризуется как трагикомическая.

Мир предстает как хаос, равновесие устанавливается только на речевом уровне, поскольку перед нами завершённое высказывание. Так, Петрушевская находит более очевидное завершение той конструкции, которая

называется «чеховским жанром» и имеет свои «границы» благодаря не завершенной эмпирической истории, а стройности художественных конструкций речевого уровня.

Работа со словом в театре Н. Коляды не является столь же сложной, что у Л. Петрушевской. Как мне представляется, Коляда в своей драматургии ближе к ранним пьесам «новой волны». Поэтому можно уточнить высказывание Н. Лейдермана, считающего, что в творчестве Н. Коляды «самую главную смысловую нагрузку несет диалогичность на уровне речевых стилей... того, что тяготеет к литературной норме, и ненормативного, бранного. ... До Коляды российская сцена такого последовательного сопряжения нормативного и ненормативного слова не слышала. Диалог этих речевых стихий является стилиевой доминантой драматургического дискурса Коляды» [4]. Герои «лихо соединяют в целое высказывание расхожие фразы из разных популярных песен, стихов, которые учат в школе, самых ударных театральных монологов – из всего того, что стало знаками культуры и превратилось в банальности. Причем сами эти «цитаты» перевираются, вступают в диалогические сцепления с каноническим текстом, со словом, рожденным прозаической реальностью, оттеняются соседством с ненормативной фразеологией» [4].

Очевидно, что выявленная особенность слова персонажей Коляды имеет место быть. Но мне представляется, что это не знак начала новой традиции, а продолжение уже существующей. Так, в «Трех девушках в голубом», когда строится сцена прощания Ирины и Николая Ивановича, непонимание героями друг друга, их конфликтные отношения проявляются, в первую очередь, на уровне столкновения разных стилистик их речи – нормативной и «ненормативной» (в данном случае разговорной):

Николай Иванович. Да я башку откручу тому пошляку! Короче говоря, это касается не вас. Вы знаете, на что я пойду благодаря моей семье? Вы мешаете! Вас здесь не должно быть!

Ира. Я такой же человек, как и они, имею право здесь быть.

Николай Иванович. Вы пошлячка! И вы потеряли себя. Ты посмотри на себя, кто ты такая. Стыдно сказать.

Ира. Когда человек любит, это не позор.

Николай Иванович. Позор, позор просто! Ты кончай с этими преследованиями меня тобой!» [5, с.202].

Речь героя у Петрушевской состоит из штампов, а индивидуальность ей придает речевое искажение: большее у Николая Ивановича, меньшее – у Ирины. Это «речевое искажение» происходит благодаря новому сцеплению разных штампов, их взаимодействию с обычной речью. Так, в пьесе «Песни XX века»:

Молодой человек. Але, Але, Але! Даю пробу, даю пробу! Раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь, девять, десять, девять, восемь, семь, шесть, пять, четыре, три, два, внимание! (Пауза.) Внимание, внимание! Внимание, внимание! (Пауза.) Проба пера, проба чернил! (Пауза.) Внима-

ние, внимание! Жили-были дед и баба, ели кашу с молоком! Внимание! Дорогие пассажиры! Соблюдайте правила! Соблюдайте внимание! Катилась торба с высокого горба!..» [5, с.350].

Речь молодого человека, героя «Песен XX века» Л. Петрушевской, по своей структуре очень похожа на речь героев Н. Коляды. Его персонажи очень много говорят, часто повторяют одно и то же, путаются в словах. Они не могут толком выразить того, что их мучает.

Источниками «цитатного мира» пьес Н. Коляды становятся классическая литература, крылатые фразы из фильмов, народные пословицы и поговорки, анекдоты, русские и советские песни. Комический текст возникает из смешения высокого и низкого, серьезного и смешного, при этом он создает трагическую по сути переживаемых героями моментов ситуацию:

«Не городи брахманутру! Она его за муки полюбила, а он её за страдание к себе! Среди шумного бала с вещами ты встретила мне!» [3, с.157], *«вылетел из пианины на лыжах»* [3, с.163], *«пей мою кровь в валютном исчислении»* [3, с.159], *«я упала с самосвала, тормозила головой»* [3, с.159], *«вздыхает, как сто слонов в брачный период»* [3, с.167] и т.п.

Коляда насыщает реплики своих персонажей одними и теми же цитатами, что почти лишает речь героев индивидуальности. Но у Коляды, как и у Петрушевской, речевая ситуация позволяет выразить одну из центральных проблем современности: человек теряет себя, становится функцией – и в пространстве жизни, и в пространстве художественного мира автора. Столкновения между героями не проявляют сути конфликта. Противоречия современной жизни, рассматриваемые драматургом, скрыты в подтексте. Но этот подтекст не может быть созданным классическими средствами. Слово героя не позволяет обнаружить внутреннее пространство личности, как это было в театре Чехова, в котором музыка текста рождалась благодаря отдельным речевым партиям персонажей, их интонации.

Подтекст создается в современном театре с помощью речевого штампа, лишаящего речь героя индивидуальности. Так, в пьесе Н. Коляды «Мы едем, едем, едем в далекие края...» на сцену выходят три персонажа – Миша, Нина, Зина. Они уже далеки от детского возраста, тем не менее, их имена возвращают нас в детство героев – лучшее, что было в их жизни. Речь героев представляют строчки из слышанных в детстве песен, прочитанных книжек, просмотренных фильмов. Так «чужое слово» становится «индивидуальным», поскольку возвращает каждого в его собственный мир детства.

Более того, язык «объединяет» героев, позволяет им найти понимание: «Разучившиеся вдумываться в значения слов герои не потеряли искренности и желания рассказать другому, подчас чужому о себе и своей душевной жизни, необходимых, чтобы зафиксировать ее. Оформить в слове, высказывании собственное существование» [2, с.7]. Поэтому речевой штамп как позволяет обнаружить меру отчуждения героя от самого себя, так и обозначить его возможность обретения себя в союзе с тем, кто порой случайно оказывается рядом.

В самые важные моменты действия персонажи Коляды становятся способны говорить на обычном языке, не используя слова-мутанты – *торгошня, бордельеро, заплатайка, автомотовелофоторадиобабалюбитель*. Смена речевых стилей и есть знак перипетии, перехода от одного внутреннего состояния к другому: «Герои, которые только что презирали слово, пользуясь клишированным сленгом, к этому слову обращаются и наполняют его исповедальной искренностью. В свои права вступает истинная реальность» [7, с.51].

Часто в речи героев одни штампы сменяются другими, отличными от первых своей стилистической принадлежностью, что свидетельствует о невозможности полного освобождения личности:

Миша. (Провел пальцем по своему лицу) У меня ужасная душа...

Зина. Самая страшная душа среди вас – я.

Нина. Некрасивее меня среди вас – нету. Страшнее меня только моя жизнь» [3, с.175].

Попытка исповеди героев свидетельствует о том, что внешнее действие, состоящее из ссор, склок, уходит на второй план. Прежде разведенные жизнью по разные стороны, одинокие, герои оказываются вместе и противостоят «чужому» миру. Как отмечает Н. Лейдерман, когда человек посвящается в чужую судьбу, то своим даже чисто эмоциональным отзывом на чужую беду он невольно «вытягивается» из своего одиночества. Даже сострадание одного одинокого человека другому, столь же одинокому, уже приводит к «образованию некоего сгустка духовной энергии, некоего кратковременного островка устойчивости посреди вселенского хаоса» [4].

Исповедь «открывает» героя. За самоуверенной маской Зины (пьеса «Мы едем, едем, едем в далекие края...») оказывается слабая, разочарованная женщина, потерявшая надежду и пытающаяся скрыться от одиночества за внешним комфортом своей квартиры:

Зина. Вы выйдете на улицу, посмотрите вокруг, на прохожих: ведь не на кого же глаз положить, не на кого, ведь не лица у всех кругом, а рыла, сплошные рыла вокруг кругом, не так?!... Туды-суды годы свои пораскидала, а такого вот как в кино все нету и нету, одни медузы кругом, квашни, слизняки. А я уже и старпень, уже и сороковник разменяла, уже и никому и не нужна...» [3, с.175].

Сравните с первой репликой героини:

Зина. ...Здравствуй, лошадь, я – Буденный. Гадский папа. Борзота какая, а? Вонизм в квартире, раздрай какой» [3, с.155].

Использованное драматургом двойное действие свидетельствует об обращении к классической традиции, которая проявляет себя и в структуре произведения, и в цитатности использованных сцен. «Слово» Коляды напрямую обращено к классическому «Слову», что позволяет в современной драме воссоздать ситуацию драмы поколения. Герой Коляды, как и герой «новой волны», и «лишний», и «маленький» одновременно. Так, почти в финале пьесы «Мы едем, едем, едем в далекие края...» звучат слова:

Миша. ...Зачем? для чего? почему? кто я? где я? отчего Жизнь и отчего Смерть? отчего и почему все, все? [3, с.177].

Слова «жизнь» и «смерть» написаны с большой буквы, значит, Коляде важно показать, что его героев волнуют философские проблемы. Но, по мнению драматурга, их решение невозможно для современного человека, потерявшего себя в пространстве жизни XX века.

Итак, два поколения драматургов 80-х и 90-х годов идут, по сути дела, в одном направлении, стремясь раскрыть драму современного человека, лишенного не просто своего места в мире, но даже и своего Слова. Этим определяется столь сложная роль, которую Слово играет в той линии развития современной драматургии, которая ориентирована на традиции «новой драмы». Оно не просто становится способом выражения идейного содержания личности, средством создания драматического образа, но и само является Героем, от изменения которого зависит направление движения драматического действия.

Библиографический список

1. Винокуров А. Лирическая песнь о крысах, мышках и дебильных хаях // Знамя. 1998. № 10. С. 222-224.
2. Заславский Г. «Другая жизнь» Николая Коляды: драматург повторяет путь своих героев // Независимая газета. 1993. 9 сентября. С. 7.
3. Коляда Н. «Персидская сирень» и другие пьесы. Екатеринбург: Банк культурной информации. Каменск-Уральский: Калан, 1997.
4. Лейдерман Н. Маргиналы вечности или между «чернухой» и светом. URL: <http://www.koljada.uralinfo.ru>.
5. Петрушевская Л. Собр. соч. в 5 т. Т. 3: Пьесы. Харьков: Фолио; М.: ТКОАСТ, 1996.
6. Смелянский А. Песочные часы // Современная драматургия. 1985. №4. С.204-218.
7. Смольяков А. Жизнь в антракте (Н. Коляда: время, драматургия, театр) // Театр. 1994. № 1. С. 50-54.
8. Тименчик Р. Ты – что: Введение в театр Петрушевской // Петрушевская Л.С. Три девушки в голубом: сб. пьес. М.: Искусство, 1989. С. 394-398.

5.4. А.П. Чехов и драма конца XX века: к проблеме пародического использования

Диалог с Чеховым в советской драме XX века долгое время велся на уровне использования чеховских стратегий, определяющих особенности поэтики произведения. И только 80-е годы предложили новое прочтение чеховского текста.

Ни А. Арбузов, ни А. Володин, ни А. Вампилов не стремились к прямому использованию чеховского сюжета или к дословному воспроизведению классического текста. Чеховская традиция обнаруживала себя в особенностях конфликта, в структуре действия, в котором главное могло проявлять себя не в буквально воспроизведенном на сцене, в сказанном персонажем в качестве прямого комментария происходящего, а в том, что подразумевалось героем, но не было произнесено, в том, что открывало скрытый мир души человека. Неоднозначность персонажа, так называемый «плохой хороший человек» – это тоже следствие обращения драматургов к чеховскому наследию.

Уже в конце 70-х годов обнаружилась игра с классикой. В современных жизненных обстоятельствах герои конца XIX века подчеркивали всю нелепость современности. В нуворишах конца XX столетия угадывался образ Лопухина (В. Арро «Смотрите, кто пришел!»), в матерях-одиночках, защищающих своих чад, – образ чеховских сестер Прозоровых (Л. Петрушевская «Три девушки в голубом») и т.п. Таким образом, цитирование чеховских пьес в произведениях советских драматургов устанавливало не только связи между текстами, которые были отделены друг от друга десятилетиями, но и между разными историческими эпохами. И отношение драматургов к своему времени было достаточно жестким.

При этом хочу отметить, что долгое время игра авторов с классикой была серьезной, а отстаивание позиций (особенно в начале 80-х годов) принципиальным. Все это являлось следствием того понимания традиции, которое возникло в рамках советской литературы. В частности, сформировавшееся к 60-м годам представление о чеховском наследии в конечном итоге привело к полному непониманию Чехова как массовым читателем, так и массовым зрителем. Чехова знали либо по хрестоматии, либо по политически ангажированным работам. Недаром в интервью Татьяна Васильевой, сыгравшей когда-то роль Раневской, звучит следующее: «Тот спектакль я очень любила, но мы с большим трудом его играли. Не ходит народ на "Вишневый сад". Не ходил, во всяком случае. Не уверена, что сейчас ходят. Думаю, и не пойдут» [1]. Классика стала делом совершенно серьезным, если допускающим смех, то только сатирический.

В 80-е годы драматурги предложили посмотреть на мир современно-го человека через призму сюжетных положений самых известных пьес Чехова. К слову сказать, в начале XXI века проявляется стремление дописать чеховский текст, а не пересказать его (см. работы Леванова, Шишкина, Акунина и др.).

Паратекстом своей пьесы «Три девушки в голубом» Л.Петрушевская заставляет соотнести свое произведение с чеховскими «Тремя сестрами». Трансформация названия пьесы классика русской литературы, изменение автором жанрового обозначения (драма → комедия) свидетельствуют об усилении комического начала в современном произведении. Что же стано-

вится объектом авторского внимания, вызывающим смех? Чеховский мир, воссозданный средствами иного, не чеховского жанра? Современный человек, попавший в чеховскую ситуацию? Или же это авторская ирония, свидетельствующая о новом понимании Петрушевской роли и задачи искусства на нынешнем этапе развития литературы?

В момент появления пьесы «Три девушки в голубом» – в 80-е годы – многими критиками давался однозначный ответ: Петрушевская, с определенным пиететом относящаяся к классической культуре, довольно жестока по отношению к современникам, отсюда ее смех над их попытками выбраться на поверхность жизни, достичь желаемого. Так, Н. Кладоб обвинял драматурга в том, что она «свысока» рассматривает героев, относится к ним с пренебрежением [2, с.229-235]. М. Золотоносов называет Петрушевскую «жестокой бытописательницей» [3, с.198].

Но современное понимание Чехова позволяет и на Петрушевскую посмотреть иначе. Ее пьеса «Три девушки в голубом» представляет собой историю старого дома и трех «сестер», в силу определенных жизненных обстоятельств его теряющих. Перед нами это чеховская ситуация. Сестры Прозоровы живут надеждой на прекращение несчастий в их жизни и на выполнение желаний. Героини выходят на сцену, заявляя о том, что скоро они вернутся в Москву, в мир их детства, где царит всеобщая гармония. Движение действия чеховской пьесы обнаруживает тщетность всех попыток человека обрести счастье в настоящей жизни. Для сестер Прозоровых это становится очевидным по мере того, как время, движение которого в начале пьесы давало надежду на достижение желаемого (первые реплики героинь посвящены весне, только что установившейся теплой погоде, являющейся своеобразным символом внутреннего состояния персонажей), оказывается временем уходящей в никуда жизни.

Заявление конфликтной ситуации в чеховской драме становится возможным благодаря развитию действия пьесы в двух планах: внешнем и внутреннем. Внешний план действия состоит из событий, которые нарочито не связаны между собой: именины Ирины, ожидание ряженных на святках, пожар, уход из города военной бригады. Отсутствие видимых причинно-следственных связей между событиями пьесы свидетельствует о приоритетности для автора внутреннего плана действия. Единство этого плана создано Чеховым благодаря единству эмоционального состояния персонажей, представляющих собой своеобразный оркестр, в котором каждый участник своей музыкальной партией позволяет автору создать единую тему-мелодию. Для реализации чеховской концепции драматического действия необходим, следовательно, особый герой, способный к лирическому самовыражению.

Во-первых, в театре же Петрушевской, как отмечено ее современниками, представлена драма особой (вовсе не «чеховской» среды). «Стандартные клетки домов диктовали стандартизацию быта. Их житель легко

приобщался к верхним признакам городской культуры, запросто привыкал к моде на джинсы, к газовой плите и телевизору. Но духовную культуру чаще воспринимали как сподручную атмосферу застолья, общения при посредстве бутылки» [4, с.219]. Герой Петрушевской – носитель «полукультуры» (массовой? культуры), с дефицитом духовности, погруженный в пресловутый быт. Столь сильная зависимость героя от материальной сферы приводит к тому, что все его внимание сосредоточено на происходящем здесь и сейчас. Поэтому у Петрушевской вместо истории семьи возникает история дома: вещь в мире современного автора значительнее человека.

Во-вторых, Петрушевская не просто переносит акцент в своем персонаже на всеобщее жизненное содержание, как это было у Чехова, а просто лишает его необходимой для создания драматического характера индивидуальности, позволяющей говорить о «Другом» как неповторимом субъекте, существующем в художественном мире наряду с «я» автора. Это приводит к большей «служебности», открытой «функциональности» образа героя у Петрушевской (поэтому возможны и упреки драматурга в равнодушии к персонажам, по этой же причине эти упреки оказываются несостоятельными).

Первая часть пьесы – представление попытки героев найти в доме место, где можно было бы спастись от непогоды. Часть вторая – рассказ о найденном компромиссе, который, в конечном счете, оказался ложным выходом из сложившейся ситуации, так как в финальной сцене сообщается о том, что дом окончательно разрушился. При этом первая часть представляет собой одну картину, во второй действие выстраивается как монтаж семи картин, в каждой из которых события происходят в одном из трех пространственных центров – дача, Москва (квартира Ирины и квартира Николая Ивановича), Коктебель. Во всех этих центрах действие развивается параллельно, и события кажутся совершенно не связанными между собой. Единственным связующим моментом становится история дачного дома: пока Ирина находится в Москве или Коктебеле, ее «сестры» могут занять ту половину дома, которая пока пустует. В чеховской пьесе прозоровский дом попадает во власть Наташи, воплощающей мир мещанства, лишенный духовности. У Петрушевской в борьбу за квадратные метры вступают все герои, и «сестры» в этой борьбе принимают самое активное участие. Но это утверждение требует определенных уточнений.

Чехов позволял своему герою бездействовать, так как любая волевая активность персонажей оказывалась бесполезной: противостоять течению жизни не имеет смысла. Как только герой пытается что-то предпринять в чеховской пьесе, его действия оказываются нелепой попыткой противостоять судьбе. Об этом свидетельствует, в частности, «Вишневый сад», где ситуация утраты дома так же, как и в «Трех сестрах», становится фабульной основой пьесы. Но «Вишневый сад», автором обозначенный как комедия, открывает природу чеховского комизма. Смех вызывает любая по-

пытка видимость представить как сущность явления. Смехом наказывается и персонаж, который свое знание о мире и свое представление о ситуации пытается выдать за абсолютом. Возникающее непонимание приводит к нелепым случаям, делающим героев смешными, соответствующими жанровой комической модели персонажами.

Понимания бессмысленности активного сражения за жизненное пространство у действующих лиц «Трех девушек в голубом» нет. Поэтому кажется, что персонажи Петрушевской, как и в последней пьесе А.П.Чехова, ведут борьбу за свои интересы. При этом у каждого возникает своя «правда», которая недоступна другому, что приводит к нелепым попыткам договориться в первой части пьесы. Так называемый разговор «глухих» является характерной чертой произведения:

«Татьяна. Валера! Выхода нет, надо толем крышу покрыть.

Валера. Толем! Я испытываю отвращение к физической работе. А от умственной меня тошнит.

Татьяна. Хоть соломой покрыть, что ли.

Валера. Где солому сейчас возьмешь, ду-ра! В начале лета. Все съедено.

Светлана. Куда же мы детей денем?

Валера. Вообще, вот жестянщики хорошо зашибают! Вот которые «Жигули» восстанавливают после капремонта. Эх, пойду жестянщиком!» [5, с.187].

Данный диалог демонстрирует главную особенность пьесы Л. Петрушевской. Героям важно решить свои жизненные проблемы, но все выходы из сложившейся ситуации, которые они предлагают, оказываются нереальными. Так подвергается сомнению жизненная активность героев. Эта активность иного, чем принято считать, порядка. При этом ясно обозначается принципиальное отличие чеховских персонажей от героев театра Петрушевской. Последние не способны на серьезный анализ сложившейся в их жизни ситуации, поэтому невозможно продемонстрировать их сосредоточенность на какой-либо личной внутренней теме, из-за наличия которой в чеховской пьесе возникал подтекст. Подтекст был формой заявления содержания, не выраженного напрямую словом, произнесенным героем и соответствующим ситуации действия внешнего плана. Подтекст помогает расшифровать эмоциональное состояние действующего лица, не связанное непосредственно с разворачивающейся интригой.

Все участники комедии Л. Петрушевской полностью поглощены происходящим. При этом возникающий диалог свидетельствует о прямом развитии драматической темы и о постоянном включении в произведение отдельных тем, не соответствующих заданной изначально ситуации. Герои попеременно рассказывают истории из своей жизни, но вовсе не потому, что они на этих историях постоянно сосредоточены. Можно сопоставить

чеховский диалог из «Вишневого сада» с драматической ситуацией, разворачивающейся у Петрушевской.

«Дуняша. Я думала, что вы уехали. (Прислушивается.) Вот, кажется, уже едут.

Лопухин (прислушивается). Нет... Багаж получить, то да се...

Пауза.

Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала... Хороший она человек. Легкий, простой человек. Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати, отец мой покойный – он тогда здесь на деревне в лавке торговал – ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу...<...> Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомойнику, вот в этой самой комнате, в детской...» [6, т.13, с.197].

Общая тема разговора, связанная с ожиданием приезда Раневской, перебивается в приведенном примере лирической темой Лопухина, который вспоминает случай из своего прошлого, так как сейчас его более всего волнует встреча с Раневской. Ему не хочется, чтобы образ, сложившийся в его воображении, не совпал с тем, какой Любовь Андреевна предстанет перед ним. Давняя детская влюбленность с годами стала еще сильнее: стремление Лопухина доказать миру, что он что-то значит, важно для героя, потому что он таким образом пытается приблизиться к миру когда-то так поразившей его своим участием, добротой и красотой женщины. Рассказанное Лопухиным передает то состояние тревоги, которое определяет все его поступки и мысли. В то же время необходимо отметить, что эта тревога не мешает герою опоздать к приходу поезда. Возникающее несоответствие позволяет говорить о комическом пафосе чеховской пьесы. Лирическая тема Лопухина, заданная уже в первом акте, сопровождает этот образ на протяжении развития всего действия пьесы.

Диалог у Петрушевской, так же разрушаемый вставными эпизодами из жизни героев, тем не менее, обнаруживает иную природу, чем чеховский:

«Федоровна. С приездом! Вот надергала салату я... Что взошло. Вымыла в бочке. Так что ешьте, витамины! Кресс-салат.

Валера. И вас, Пантелеймоновна. (Наливает ей в ложку.)

Федоровна (выпивает, морщится и зажевывает салатом). Я Федоровна. Это мой муж был Пантелеймонович. Отец у них был купец второй гильдии, имел мельницу и две пекарни. Их двенадцать было человек: Владимир, это мой, Анна, Дмитрий, Иван, Надежда, Вера, Любовь и мать их Софья, остальное не знаю. А их отец Пантелеймон. Вера-то Пантелеймоновна еще жива в Дрезне, в доме инвалидов, царствие ей небесное. А вы какие-то внуки. Я сама-то никого не знаю, Владимир был летчиком, не знаю, где лежит, я с ним в разводе. Мама твоя, Ира, кого-то помнит» [5, с.159].

Обращает на себя внимание стремление героев максимально точно передать рассказываемое событие. Это усиливает комический эффект текста:

сказанное никоим образом не связано с происходящим ни на уровне внешнего действия, ни на уровне внутреннего действия, как это было у Чехова, что и позволяло ему усиливать драматизм происходящего. Когда же в современной пьесе чеховский прием остается, а его содержательный план утрачивается, возникает механизм создания комического текста. Комический эффект существует и благодаря тому, что обнаженным остается и прием создания самого высказывания. Как правило, любое слово, сказанное на сцене, требует привычного для себя контекста (восстанавливается речевой штамп, даже если он не уместен в данной драматической ситуации). Так, если упоминается «древний предок», то обязательно добавляется фраза – «царствие ей небесное», несмотря на то, что бабушка Вера еще жива. Если звучат имена Веры, Надежды и Любви, то непременно добавляется и фраза – «и мать их Софья» и тому подобное. Сюжет «слова» для Петрушевской важнее сюжета «героя», это еще раз доказывает, что текст пьес современного автора – своеобразное монологическое высказывание, лишь формально оформленное как диалог, ведущийся героями, которые для автора не являются тем «Другим», в субъективный мир которого он стремится проникнуть.

Более того, рассказ персонажей «Трех девишек в голубом» полон ненужных подробностей, более соответствующих эпическому тексту («надергала ... Что взошло»; «Их двенадцать было человек: Владимир, это мой, Анна, Дмитрий, Иван, Надежда, Вера, Любовь и мать их Софья, остальное не знаю» и т.п.). Лирический монолог чеховского текста, благодаря которому основным действующим лицом драмы становился лирический субъект, заменен эпическим сообщением, в котором само событие важнее, чем тот, кто о нем рассказывает. Герой превращается не в активно действующее лицо (у Чехова важна была лирическая активность персонажа, так как на уровне традиционного драматического действия герои были не способны открыто противостоят «сложившемуся течению жизни» и поэтому уступали своим противникам необходимому им жизненное пространство), а в субъекта, который сродни эпическому рассказчику драматического типа, если пользоваться терминологией В.П. Скобелева. Индивидуальность персонажа оказывается почти не проявленной. При сказовой манере изложения темы важную роль играет стилистика высказываний. Герои Петрушевской не обладают, как правило, индивидуальными чертами. Все высказывания, кому бы они ни принадлежали, сконструированы из штампов, соответствующих разным стилям речи:

«Николай Иванович. Да, начались большие дела, я чувствую. Нам здесь не сидеть. Приходите завтра вечером на луг, к мостику... (здесь и далее выделено мною. – Л.Т.)» [5, с.176].

«Светлана. Я все выяснила. Ваш Павлик, оказывается, укусил Максима в плечо! Это же инфицированная рана! Рваная инфекция. Полость рта» [5, с.164].

«Татьяна. Можете мне не жаловаться. Мать нас рождает в муках, воспитывает, кормит. Что еще? Стирает на нас» [5, с.164].

«Валера. Да ну, сейчас от **подохшей родни** никто не берет!» [5, с.158].

Единственное возможное уточнение: слова персонажа могут «изобличать» род его деятельности. Николай Иванович («начались большие дела») – ответственный работник, чиновник; Светлана («Это же инфицированная рана! Рваная инфекция. Полость рта») – медицинская сестра; Валера («от **подохшей родни**») – человек, находящийся вне определенной профессиональной сферы. А.П. Чехов так же выстраивал образ Кулыгина, одного из самых примитивных героев пьесы, появляющихся на сцене: «Сегодня, господа, воскресный день, день отдыха, будем же веселиться каждый сообразно со своим возрастом и положением. Ковры надо будет убрать на лето и спрятать до зимы...» [6, т.13, с.133]. Гимназический учитель, он, выйдя из-за кафедры, даже в день именин Ирины продолжает всех поучать. Его речь комична не только наличием в ней речевых штампов, но и сочетанием тем – отдыха и уборки ковров на лето. Помимо изобличения Кулыгина, его речь позволяет создать индивидуальный облик персонажа. Не имея собственных слов, Кулыгин тем не менее пытается передать свои переживания:

«*Кулыгин* (Он является свидетелем расставания Маши и Вершинина. – Л.Т.) (в смущении). Ничего, пусть поплачет, пусть... Хорошая моя Маша, добрая моя Маша... Ты моя жена, и я счастлив, что бы там ни было... Я не жалею, не делаю тебе ни одного упрека... вот и Оля свидетельница...» [6, т.13, с.185].

Кулыгин не может избежать наставлений, не может не вторгаться грубо в мир чувств жены. Но сказанное Кулыгиным говорит одновременно и о его переживаниях, тревогах, боязни потерять Машу.

Герои Л. Петрушевской лишены какой-либо индивидуальности. Предпочтение отдельным речевым структурам, которое оказывается при создании «речевой портретной характеристики» персонажа, лишь подтверждает тот факт, что перед читателем предстает герой-«функция», способный лишь сыграть отведенную им автором роль носителя определенной информации о мире в большей степени, чем непосредственно о себе. Действующие лица «Трех девушек в голубом» сообщают о происходившем и происходящем, но не со своих индивидуальных позиций, а с позиции того мира, которому они принадлежат. Одной из историй, пересказанных героями Петрушевской, становится чеховская история. Она не столько воссоздана в современных пространственно-временных координатах, сколько интерпретирована в соответствии с особенностями массового сознания нынешнего времени.

В чеховской пьесе одним из центральных мотивов является мотив будущей жизни, о которой говорят многие персонажи. Благодаря этому возникают разные временные перспективы:

Наташа. Значит, завтра я уже одна тут. (Вздыхает.) Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен [6, т.13, с.186].

Ирина. Господи боже мой, мне Москва снится каждую ночь, я совсем как помешанная. (Смеется.) Мы переезжаем туда в июне, а до июня осталось еще... февраль, март, апрель, май... почти полгода! [6, т.13, с.145].

Вершинин. Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной [6, т.13, с.131].

Тузенбах. Не то что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такою же, как и была; она не меняется, остается постоянной, следуя своим собственным законам, до которых вам нет дела или, по крайней мере, которых вы никогда не узнаете [6, т.13, с.147].

Для сопоставления миров Чехова и Петрушевской важно, пожалуй, стремление героев начала XX века взглянуть на себя глазами людей будущего. Чеховская нелюбовь к абсолютам находит свое отражение в репликах Вершинина: «То, что кажется нам серьезным, значительным, очень важным, – придет время, – будет забыто или будет казаться неважным <...> И может статься, что наша теперешняя жизнь, с которой мы так миримся, будет со временем казаться странной, неудобной, неумной, недостаточно чистой, быть может, даже грешной...» [6, т.13, с.128-129]. (Предположения героя как бы проверяется в современной пьесе: или мы видим чеховских персонажей в новых для них обстоятельствах, или сталкиваемся с оценкой прошлого людьми настоящего). В «Трех сестрах» высказано две точки зрения на то, как происходит движение жизни. Своеобразными оппонентами выступают Тузенбах и Вершинин. Последний предполагает наличие прогресса в развитии человеческого общества: «Вот таких, как вы (сестры Прозоровы. – Л.Т.), в городе теперь только три, в следующих поколениях – больше, все больше и больше, и придет время, когда все изменится по-вашему, жить будут по-вашему, а потом и вы устареете, народятся люди, которые будут лучше вас...» [6, т.13, с.163].

Тузенбах же занимает позицию человека, не видящего оснований говорить о быстрых и позитивных изменениях человеческого существования: «Что ж? После нас будут летать на воздушных шарах, изменятся пиджаки, откроют, быть может, шестое чувство и разовьют его, но жизнь останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая. И через тысячу лет человек будет так же вздыхать: «ах, тяжко жить!» – и вместе с тем точно так же, как теперь, он будет бояться и не хотеть смерти» [6, т.13, с.146].

Благодаря повторению чеховских мотивов в пьесе «Три девушки в голубом», текст Петрушевской становится авторским экспериментом по решению проблемы, заявленной Чеховым. Герои представляются современным автором как далекие потомки тех, кто жил в начале века. Персонажи, при этом, обнаруживают незнание своих и близких, и далеких предков. Но возникают в пьесе игровые переключки с чеховским текстом:

«*Ира.* Папина фамилия Чанцев, но его давно нет. Мамина фамилия по отчиму Шиллинг.

Валера. Англия?

Ира. Он из обрусевших немцев» [5, с.158].

Ср. «*Тузенбах.* Вы, небось, думаете: расчувствовался немец. Но, я, честное слово, русский и по-немецки даже не говорю. Отец у меня православный» [6, т.13, с.132].

Или: «*Валера.* А моя фамилия, передаю по буквам: Козлос-бродов. Козлос! (Делает паузу.) Бродов» [5, с.158].

Ср. «*Тузенбах.* У меня тройная фамилия. Меня зовут барон Тузенбах-Кроне-Альтшауер» [6, т.13, с.144].

Известно, что образы чеховских героев сопровождаются лейтмотивными фразами, обозначающими доминанту образа. У Тузенбаха это его заявление о необходимости работы во имя будущего. Комическим ответом чеховскому персонажу становятся у Петрушевской слова Валеры: «Я испытываю отвращение к физической работе. А от умственной меня тошнит» [5, с.157]. Таким образом, в современной пьесе опровергается предположение чеховского персонажа о том, что пришедшие на смену новые поколения людей будут лучше того, которое живет на рубеже XIX-XX веков.

Образ обыденного человеческого существования создается Петрушевской благодаря рассказам Федоровны о дачном поселке, где живут одни бандиты – некие Ручкины, а также Блюмы; бандитами становятся в ее глазах и дети «сестер»: «теперь на участке трое мальчиков, это даром не пройдет. Дом сожгут или тому подобное. Котенка сманили» [5, с.149]. Современность явно не соответствует представлениям чеховского Вершинина, слова которого в контексте пьесы Петрушевской явно звучат иронично. А сам образ современности создается как реализация одного из известных высказываний – «довести до ручки». Отсюда и фамилия героев, терроризирующих весь дачный поселок.

Как буквальное прочтение чеховского текста можно воспринимать и появление в современной пьесе темы ненужности академических знаний современному человеку. Видение Петрушевской проблемы, обозначенной Чеховым, оказывается более глобальным, чем у классика русской драмы. Слова Маши («В этом городе знать три языка ненужная <...> роскошь. Даже не роскошь, а какой-то придаток, вроде шестого пальца. Мы знаем много лишнего» [6, т.13, с.131]) становятся основанием для объяснения отдельных сюжетных положений в пьесе Петрушевской. Ее Ирина – филолог, знающий диалекты английского языка. Ее знания так же бесполезны, как и знания сестер в том городе, где они живут (правда, Чехов показывает, что проблема не в городе, а в том, что Прозоровы не могут найти для себя дело, которое покажет им, что они живут нормальной полной жизнью; личные проблемы заставляют героиню чувствовать себя несчастными, поэтому им кажется, что их окружают только недалекие, неумные люди, а их собственная жизнь не имеет никаких перспектив). Бесплезность знаний Ирины Петрушевская объясняет денежными отношениями, которые, как кажется на первый взгляд, важны для героини: Ирина не в состоянии найти высокооплачиваемую работу, давшую

бы ей возможность нормально жить вместе с сыном. Николай Иванович, пытаясь уговорить Ирину уйти вместе с ним, обещает:

«Ира. Я преподаю гэльский язык. 120 рублей.

Николай Иванович. Молодец. Дуй до горы, а в гору поможем!

Ира. Еще знаю мэнский.

Николай Иванович. Я не в курсе, но поможем, поглядим вокруг. Если есть такие языки (делает ударение на «ы»), то будут и возможности» [5, с.172].

Используя таким образом мотивы чеховской пьесы, Петрушевская демонстрирует глобальное изменение в сознании–современного человека. В ее комедии даже, казалось бы, образованный человек выглядит как герой, способный осознавать только материальные проблемы.

В «Трех девушках в голубом» происходит комическое снижение и отдельных сюжетных ситуаций, и символических образов классического произведения. Так, третье действие пьесы Чехова – это история тушения пожара. Городская трагедия соответствует тревожному внутреннему состоянию основных персонажей «Трех сестер». Усиливающееся напряжение говорит о том, что личное существование героев бесперспективно и трагично («*Тузенбах. Уметь играть так роскошно и в то же время сознавать, что тебя никто, никто не понимает!*» [6, т.13, с.160]. «*Чебутыкин. О, если бы не существовать* (6, т.13, с.160). «*Ирина. Все забываю, каждый день забываю, а жизнь уходит и никогда не вернется, никогда, никогда, никогда мы не уедем в Москву...*» [6, т.13, с.166]). Эпические события способствуют выявлению лирического состояния драматического персонажа. Одновременно проявляются особенности характеров героев – эгоизм одних, умение сочувствовать другим. Но эта информация стоит у Чехова на втором плане.

У Петрушевской пожар становится не эпизодом драматического действия, а темой очередного рассказа героя о мире: «*Федоровна. Нет, уж мы по одному рожали... а вы-то тем более. Я Вадима родила, ушла жить к маме. С мужем я сошлась так просто, не любила. Родился Вадим, я им совсем не занималась. Помню, у соседей через забор был пожар, я Вадима схватила ночью, завернула в одеялку, выбежала, положила его на землю, а сама давай ведрами воду носить. К утру все прогорело, наш забор, а на дом не перешло. А я хватилась – где же мой Вадим? А он так и провалился на земле всю ночь. Я была активная! У Вадима сынок, Сереженька, отличник!*» [5, с.159]. Подобный эпизод-рассказ встречается и у Чехова: «*Вершинин. Когда начался пожар, я побежал скорее домой: подхожу, смотрю – дом наш цел и невредим и вне опасности, но мои две девочки стоят у порога в одном белье, матери нет, суетится народ, бегают лошади, собаки, и у девочек на лицах тревога, ужас, мольба, не знаю что; сердце у меня сжалось, когда я увидел эти лица. Боже мой, думаю, что придется пережить еще этим девочкам в течение долгой жизни!*» [6, т.13, с.163]. Слова подполковника являются продолжением его лирической темы. Сложность положения Вершинина – в невозможности вы-

бора между личным счастьем и ответственностью за жизни других людей, благополучие которых не совместимо с его любовью к Маше. Тревога, смятение, невозможность решить проблемы настоящего выражены в рассказе героя, и одновременно дается объяснение его часто звучащим в пьесе словам о будущем. В настоящем Вершинина не ожидает ничего хорошего («Прихожу сюда, а мать здесь, кричит, сердится» [6, т.13, с.163]).

Последовательного развития лирической темы, как в пьесе Чехова, в «Трех девушках в голубом» нет. Рассказ Федоровны не столько восстанавливает предысторию персонажа и объясняет его нынешнее положение, сколько достраивает эпическую картину мира в пьесе. Интересен и тот факт, что эмоциональный тон сообщения Федоровны (звучащая гордость за внука отличника) не соответствует сути рассказа о брошенном ребенке. Так обнаруживается авторская ирония, связанная с оценкой Петрушевской современного мира и человека в нем.

Несомненна и чеховская природа образа Ирины, центральной героини пьесы «Три девушки в голубом». Он становится современной интерпретацией символа «перелетных птиц», встречающегося у Чехова. Этот символ связан с образами сестер Прозоровых. Так, например, их называет Чебутыкин. В день своих именин о них вспоминает Ирина («Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы» [6, т.13, с.122]), о них же говорит Тузенбах («Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда» [6, т.13, с.147]). Птицы – символ свободы, к которой стремятся Прозоровы. Им необходимо чувствовать себя нужными людьми, чувствовать, что все их мечты и желания могут быть реализованы.

Образ птицы появляется и у Петрушевской. Речь идет также об освобождении, об уходе от тяготящих и губящих человека бытовых проблем. Но чеховский образ оказывается трансформированным – он снижен. Николай Иванович в сцене свидания называет Ирину «ночная бабочка-птица» [5, с.193]. Таким образом, ситуация становится примитивной и однозначной – таково прочтение этого случая современным героем. Одновременно это показывает, что Петрушевская в своей пьесе реализует метафоры чеховского текста: во время пожара жена Вершинина бросает своих девочек одних дома, Федоровна буквально бросает сына на землю и отправляется тушить огонь, чтобы с гордостью потом рассказать о своей активности; Ирина у Петрушевской уходит из дому, ночует на вокзале и становится «ночной бабочкой-птицей», тем самым обретает свободу, как она ее понимает.

Буквальное прочтение классического текста, при котором происходит снижение драматических ситуаций, демонстрирует особенности сознания современного человека и одновременно свидетельствует о пародическом использовании чеховской драмы для выражения собственной позиции Петрушевской.

Все иносказания, делающие классическую ситуацию неоднозначной, наполненной философским смыслом, оказываются буквально изображенными в «Трех девушках в голубом» и изначально кажутся однозначными. Именно поэтому первые критики драматургии Петрушевской видели одни лишь склоки, которые не раскрывают содержания драматического конфликта в пьесах современного автора. Но контекст чеховского творчества выводит все представленное на сцене за пределы бытовой драмы, показывает условность воссозданных ситуаций, их игровой характер. В пьесе «Три девушки в голубом» особую роль играют сказки, звучащие несколько раз на протяжении драматического действия и подчеркивающие условность всего происходящего, его «литературную» природу. Сказки у Петрушевской становятся вольным детским переложением английских народных сказок на современный лад. Сюжетно обращение к английскому фольклору объясняется специальностью Ирины и ее особым интересом к английской литературе: дети на протяжении всей пьесы делят между собой книгу Памэлы Треверс.

Еще одна особенность прочтения Петрушевской классического текста состоит в том, что автор как бы стирает грань, отделяющую одного персонажа от другого. Сохраняя доминанту чеховского образа, Петрушевская при этом наделяет своего героя чертами, не приемлемыми для чеховского персонажа. Такое построение образа героя у современного автора не противоречит чеховской драматической традиции. Известно, что исследователи новаторство «новой драмы» видят в особой сложности, неоднозначности персонажей. Их образы никогда не сводимы к одной формуле и не получают однозначной авторской оценки. Не меньшая сложность персонажей Петрушевской очевидна, поскольку их образы совместили в себе героев, в чеховском мире не совместимых.

Выше отмечалась особенность связей образов Тузенбаха и Валеры. Не менее интересна и природа образа Николая Ивановича из «Трех девушек в голубом». Тузенбах у Чехова видел людей будущего в новых, изменившихся пиджаках. Выход на сцену своего героя Петрушевская сопровождает следующей ремаркой: «Входит Николай Иванович, мужчина за сорок, с сумкой и складным зонтом. Одет Николай Иванович в очень дорогой шерстяной тренировочный костюм с белой молнией и белым кантом – в то, что сейчас заменяет солидным мужчинам пижаму» [5, с.166]. Слова Тузенбаха о том, что в будущем «изменятся пиджаки», находят видимое подтверждение в пьесе Петрушевской. И опять, благодаря чеховскому контексту, нейтральная информация в современной пьесе обретает ироническое звучание: перед нами герой, который впервые появляется в чужом доме, но не в приличном костюме, а в «пижаме», изобличающей, однако, его самодовольство и гордость занимаемым в мире положением (он живет на одной из дач Госплана).

Николай Иванович ищет встреч с Ириной – это для него очередная интрижка, которую он готов завести с молодой женщиной, пока отсутствует его жена. Так, сложные и неоднозначные отношения чеховских персонажей однозначно, а потому грубо прочитаны нашими современниками. Маша и Вершинин выглядят людьми счастливыми и несчастными одновременно. Свои чувства они способны обозначать жестами, взглядами или фразами, более никому не понятными:

«Маша. Трам – там – там...

Вершинин. Трам – там...» [6, т.13, с.163].

Герои Петрушевской должны обязательно иметь видимое доказательство расположения к себе человека. Отсюда комический подарок, который получает Ирина от Николая Ивановича. Комичен этот знак внимания только с точки зрения чеховского текста, поскольку у Чехова даже серебряный самовар казался нелепым и неуместным подарком, полученным Ириной в день своих именин от Чебутыкина. Лишь милые безделушки Федотика не вызывают возражения у сестер Прозоровых. Герои Петрушевской подносят более значимые подарки – дачный туалет, например, который вызывает всеобщее восхищение и множество разговоров. Да и героиня – Ирина – воспринимает дар Николая Ивановича как важный знак внимания: («Ты неожиданно оказался хороший мужик» [5, с.191]).

«Хороший мужик», как и Вершинин у Чехова, в разговоре с любимой вспоминает о своей семье. Сравните:

Вершинин. ... У меня жена, двое девочек, притом жена дама нездоровая и так далее, ну, а если бы начинать жизнь сначала, то я не женился бы... Нет, нет! [6, т.13, с.132].

Николай Иванович. Нет, у меня теща... Я от них не завишу. У меня паспорт с разводом. Ты чувствуешь это? [5, с.192] – современный персонаж прагматичнее своего предшественника. В нем обнаруживаются одновременно «корни» и Вершинина, и Протопопова, который в чеховской пьесе становится знаком пошлости, недалекости. Наташа, судя по обсуждаемой сестрами проблеме, охотно принимает знаки внимания Протопопова. Интрижка жены Андрея противопоставлена у Чехова отношениям Маши и Вершинина. В пьесе же Петрушевской Николай Иванович – и Вершинин, и Протопопов одновременно.

«Совмещение» ролей происходит и в случае с «сестрами». Наиболее чеховским остается образ Ирины. В остальных же постоянно подчеркивается одна из черт чеховской Наташи – ее гипертрофированная любовь к детям – Бобику и Софочке. Внешне действие «Трех сестер» выстраивается как постепенная потеря Прозоровыми своего дома. Во втором действии Ирина переходит жить в комнату Ольги («Бобику в теперешней детской, мне кажется, холодно и сыро. А твоя комната такая хорошая для ребенка» [6, т.13, с.155]). В третьем – Ольга переселяется в нижние комнаты («Право, если ты не переберешься вниз, то мы всегда будем ссориться» [6, т.13,

с.160]). В последнем – сестры покидают дом окончательно («В твою комнату (Ирины. – *Л.Т.*) я велю переселить Андрея с его скрипкой – пусть там пилят! – а в его комнату мы поместим Софочку» [6, т.13, с.186]).

В комедии Петрушевской героини сами теряют свой дом – их выгоняет из него непогода и их собственное неумение защитить свой дом (или создать? его), хотя действие осуществляется по схеме чеховского сюжета: Татьяна и Светлана ищут для своих детей комнату, где не текла бы крыша. Их спасением должна стать комната Ирины, а самой Ирине они предлагают перебраться в ту часть дома, в которой течет крыша, но за которую не надо платить. Ситуация абсурдна, и этой абсурдности в своей любви к собственным детям героини не замечают. И Наташа у Чехова не видела того, что она выселяет сестер из дома, им принадлежащего. Но отношение Прозоровых к создавшейся ситуации было показано иным. Сестры стремились покинуть свой дом сами, так как для них материальные ценности были менее значимы, чем духовные. Чеховские персонажи стремились к внутреннему освобождению, а дом, в котором они живут, казался им тем, что их удерживает в так надоевшем им городе. Чеховская ситуация из драматической перестраивается у Петрушевской в комическую. В ней подчеркивается нелепость происходящего, связанная с тем, что обе противоборствующие стороны серьезно сражаются за то, что ни в коей мере не может помочь разрешить возникающие у героев жизненные проблемы. Человеческую неустроенность обретением собственного пространства не ликвидировать. Материальное и духовное всегда были двумя разными, хотя и не всегда противопоставленными, сферами человеческого существования.

Схема чеховского сюжета, использованная Петрушевской, способствует тому, что автор показывает движение героев к пониманию истинного положения дел в их жизни. Но это понимание приходит слишком поздно. Неиспользованная возможность, предоставленная самой жизнью (герои степень своего родства, а следовательно, своей близости друг другу выяснили в самом начале произведения), делает героев Петрушевской нелепыми, смешными, что соответствует традициям заявленного автором жанра пьесы. Поэтому патетичный финал чеховской драмы заменен в «Трех девушках в голубом» немой сценой, парализующей персонажей.

Итак, чеховская история разыграна современным драматургом с помощью героев, по своей сути далеких от персонажей мира классической драмы. Это создало комический эффект: чеховские мотивы, прямые тематические переключки с пьесой «Три сестры» свидетельствуют об иронической оценке Петрушевской современников. Одновременно контекст чеховской драмы подчеркивает не только нелепость жизни современного человека, но и ее драматизм. Сохраняя чеховский прием и используя нечеховский материал, Петрушевская выстраивает мир своей комедии, который является отражением взглядов драматурга на мир современного человека как мир абсурдный, нелепый по своей сути. Абсурд жизни обнаруживается и благодаря тому, что пьеса кажется максимально приближенной к дейст-

вительности (поэтому возникает ощущение «магнитофонной правды»), и одновременно автором обнажен прием, благодаря чему видна «деланность», «сконструированность» всего, происходящего на сцене.

«Три девушки в голубом» являются пьесой, созданной современным драматургом как вариант пародического прочтения классического текста. Авторская ирония направлена, в первую очередь, на современное массовое сознание, не способное оценить глубину классического текста. Отсюда часто встречающийся сюжетобразующий прием буквального прочтения чеховского текста. Отсюда же и одна из основных особенностей драмы Петрушевской – ее эпичность, которая приходит на смену лирической драме Чехова.

Результатом чтения чеховского текста является и пьеса Л. Улицкой «Русское варенье, или Afterchekhov», поставленная режиссером Иосифом Райхельгаузом в театре «Школа современной пьесы». Критике, по сложившейся уже традиции, постановка не понравилась. Так, с точки зрения Аллы Шендеровой из газеты «Коммерсант» (10 мая 2007 года), из «Вишневого сада» сварили варенье, и оно явно не пришлось по вкусу: «Постановка Иосифа Райхельгауза напоминает не варенье, а скорее компот, куда побросали кое-как накрошенных незрелых фруктов» [7]. В рецензии спектакль сравнивается с «Аншлагом», который давно стал мерилом пошлости в современной массовой культуре.

«Вторичность» пьесы подчеркнута в театральной постановке введением театральных цитат: звучанием знаменитого марша из мхатовских «Трех сестер», представлением на фотографиях мизансцен из знаменитых чеховских спектаклей. Но, как отмечают критики, зритель цитаты не узнает: ни звуковы, ни зрительные (он не знает Чехова даже хрестоматийного). Поэтому пьеса воспринимается и не как история потомков чеховских героев – Лепехиных-Дворянковых, вспоминающих бабушку Аню и некоего Ермолаича, и не как «Вишневый сад» XXI века. На сцене – история современных людей, давно лишившихся своего прошлого, но так этого и не заметивших. И дело все в том, что они наследуют не чеховским персонажам, а героям – вариациям на чеховские темы 70-х и 80-х годов. Отсюда и громкий шум унитаза, ставший одной из составляющих музыкальной партитуры пьесы. Стоит вспомнить и вампировскую «Утиную охоту» с ее мотивом новой квартиры, в которой канализация больше всего восхищает гостей Зилова, и «Три девушки в голубом» Петрушевской, в которых в качестве подарка любимой значится дачный туалет. Последний пример вообще показателен: Петрушевская почти все действие своей пьесы переносит в дачный дом, у которого течет крыша. Улицкая лишь доводит до логического конца образ своей предшественницы. На сцене вздыбленные половицы и разошедшаяся мебель, перевернутые стулья указывают на дыры в полу.

Уже у Петрушевской героини были обозначены преимущественно одной краской, что создавало впечатление абсолютной жестокости драматурга, препарирующего действительность и не испытывающего к ней никако-

го сочувствия. Масочность персонажей больше всего не устраивает критиков пьесы и спектакля «Afterchekhov». Но эта массочность – знак уровня падения современной личности и проявление авторской иронии. Улицкая так же, как Петрушевская, добивается создания общего музыкального строя пьесы посредством речевых партий персонажей, звуковых рядов. Но прием слишком обнажен и вместо поэзии, музыки возникает какофония. И если Марк Захаров, поставивший в свое время «Три девушки в голубом» Петрушевской, использовал легкий занавес, за которым появлялись женские силуэты со скрипкой в руках, что материализовывало внутренний мир нелепых, но не утративших своей внутренней связи с чеховским миром героинь 80-х, то Райхельгауз и не пытается использовать чеховскую лирику. И. Алпатова утверждает: «"Русское варенье" – комедия именно "послечеховская", злая, саркастичная, не оставляющая и намек на сопереживание персонажам» [1]. И с ней трудно не согласиться.

XXI век не столько склонен к иронии, сколько к сарказму, по крайней мере, об этом говорит использование чеховской традиции современным театром. Драматурги не очень склонны доверять зрителю, заполняющему зал, поскольку он не способен к самоиронии, к рефлексии, к серьезному разговору о времени и о себе. Легче все забыть, в том числе и Чехова, который никогда не был равнодушен к тем, кто стремится к самодостаточности и духовной ограниченности.

· Библиографический список

1. Алпатова И. Низкоколеритный продукт. URL: www.selavi.ru.
2. Кладо Н. Бегом или ползком // Современная драматургия. 1986. №2. С.229-235.
3. Золотоносов М. Какотопия // Октябрь. 1990. №7. С.198.
4. Строева М. Мера откровенности // Современная драматургия. 1986. №2. С.219.
5. Петрушевская Л. Собрание сочинений в 5 т. Т.3. М., Харьков: ТКОО АСТ, Фолио, 1996.
6. Чехов А.П. Вишневый сад // Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем в 30-ти тт.: Соч. в 18 т. М., 1978.
7. Шендерова А. Из «Вишневого сада» сварили варенье. URL: www.selavi.ru.

6.1. Провинциальное пространство в мире Н. Коляды

Русская драма конца XX – начала XXI века пытается заявить о себе как о явлении новом, «сбрасывающем с парохода современности» творчество предшественников. Даже появляется такое ее обозначение, как «новая драма». У этой «новой драмы» есть свои вожди и, при всем ее нигилизме, свои авторитеты. И вот среди тех, кто обратил свое внимание на молодое поколение, появилось имя В. Славкина, автора «новой волны», а пьесы Л. Петрушевской показываются на фестивалях «новой новой драмы». Еще один драматург, определивший своим творчеством развитие театра XXI века, – Николай Коляда, работающий в Екатеринбурге, создавший «Коляда-театр», ставящий свои и чужие пьесы, организовавший свою драматургическую школу и проводящий фестиваль «Коляда plays». Сквозь призму сценического пространства пьес этого «провинциального» автора можно посмотреть, насколько нова «новая драма» и каково ее настоящее отношение к Чехову.

Драматическое пространство, будучи визуальным образом, реализованным посредством сценических декораций, чаще всего не равно буквально воспроизведенному на сцене. Театральная площадка ограничивает и режиссера, и художника в воплощении авторского замысла. Поэтому почти каждая деталь становится символической, а следовательно, вбирает в себя все новые и новые смыслы. Это и составляет одну из сторон проблемы провинциального пространства в драме, которое чаще всего не равно самому себе.

Другая сторона проблемы связана с особенностями драматургии XX века. Важной чертой русской психологической пьесы прошлого столетия становится осуществление в ней, по меньшей мере, двух тенденций. Первая проявляется в официально разрешенной советской драматургии, в которой образ мира стремится не к замкнутости, а к открытости. Человек в советской драме существует на открытой площадке публичной жизни, на площадке реализации равных возможностей в соответствии с декларируемыми ценностями советского общества. Пространство служебно: не оно определяет особенности личности, а личность выстраивает вокруг себя мир, ей соответствующий.

Вторая тенденция связана с драмой, наследующей классические традиции XIX века, который показал зависимость человека от жизненных обстоятельств, неосознанную или осознанную, о чем говорит типология конфликтов пьес XIX века. Именно в рамках этой драмы и возникает проблема провинциального пространства. Драматургия опровергает многие ми-

фологемы советского общества, в частности – и его заявления о создании мира всеобщих равных возможностей.

Понимание специфики провинциального пространства в XIX веке формируется постепенно. Первоначально пространство провинции функционирует в комической пьесе, поскольку реализует основное комическое несоответствие представлений личности о себе тому, что она есть на самом деле. Возникает образ провинциала, появляющегося в столице и попадающего в нелепые ситуации. Образ провинции при этом существует не как визуальный, и «провинция» и «провинциальное» в данном случае выступают как тождественные понятия. Провинциальное пространство противопоставлено столице тем, что его приобщение к миру культуры и цивилизации намного меньше общепринятой нормы.

Новое в понимании провинциального пространства появляется у А.Н. Островского, который на раннем этапе своего творчества противопоставил светской развращенности столицы добропорядочную мораль патриархальной провинции. Как утверждает М.А. Миловзорова, «А.Н. Островский – один из немногих русских писателей, который искренне любил провинцию, считая ее во многом образом России. Но его отношение к провинции никогда не было простым – с одной стороны, его бесконечно восхищали ландшафты, типажи, сам ритм и строй провинциальной жизни, о чем свидетельствуют все его дневниковые записи, с другой – он всегда испытывал чувство угнетения, видя бедность, косность и т.д. уездной станцанской среды» [1]. Правда, со временем и у Островского провинция становится искаженной моделью столицы (как это было уже у Гоголя): «...уездный город превращается в губернский, большой, то есть по характеру притязаний на цивилизованность приближающийся к столичному, а соответственно, окончательно лишившийся провинциальной патриархальности, рождавшей как самодурство, так и порывы, приводящие к позитивному изменению мира» [1].

Необходимо отметить, что провинция у А.Н. Островского во многом, если упрощать ситуацию и заострять конфликтные положения, внешнее по отношению к личности пространство, символизирующее собой те объективные жизненные обстоятельства, которым пытается противостоять герой. По мере того, как конфликтная ситуация перемещается из сферы внешней жизни во внутренний мир личности, который автономен внешним обстоятельствам (о чем свидетельствует «новая драма», творчество А.П. Чехова, в частности), пространство «психологизируется», вбирает в себя личностное содержание. Так, провинция у Чехова, где вынуждены пребывать герои, воплощает их зависимость от общего жизненного сложения, невозможность реализации мечты. Об этом свидетельствует так называемая темпорализация пространства (Н.Е. Разумова [2]). В нем важнее характеристики «вчера» и «завтра», нежели «столица» – «провинция». «Столица» прекрасна не тем, что в ней сосредоточена культура, духовность, а

тем, что, кажется, в ней возможна гармония жизни, и она своей недостижимостью противостоит надоевшим нынешним жизненным обстоятельствам. Внешние черты провинциального пространства в мире Чехова вполне соответствуют тем характеристикам, которые возникли у провинциального пространства еще в драматургии Островского.

Воскрешает в XX веке образ провинции в его классическом облике в своей драматургии А. Вампилов. Последующая драма – «поствампиловская» – продолжает двигаться в том же направлении. Особенно интересен при этом театр Л. Петрушевской, который помогает понять, что провинция, в соответствии с чеховской традицией, – это не только географическое понятие, но и психологическое. Мир, созданный драматургом, – это мир «уродливого» человека. Не важно, где существует личность. Важно иное. Современное состояние общества, по наблюдению Петрушевской, свидетельствует о катастрофическом снижении уровня духовных, нравственных отношений. По замечанию Фриды Гинтс, «страна все более и более походила на какое-то замкнутое, изолированное от цивилизованного мира пространство, своего рода "провинцию", в которой "уродцы" привыкли к своему незавидному положению и не пытаются его изменить» [3]. Иными словами, вся страна стала пространством вторичным по отношению к мировой культуре и ее традициям, даже классическим русским национальным традициям. Следовательно, пространство, имеющее основные приметы провинциального (убогость, бедность, подражание культуре, серость, невежество и т.п.), не обязательно может быть образом провинциального города. Это модель страны, в которой отмечен катастрофический уровень падения культуры.

Тем не менее, сохраняется и понятие провинциального художника, провинциального театра, провинциальной драматургии, воссоздающей, в первую очередь, мир провинциальной России в его классическом понимании. К таким феноменам относят сейчас театр Николая Коляды.

Одна из особенностей драматургии Коляды состоит в том, что автор чрезмерно доверяет театру. Его пьесы не для чтения, а для обязательной постановки. Некоторые пишутся даже для конкретных театров, как в случае с «Современником», например: если верить столичным критикам, то «Старая зайчиха» специально написана для Г. Волчек и ее актеров. Отсюда и широкие возможности интерпретации. Режиссер совместно с художником, драматургом и актерами трансформирует пьесу так, что текстуальные образы приобретают неожиданный стереоскопический объем. Об этом свидетельствуют, в частности, отзывы о спектаклях, показанных в рамках фестиваля «Коляда plays». Все режиссеры сходятся в одном: визуальный, пространственный образ спектакля – это не просто натуралистическое место действия. Это мир драматурга, который признается в том, что он любит свой город, несомненно, провинциальный, но, благодаря тому же Коляде, становящийся третьей культурной столицей России. Отвечая на реп-

лику В. Кальпиди об особенностях провинции, драматург отметил: «Я люблю Екатеринбург. Не люблю Москву. Я жил в Германии. Там хорошо. Но я не могу там жить. Потому что мне хорошо в нашей дыре. Тут. Потому что тут всё потише, поспокойнее, почестнее, попроще. Я тут как рыба в воде. Меня тут все знают, на улице здороваются – поскольку я не вылезая с экранов телевизоров (актёрское прошлое, люблю покрасоваться, и мне – пожалуйста! – эту возможность предоставляют!). И я тут всех знаю, со всеми здороваюсь – как в большой деревне» [4].

Многое, сказанное в интервью Колядой о себе, становится образом драматургии екатеринбургского автора. Интересны совпадения процитированной реплики и начальной ремарки «Полонеза Огинского»: «...Улица, улица, улица. Я иду. Смотрю в асфальт. День, ветер, солнце, холодно. Я могу смотреть в асфальт, не на лица. В этом городе меня не знает никто и я не знаю никого. Ни-ко-го. Ни с кем я не встречу, не поздороваюсь, не поцелуюсь (“Здравствуй, как дела, милый, все хорошо?”) Нет. Не встречу. Я и не хочу ни с кем встречаться. Не надо мне никого. Потому что со мной идет во мне Мой Мир, где много людей, с которыми я, встречаясь, здороваюсь и целуюсь (“Здравствуй, как дела, милый, все хорошо?”) МойМир. Моймир. Мой Мир. МОЙМИР. МОЙ-МИР» [5]. Этот МойМир, созданный Колядой, – в первую очередь пространство, заполненное образами памяти художника. Память сохраняет детали, образы из жизни реального автора, его любимого пространства. Отсюда и парадокс драмы Коляды. В финале «Сказки о мертвой царевне» он утверждает:

«В белом, искрящемся платье ступает по звездам ИРКА ЛАПТЕВА.

Это она умерла, много лет назад.

Это она хотела, чтобы я написал про нее.

Это про нее я придумал эту историю.

Придумал, стараясь не врать» [6].

Коляда пишет, «стараясь не врать». Его художественная фантазия выглядит как правда, почти документальная. Поэтому с миром Коляды и связывают рождение пьесы «Verbatim». Ощущение подлинности возникает благодаря не только особенностям драматического языка писателя, но и использованным формам авторского присутствия в тексте. Это, в первую очередь, авторские развернутые ремарки, играющие вовсе не постановочное значение. Данная в них информация – авторский комментарий ко всему миру драматурга, а место, где разыгрывается в данной пьесе история, – лишь его небольшой фрагмент, вписанный авторскими ремарками в целое. Поэтому в этих начальных ремарках появляются пространственные повторы. Так, образ военного городка – это мир пьес «Мы едем, едем, едем в далекие края...», «Уйди-уйди», «Сказка о мертвой царевне». Солдаты маршируют в баню и в «Уйди-уйди», и в «Сказке...».

Из-за того, что созданный Колядой мир един, в нем даже появляющееся столичное пространство начинает обладать приметам пространства

авторского, провинциального. Таково пространство пьесы «Полонез Огинского». Оно вбирает в себя детали жизни Москвы, но вовсе не они доминируют в пространстве пьесы. Это мир людей, внутренне не устроенных, неблагополучных, что, собственно, и отражается в пространстве внешнем: «Вперемешку со старинной мебелью в квартире стоят дешевые простые советские стулья и столы. Места много, и комнаты трудно захламить, заставить вещами, как ни стараются обитатели этого жилища.

Налево от входной двери – комната Димы: грязь и пыль в комнате невозможные. На полу у балкона стоит кровать, а вернее – панцирная сетка от кровати на книгах. В углу куча каких-то бумаг и конвертов. Балкон широкий, с чугунной старинной решеткой. Далеко в вечерней мгле мигает красными огоньками Останкинская телебашня» [5].

В данном случае Коляда близок в своей трактовке пространственных образов Л. Петрушевской, которая исследует проблемы неблагополучия жизни человека как таковой, без оппозиций «столица» – «провинция». Показателен тот факт, что отдельные спектакли по пьесам Коляды подчеркивают единство решения проблемы человека двумя современными драматургами. Так, оценивая спектакль Челябинского Камерного театра по пьесам «Половики и валенки» и «Шерочка с машерочкой», показанный на фестивале «Коляда plays» в Екатеринбурге, А. Иняхин замечает: «"Односторонний диалог" с собственной кошкой про несчастную жизнь вела угрюмая женщина, похожая на городскую сумасшедшую. Ее стенания никому не были интересны, что и довело героиню до самоубийства под колесами проносившегося мимо поезда. Та же участь ждала и одну из героинь "Половиков и валенок", чего опять-таки не заметили обитатели вокзала, во множестве шнырявшие мимо, кто в сортир, кто в "шоп", кто в забегаловку. Театр воспринял эти пьесы как "пост-петрушевские", где дух человека подавлен мраком прозябания, угнетая его и обезличивая» [7].

Недаром, как и в пьесах Чехова, герои современных драматургов стремятся вырваться не из пространства, а из времени. И чеховский призыв в «Москву», меняется в современной драматургии на желание уехать куда угодно, лишь бы там все было благополучно. Следовательно, система ценностей в театре Коляды не имеет пространственных координат. Когда речь идет о МоемМире писателя, в нем все приобретает вес и *равную* значимость: и улицы, и дороги, и тропинки, и осень, и кошки, и бездомные собаки, и черпахи, и корова Зорька с правым обломанным рогом, и озеро, промерзающее до дна. В этом мире, как говорит сам Н. Коляда, «...есть маленький домик на окраине Пресногорьковки: на доме красная из жести крыша, с крыши я вижу лес, поле, дорогу, небо, вижу и мечтаю о дальних странах. Есть и дальние страны в Моем Мире: с пальмами и морем, с самолетами и гостиницами, с певучими иностранными языками. Есть в этом Моем Мире и Бог, МОЙБОГ, не ваш; Бог, которого я придумал и с которым разговариваю всегда, каждую минуту; есть и церковь – моя церковь, в которой служит службы отец Глеб;

есть и кладбище – оно растет с каждым днем; есть мама, папа, есть Надя, Вера, Андрей и Вовка, есть и Сергей – один Сергей, вместе, не отдельно; и баба Шура есть...» [5] («Полонез Огинского»).

Важный момент – интонационные особенности авторских ремарок в пьесах Н. Коляды. Они иногда звучат в спектаклях как автором прочитанный и записанный текст. По свидетельству Екатерины Сальниковой, «в поставленном в городском театре города Констанц (Германия) спектакле (авторский) ... монолог звучал в записи перед началом действия, Николай Коляда произносил его на немецком языке – рассказывающиеся на свои места зрители слышали этот текст» [8]. Далее Е. Сальникова делится своим впечатлением: «Текст воспринимался как некое нескончаемое закливание, как напряженная и в то же время осторожная фиксация реально существующего мира и его обитателей, как попытка сберечь их такими, какие они есть, чтобы нельзя было спутать ни с кем и ни с чем» [8]. Создается особое впечатление, когда автор оказывается, во-первых, внутри своего мира, его неотъемлемой частью. Во-вторых, возникает ощущение подлинности этого мира, его особой связи с реальностью авторского (биографического) существования. Недаром «Сказка о мертвой царевне» начинается словами: «... Есть на свете одна ветеринарная больница. Приземистое такое здание буквой "П", выкрашенное в желтый цвет... Вы врете, если говорите, что нет такой больницы, что я её придумал. Она есть. Есть. Рядом с моим домом. Я сам носил туда лечить своих кошек» [6]. Некое весьма конкретное, со своими приметам, здание расположено где-то на белом свете и одновременно возле дома автора.

Очень важно, что для Коляды подлинность изображенного не равна лишь точности воспроизведения низовых, «чернушных» сторон жизни. За планом «чернухи» всегда скрывается план иной, открывающий авторское, несколько даже сентиментальное отношение к человеку, о чем, в частности, свидетельствует заявление М. Дмитриевской, отметившей «невротическую, как будто незащищенную провинциальную наивность театра Н. Коляды» [9]. Подтверждает эту мысль и театральная практика. В одних спектаклях художники старательно воспроизводят жизненную фактуру. Так происходит, например, в спектакле Челябинского Камерного театра по пьесам «Половики и валенки» и «Шерочка с машерочкой»: «На сцене была подробно выгорожена провинциальная железнодорожная станция с понатыканными на ней карликовыми монументами, подслеповатыми фонарями, садовыми скамейками и общественными туалетами, превращенными в "шопы"» [7]. Не менее реалистична обстановка в спектакле Г. Волчек в театре «Современник» «Заяц. Love story». Как описывает Евгения Шмелева, «...действие – если можно так назвать два часа ругани и взаимных оскорблений – происходит в гостиничном номере богом забытого северного городка. За окном – серый урбанистический пейзаж, в комнате – обычная гостиничная обстановка с ванной, кроватью и пальмой на стене. Пальма в

городе, где царит 40-градусный мороз, – такая же нелепость, как все, что происходит на сцене» [10].

Но есть постановки, в которых театральная декорация перестает быть пассивным бытовым фоном, воспроизводящим беспросветность провинциальной жизни. В нижнетагильском спектакле «Корабль дураков» сценограф В. Кравцев «придумал невероятной красоты пространство для очередной трагикомедии "о настоящей беде". В беспросветном лесу то ли на краю болота, то ли возле реки стоит ветхая избушка, коммуналка в тайге, которую того и гляди поглотит мать-земля. Живая вода, обильно заливая сцену, подступила к самому порогу, благо, люди давно ходят через крышу. Классическая ситуация ковчега разрабатывается художником виртуозно, хотя, пожалуй, она слишком универсальна. В этом многослойном пульсирующем пространстве интересно следить за перемещениями воздушных масс и игрой светотени, а не за персонажами. В памяти остаются картины жизни "равнодушной природы" с некоторыми потугами на мистериальность...» [7].

Необычно решен вопрос сценического пространства и в спектакле Псковского драмтеатра «Колдовка». «Сценографией В. Радуна заданы важные для драматурга координаты – нет границ между миром человека и космосом, как нет границ между прошлым и настоящим (что достигается простым приемом – из леса как бы «исходят» кинокадры из детства главной героини), есть единое общее Бытие, только человек, поглощенный суетными, мелочными, эгоистическими заботами, забывает о том, что он – малая часть живой вселенной, а она рядом – дышит, зовет, шумит» [11].

Так же метафоричны и решения пространства в спектаклях Р. Виктюка: «Сцена пуста и от хлама, наваленного в авторских ремарках, свободна. Ровный свет, ее заливающий, подчеркивает абстрактность места действия. С переменной освещенности – белого на голубой – явь сменяется сном; пространство реальности и мир грезы едины» [12] («Рогатка»).

Небытовое решение проблемы сценического пространства, пожалуй, более точно реализует авторский замысел, поскольку в зрительном образе являет авторскую мысль о сложности взаимоотношений мира и человека, мысль, высказанную, как правило, в прямой авторской ремарке, предшествующей той, которая «задает» сценическую обстановку.

Таким образом, Н. Коляда – драматург, создающий СВОЙ МИР, состоящий из примет жизни провинциального города, маленькой деревни, скрывающих особое авторское видение жизни. Мир неустроен, поэтому жизнь человека груба, нелепа. В этом трагедия современного существования. Но автор воспринимает свой мир и своего героя лирически, проявляя свое понимание и свое сочувствие, а они способны преобразить любой, даже «чернушный» визуальный образ. Собственно, именно так и поступает Коляда-режиссер: «Свои постановки Коляда делает из «фигни», житейской грязи, осколков цивилизации, тем самым доказывая, почти как сказочник,

что человеческий гений и театральная условность способны преобразовать обесцененный мир. Так и человек в концепции «Коляда-Театра» способен изменить жизнь вокруг себя, самую неприглядную, самую чернушную жизнь-нескладуху» [13]. И важно, что мир Коляды мог появиться только в провинции, дающей почувствовать саму суть жизни, ее почву – ту самую, которой столько много на сцене в знаменитом спектакле Коляды по гоголевскому «Ревизору».

Библиографический список

1. Миловзорова М.А. «Провинциальные сюжеты» в драматургии XIX века: А.Н.Островский, предшественники и современники. URL: <http://www.isuct.ru/publ/vgf/2006/01/184.html>.
2. Разумова Н. Е. Пространственная модель мира в творчестве А.П. Чехова. Дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01. Томск, 2001.
3. Гинтс Ф. При попытке к сопротивлению (эпоха в духе Л.Петрушевской). URL: http://zhurnal.lib.ru/f/frida_1_g/petrushewskaja.shtml.
4. Коляда Н. Ответ на реплику Кальпиди. URL: <http://infoart.udm.ru/magazine/umov/nl-20/otklik.htm>.
5. Коляда Н. Полонез Огинского. URL: <http://www.theatre-studio.ru>.
6. Коляда Н. Сказка о мертвой царевне. URL: <http://www.theatre-studio.ru>.
7. Иняхин А. Фестиваль «Коляда Plays» в Екатеринбурге // Театральная жизнь. 1995. №3.
8. Сальникова Е. В отсутствии свободы и несвободы // Современная драматургия. 1995. № 1-2. URL: <http://www.websher.net/yale/rl/emerging-trends/opera-new/lit-koliada-festival-yekaterinburg.html>.
9. Дмитриевская М. Последний Бонн-Бон-Бон... // Петербургский театральный журнал. 2002. №28. URL: <http://ptzh.theatre.ru/2002/28/23>.
10. Шмелева Е. «Поцелуй меня с разбегу»: Так объяснялся в любви Валентин Гафт Нине Дорошиной на премьере «Современника» // Новые известия. 2007. 17 апреля.
11. Охотникова В.И. Есть и другая жизнь. Должна быть... // Псковская Правда. Вече. 2005. 10 февраля. URL: <http://www.theater.pskov.org/about/publications/pub017>.
12. Смольяков А. «Рогатка» Коляды и Виктюка: противоположности не сходятся / А.Смольяков. URL: <http://www.i-love.ru/prensa/text156.html>.
13. Руднев П. Николай Коляда, солнце русской драматургии. URL: <http://www.vzglyad.ru/columns/2006/2/21/23248.print.html>.

6.2. «Кислород» И. Вырыпаева и основные особенности «новой драмы»

В последнее время вопросы так называемой «новой новой драмы» активно обсуждаются не только театральными критиками, но и литературоведами, искусствоведами, театральными критиками. Определился круг тем, помогающих понять, что собой представляет и новое поколение драматургов, и их «литературный продукт».

При всем своеобразии авторов проявились некоторые общие тенденции, позволяющие очертить границы рассматриваемого явления. Оказавшись в ситуации борьбы за свое место в театральном пространстве, новое поколение драматургов было вынуждено создать новую систему отношений со зрителями. В данной главе я постараюсь обозначить ее с помощью анализа пьесы Ивана Вырыпаева «Кислород». Эта пьеса была отмечена на нескольких фестивалях, а спектакль режиссера Виктора Рыжакова, в котором автор вместе с актрисой Ариной Маракулиной принимал непосредственное участие, используя свое профессиональное умение актера, получил широкое освещение в театральной прессе. Он был признан модным событием театральной Москвы 2003 года и остается таковым по сей день. История пьесы имеет и неожиданное продолжение, поскольку Иван Вырыпаев после успешного дебюта в кино (фильм «Эйфория»), увенчанного сразу несколькими кинопремиями, в том числе Венецианского кинофестиваля и «Кинотавра», решил создать фильм-клип «Кислород». По сути, это фильм, состоящий из нескольких авангардных музыкально-драматических произведений. Таким образом, история «Кислорода» способна отразить и эстетические особенности «новой новой драмы», и особенности ее восприятия современными читателями и зрителями.

Одним из наиболее важных вопросов «новой новой драмы» является вопрос о ее современности, а тем самым – и ее новизне. Наиболее критическую позицию занимают не драматурги и не театральные критики, а профессиональные исследователи литературы. Именно они ставят под сомнение эстетическую новизну явления, находя ему множество исторических параллелей. Поэтому звучит предложение назвать современные пьесы искусством не новым, а актуальным, ценность которого видится не столько в эстетических достижениях авторов, сколько в коммерческом успехе пьес.

Марина Тимашева, московский театровед, подводя итоги фестиваля «Новая драма» 2003 года, объясняла, что на пьесы новых драматургов в последнее время появляется спрос, следовательно, их можно назвать актуальной драмой. Что же касается художественной ценности этого актуального искусства, то у Тимашевой она вызывает сомнение. Так, наиболее заметная черта «новой новой драмы» – ее «необработанный» язык, язык улицы – не рассматривается театроведом как способ нового существования актера на сцене, а следовательно, как знак создания новой театральной эс-

тетики. Тем не менее, вопрос о «новой новой драме» остается не однозначным.

Основные аргументы, защищающие новизну и современность рассматриваемой литературы, касаются двух моментов. **Первый** – это понимание ее современности в силу новизны материала и его актуальности в настоящее время. Например, для Василия Сигарева, одного из новодраматургов, современность заключается в обращении к сегодняшнему дню, к его насущным проблемам, к тому, что происходит с человеком здесь и сейчас. Поэтому на сцену выходят маргиналы, ставшие приметой нашего времени и не допускаемые на академическую сцену (если, конечно, убрать за скобки истории российского театра пьесу М. Горького «На дне»).

Второй – это осознание необходимости борьбы за современный язык не только в узком (использование тех языковых форм, которые характеризуют речь нынешней молодежи, например), но и в широком значении. Многие критики отмечают, что специфика «языка» новой драмы возникает не как адекватное решение театром новых эстетических проблем, а как отражение современной жизненной ситуации: драматургами становятся (или считают себя таковыми) те, кто не имеет представления о языке драмы. «Сегодняшние пьесы частично пишутся людьми, не знающими об элементарных законах не то, что сюжетосложения, но – драматургии, не бывающие в театрах» [1].

Многие высказывания новейших драматургов бывают просто эпатажными, тем не менее, приходится опираться на них. Так, Василий Сигарев, один из самых заметных «новодраматургов», в интервью в газете «Культура» утверждает: *«Я поступил в Екатеринбургский театральный институт на курс Николая Коляды. Пришлось писать пьесы. До этого я даже не знал, что это такое. В театре не был ни разу. Впервые я попал в театр на премьеру своей пьесы»* [2].

Но полагаю, что необычность языка «новой драмы» в большинстве случаев продиктована решением задач, осознанных авторами. В частности, драматург Максим Курочкин замечает: *«"Новая драма" – это актуальный текст, который активно взаимодействует с реальностью, с современной языковой ситуацией, с состоянием мысли, способами определить сегодняшний мир и попытками общества реагировать на него. При этом новой драмой может быть и историческая пьеса, если она включает в себе попытку говорить об исторических событиях новым языком»* [3]. Именно Максим Курочкин и демонстрирует, как, профанируя мистические объекты, размещая их в современных декорациях (см. пьесу «Трансфер» («Цуриков»), в которой герой совершает путешествие в ад), можно приблизить их к настоящему дню и продемонстрировать особенности сознания тех, кто непосредственно находится в зрительном зале. Новый язык – это, в первую очередь, новый ритм, который *«должен быть адекватен совре-*

менности и должен конкурировать с теми информационными потоками, которые обрушиваются на зрителя каждый день» [3].

За модернизацию драматического языка выступают и братья Дурненковы. Поэтому один из них – Михаил Дурненков – пишет: «*"Новая драма" не в современности проблематики: вопросы ко времени остаются одни и те же. Структура человеческого общества не меняется, проблемы семейные и прочие остаются. Меняется оболочка, в которую все это завернуто. Дело в форме, в современности языка. Важен прием, с помощью которого совершается высказывание*» [4].

Понимание Иваном Вырыпаевым пьесы, рассказывающей о современности, также связано с особенностями драматического высказывания. Критики не раз «выводили» этого автора на вопрос о специфике современного театра. В конечном итоге Иван Вырыпаев попытался показать свое видение проблемы. Он предложил формулу существования «театра для зрителя» и «театра про зрителя». Первый – развлекает. Второй – говорит о том, что случается с тем, кто находится в зале. Последний – и есть театр Ивана Вырыпаева. Ему важно, чтобы с человеком в театре что-то происходило «здесь и сейчас»: *«И соперживает он уже не только герою, но и самому себе. Если получается, значит, что-то удалось выстроить»* [5].

Проникновение зрителя в драматический мир в первый момент происходит только из-за темы театрального действия. По мнению драматурга, сидящих в зале и героя должен объединить тот новостной мир, который «обрушивается» сейчас на любого из нас, его отдельные фрагменты остаются в памяти, всплывают в нашем сознании сами собой. Поэтому в пьесе «Кислород» появляются темы противостояния арабов и евреев, проверки паспортов на улицах городов у граждан, внешний облик которых вызывает подозрение у блюстителей закона, темы современных новых театральных мюзиклов, наркотиков, потребляемых завсегдатаями ночных клубов (травка, кокаин, героин и т.д.). Зритель включается в ряд ассоциаций, возникающих благодаря представленному на сцене, что заставляет его попытаться понять автора, точнее, – услышать его.

Иван Вырыпаев интересно комментирует пьесу «Кислород»: *«Молодежи нравится, я думаю, когда я там говорю: «Курите траву»... Обидно, но, наверно, подобно неизбежно, потому что когда я говорю: «Курите траву», они начинают мне верить, и тогда они понимают следующую мою мысль, главную, – что, помимо всякой ерунды, совесть есть еще какая-то у человека...»* [6]. Исходя из авторского пояснения, можно предположить, что для Ивана Вырыпаева современная драма если и отражает острые конфликты современности, то не сводится только к ним. Для драматурга они уходят на второй план. Он ищет язык, адекватный современной языковой ситуации, на котором необходимо говорить о вопросах, интересующих автора на самом деле. К таким вопросам относятся вопросы смысла существования, вообще, и современного человека, в частности. Так

появляются в «Кислороде» библейские заповеди. Они возникают не как внутренняя тема героев пьесы, а как следствие попытки драматурга поговорить со зрителями о том, что современный человек пытается вывести за скобки актуальных проблем.

Таким образом, «новая новая драма» возвращает театр в сферу «реального искусства», непосредственно влияющего на жизнь.

Само появление «новой новой драмы» связано с попыткой преодоления кризиса в театральном искусстве конца XX века. В это время академический театр предпочитал на своей сцене видеть только пьесы, имеющие мировое признание. Современность России конца столетия со всеми ее страшными жизненными формами старательно изгонялась со сцены репертуарным театром. Так, в Самарском академическом театре драмы им. М. Горького в 1994 году даже пьеса Шиллера «Коварство и любовь» была представлена в жанре «циркового эссе с привкусом горечи». А спектакль «Ю.Ю.» 1995 года по первому варианту «Вассы Железновой» Максима Горького («Васса» – в современной официальной истории Самарской драмы) как «триллер для театра». Новые авторы заговорили о том, что наступила, как и в любую кризисную эстетическую эпоху, достаточно вспомнить конец XIX века, пора стагнации, застоя, т.е. тупика. Отсюда и оправдание названия – «новая новая драма». Но необходимо отметить принципиальное отличие ситуаций. Если кризис конца XIX века был связан с искусством, слишком близко подошедшим к жизни, стирающим границы между эстетической реальностью и повседневностью, то в современном театре происходили обратные процессы. Жизнь на сцене была настолько далека от настоящего момента, что любое эстетическое зрелище (даже если речь шла о классической постановке) было призвано развлекать, увести прочь от реальных проблем (стоит вспомнить уже приведенный пример с шиллеровской и горьковской пьесами в Самарской драме).

Перед современным зрителем не возникло так называемое «зеркало мечты», как это было в «серебряном веке». Театральные постановки, подобно сериалам о далекой и непостижимой жизни, можно рассмотреть лишь в качестве сцен о неосуществимом в жизни. Мир драматического представления гармоничен, а потому успокаивает, несмотря даже на то, что режиссеры в своих комментариях к спектаклям пытаются сказать, что их вольные «жанровые» фантазии – следствие желания посмотреть сквозь призму классики на современность. Классическая драма XIX века в постановках конца XX века часто говорила о герое, который по законам еще возрожденческой драмы может все, в то время как большинство посещающих в тот момент театр не может уже ничего.

Возвращение современности началось не только и не столько через смену героя и обстоятельств, представляемых на сцене, сколько, как у Ивана Вырыпаева, Максима Курочкина, Михаила Угарова, Елены Греминной, Олега Богаева, через попытку поговорить о классике на языке совре-

менности. Так эстетический прием позволил стереть границу между нашей реальностью и реальностью сцены, вовлечь зрителя, часто не готового к сопереживанию, в драматическое действие на эмоциональном уровне. В конечном итоге, внутренний мир современного человека при всей специфике героя «новой новой драмы» становится главной темой авторов.

В «Кислороде» Иван Вырыпаев стремится показать столкновение «духовного мира» человека с современной цивилизацией, которая «отрицает ... настоящее внутреннее "я"» [7].

Для самого драматурга его «Кислород» – попытка разобраться с проблемами, занимающими лично его. Чтобы вовлечь в процесс размышлений зрителей, в спектакле используется клубная музыка, «соответствующая ритму современной жизни, ее динамике». На сцене появляются не только два героя: Он и Она, но и ди-джей, ставящий современные клубные композиции. Под музыку звучит текст, произносимый актерами так, чтобы был воспроизведен ритм современной молодежной музыки, (например, рэпа в пятой композиции «Арабский мир»:

*Моя девчонка всю неделю хорошо себя вела.
Моя девчонка отвечала за серьезные дела.
И вот теперь награда – грибы из Ленинграда.
Любимая, ты рада? Грибы из Ленинграда.*

*А в воскресенье, рано утром прибывает Стрела,
На ней приедет мой приятель, он не привезет бухла.
Ведь он не пьет, и он не курит, он с компьютером на Ты,
Он привезет тебе грибов, и ты узнаешь, кто ты [8].*

Автору для вовлечения зрителя в действие потребовался не только узнаваемый ритм отдельных фрагментов текста, но и общие принципы музыкальной композиции. Каждая часть – это законченная музыкальная композиция (поэтому так важен звуковой ряд и в спектакле, и в вырыпаевском фильме), представляющая собой что-то вроде песни с куплетами, припевом и финалами.

Речь у Вырыпаева идет о человеке, порой совершающем страшные поступки, но ритм жизни, как и музыкальный ритм, не дает ему возможности осознать происходящее. Зрители спектакля «Кислород», поставленного Виктором Рыжаковым, обращают внимание на речевую манеру исполнения актерами, в том числе и самим Иваном Вырыпаевым, роли. Эта манера начинает восприниматься как индивидуально-авторская, подобная манере, например, Евгения Гришковца. На сцене возникает даже не «словопоток», а, по мнению Г. Заславского, «словопотоп». Задохнувшиеся в этом потоке актеры, сходят на время с помоста, чтобы глотнуть воды, и возвращаются, чтобы продолжить свой словесный бег. При таком звучании слов, они

словно пролетают мимо, не давая возможности остановиться и задуматься над сказанным. Так оказываются мотивированными поступки героев. Он не знает о заповеди «не убий», поскольку, когда она звучала, он «был в плеере». А заповедь «не прелюбодействуй» – успел услышать, но не успел понять, поэтому создал свою версию, как, впрочем, и версии всех остальных заповедей.

Театральный и драматургический язык Ивана Вырыпаева довольно точно передает особенности не только ритма современной жизни, но и скорости мышления современного человека, а также его зависимости от внешних, посторонних, отвлекающих от главного раздражителей. Таким раздражителем и становится музыка клубных композиций, звучащая на сцене. Она задает и ритм звучащей фразы, и организует композицию высказывания.

Важно еще и то, что в большинстве своем для исполнителя текст «песен» – это чужое слово, потерявшее свое авторство и принимаемое за свое. Звуковой эффект фразы, заставляющий двигаться, важнее, чем его содержание. Поэтому произноситься может что угодно, оценивается не сказанное, а его соответствие ритму. Ритм же задает современная жизнь. Поэтому она представлена не столько современными темами, сколько новыми языковыми формами. А современные темы – это первое, что попало «на язык».

Звучащие ритмы у Ивана Вырыпаева отражают особенности восприятия современным человеком окружающей его действительности, и в первую очередь – вечных истин, являющихся такой же составляющей мира, как и его бытовые формы. Современный человек на сцене «новой новой драмы» демонстрирует большую меру своей несамостоятельности, а также удивительную инфантильность. За эту инфантильность герой «Кислорода» был назван современным *Simplizissimus*.

Агрессивность выбранной драматургом ритмической формы сказывается в том, как она искажает первоначальный смысл слова, фразы, текста. Так же ведут себя слова и выражения, воспринимаемые нами как речевые штампы современности, «вторгающиеся» в обычные фразы героев:

«ОНА: Не судите, да не судимы будете, иными словами забудьте о суде своем, как забыла о суде своем Александра из Москвы, когда получила за сокрытие преступление два года лишения свободы. И если вы сейчас, спросите ее, что она делала и где находилась с такого-то по такое-то, то она, не моргнув глазом, ответит: Не помню.

ОН: Потому что не судить с древне какого-то, там, языка и означает забыть, а с какого языка конкретно, я уже не помню.

ОНА: А еще не судить означает, не смотреть. Но в каком переводе, и с какого языка, я тоже забыла.

ОН: И если спросят меня: о чем ты тут так долго говорил, и что хотел сказать? Я отвечу: не знаю, потому что, у меня амнезия.

ОНА: А если меня спросят: в чем суть твоего выступления и что ты хотела сказать? То я скажу: не понимаю, о чем вы спрашиваете» [8].

Попадающие в контекст библейской фразы («Не судите да не судимы будете») современные сочетания («за сокрытие преступление два года лишения свободы», «находилась с такого-то по такое-то», «не моргнув глазом» и т.п.) осуществляют профанацию вечных истин, перевод их на уровень сознания современного человека. А кажущаяся кощунственность высказывания выявляет авторское представление о духовной узости современного человека.

Основные истины, явленные библейскими заповедями, предстают в искаженном современной цивилизацией виде: *«Он не слышал, не убей, он взял лопату, пошел в огород и убил. Потом вернулся в дом, включил музыку погромче и стал танцевать. А музыка была такая смешная, такая смешная, что и танцы его сделались смешными в такт музыки. И плечи его сделались смешными, и ноги, и волосы на голове, и глаза. Танцы стали увлекать его, увлекать, и увлекли в какую-то новую страну. В этой стране было только движение, только танцы и танцы. И танцы увлекали его, увлекали, и уже так сильно увлекли, что он решил навсегда остаться в этой стране, и он решил, что больше не одной минуты не будет жить не танцуя, а будет только танцевать и танцевать» [8].*

«Новая новая драма» становится в ту линию развития отечественной театральной классики, в которой активно развиваются формы непосредственного авторского присутствия в тексте и в которой само произведение представляется как индивидуально-авторское размышление о человеке и мире, его окружающем, то есть в чеховскую линию развития драмы, продолженную Л. Петрушевской или Н. Колядой, например.

Это авторский текст, в котором нет реплик собственно героев как способа возникновения автономного характера. Так, персонажей пьесы братьев Дурненковых «В черном-черном городе» называют «медиаторами авторской мысли» [9], а не представителями определенной социальной группы. Более очевидным является «случай Евгения Гришковца», когда на сцену в качестве актера выходит сам автор, и представляемый им как актером герой в сознании зрителей становится образом непосредственно самого Гришковца.

Вырыпаев тоже появляется на сцене в постановке своей пьесы «Кислород». И хотя его позиция несколько отличается от той, которую занимает в своем мире Евгений Гришковец, поскольку он действует на сцене от имени Он, а не Я, проблема драматического характера в «Кислороде» решается так же, как и у многих других авторов «новой новой драмы». Персонаж важен для драматурга не своей поведенческой доминантой, своей заурядностью или исключительностью, а включенностью в авторский мир, как неотъемлемая его часть.

Новодрамовцы «обнажили прием», используемый их предшественниками. Более того, показали, что «соавтором», мир которого предстает открытым на сцене, может быть и актер в том случае, когда он выходит на сцену вместе с драматургом, играющим роль героя в театральном представлении. Так случилось в постановке пьесы Евгения Гришковца «Планета».

«Новая новая драма» создает такой театральный язык, который заставляет актера по-новому существовать на сцене. Олег Лоевский, директор фестиваля «Реальный театр», называл это «существованием в этюде, в необработанном драматургически лексическом ряде, известное по театральным экзаменам, а теперь вынесенное на публику» [3]. Поэтому у многих пьес «новой новой драмы» нет так называемого канонического текста.

Если авторы допускают импровизацию и соучастие актеров в создании произведения, то возникает ситуация, когда может быть разрушена традиционная модель авторства. Причем это разрушение идет в новой драме двумя путями. С одной стороны, техника верbatim – «зафиксированная действительность» в виде магнитофонных записей как бы без их авторской интерпретации – превращает драматурга в берущего интервью, а не в собственно автора – творца произведения. С другой – актерская импровизация, о которой в свое время говорили приверженцы реального искусства начала XX века (см. пьесу В. Маяковского «Мистерия-буфф», во втором варианте которой в своем комментарии драматург замечает: «"Мистерия-буфф" – дорога. Дорога революции <...> оставив дорогу (форму), я опять изменил части пейзажа (содержание). В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие "Мистирию-буфф", меняйте содержание, – делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным» [10, с.452]), также разрушает традиционные пути создания авторской реальности в драме. Но дело все в том, что «новая новая драма» ограничивается лишь созданием иллюзий. Даже если, по Курочкину, пьеса – это «организм, способный строится заново» [11], «принцип его обновления» заложен в основание этого «организма» автором как реализация его плана. Да и актеры всегда остаются ограниченными задачами, поставленными перед ними творцом произведения, который пользуется «человеческой» индивидуальностью актера как жизненным материалом, показанным на сцене, и как, отчасти, реквизитом для большей убедительности представляемого.

Итак, герой «новой новой драмы» важен тем, что демонстрирует особенность восприятия действительности драматургом. Иногда персонаж – носитель слова, которое воздействует на сознание зрителя, и от «качества» этого сознания зависит направление диалога, который ведет автор со своим реципиентом.

В пьесе Ивана Вырыпаева звучит два голоса. Он и Она, Саша и Саша, чьи реплики и организуют действие пьесы, представляют собой, в первую очередь, два голоса. Они могут быть восприняты как традиционные голоса персонажей, представителей современного молодого поколения, к теме люб-

ви которых постоянно возвращается в «Кислороде» драматург. Но эти два голоса – это и голоса актеров, вышедших на сцену. Они тоже люди поколения конца XX века. Их размышления на темы пьесы, звучат не как «чужой текст» в актерском исполнении, а как прямое включение настоящего мира в эстетическую реальность произведения. Таким образом, актерская импровизация, о которой речь шла выше, проявляется и у Ивана Вырыпаева.

В одной из композиций появляется фрагмент: *«Она: Я не смогу так сказать, потому что ты специально не написал мне этого текста. Потому что, хоть ты и говоришь о всемирном добре и справедливости, однако же текст этого представления составил так, чтобы звучала только твоя мысль, а другие мысли казались бы банальными, в сравнении с твоим псевдо разумным мышлением»* [8]. (Мужскую роль в театральном представлении исполняет непосредственно Иван Вырыпаев). Но поскольку дана реплика актрисы и одновременно героини, и она включена в текст пьесы самим автором, то, таким образом, открывается ограниченность актерской импровизации. Как и большинству драматургов «новой новой драмы», Ивану Вырыпаеву важно создать ощущение актерской свободы, поддерживаемое особенностями актерского речевого исполнения роли, а не она сама по себе. Недаром актерская манера исполнения роли Саши Иваном Вырыпаевым напомнила некоторым зрителям поведение Фила Донахью, который в конце XX века вместе с Владимиром Познером вел телемосты между Россией и Америкой. Фил Донахью демонстрировал зрителям абсолютную свободу и в выборе тем, и в их интерпретации. Он говорил обо всем, что попадало «под руку», не задумываясь, как должно интерпретировать затронутые темы.

В финале пьесы «Кислород» происходит авторское объединение всех голосов. Пьеса завершается фрагментом, не являющимся репликой ни одного из персонажей, а потому звучит как прямое авторское высказывание: *«Жила была девушка Саша. Она родилась в семидесятих годах двадцатого века в большом городе. Училась в школе, потом в институте, потом вышла замуж за любимого человека. И наступил двадцать первый век. Жил молодой человек Александр. Он родился в семидесятих годах двадцатого века в большом городе. Учился в школе, потом в институте, семью не завел. И вот наступил двадцать первый век. Это Саша и Саша, люди третьего тысячелетия. Запомните их такими, какие они есть. Это целое поколение. Запомните их, как старую фотографию. Это поколение, на головы которого где-то в холодном космосе со стремительной скоростью летит метеорит»* [8].

Разные «роли» голосов иногда подчеркивают структурные особенности «песен». Куплет задает тему композиции, а припев становится комментарием к теме. Таким образом, диалог возникает не столько между мужским и женским голосом, сколько между отдельными композиционным фрагментами текста (между куплетом и припевом, например). Голоса меж-

ду собой взаимодействуют по принципу дополнительности. Как правило, женский голос, расширяет звучание темы, заданной мужчиной. В припеве может возникать спор, но в нем мужской голос (а автор пьесы тоже мужчина) важнее женского.

Особенность звучания тем отдельных композиций позволяет не только представить, как современный человек начала XXI века способен воспринять и интерпретировать библейские заповеди, но и увидеть, в какую сторону происходит развитие сюжета всей пьесы. По мере смен одной композиции другой разрыв между духовным (библейскими заповедями) и материальным (их конкретным воплощением в виде картин современного мира, где прагматизм и бездуховность торжествуют) увеличивается, противоречие обостряется, но так и не разрешается, переводя изображаемую ситуацию в экзистенциальный план. Причем область возникновения конфликта в «новой новой драме» – это сознание воспринимающего театральное действие, а не сознание героя, как это было в классической драме. С одной стороны, мы видим мир, узнаваемый, наш, современный, с другой – на него спроецированный иной, библейский. И кажется, что второй отразился в первом, но потерянными оказались все смыслы, переименованными – все роли. Современные формы «убили» ростки духовности, которые должны были прорасти сквозь них.

Библия у Вырыпаева задает и способ размышления о сегодняшнем дне: пьеса представляет собой библейские заповеди и «второй содержательный план», противостоящий реальности жизни героя и зрителя, максимально приближенного к герою.

Интересным оказывается положение автора в пространстве действия. Иван Вырыпаев в нескольких интервью подчеркивал, что «Кислород» – это не про него («Для меня в проекте «Кислород» никакого желания угодить современной субкультуре нет. Это же не исповедальный спектакль, это не про меня. Про меня там только то, о чем я хотел бы с собой поспорить, и, конечно, там нет погони за модой, потому что... потому что это было бы просто смешно!» [6]). И это принципиальная авторская позиция. Пьеса – способ поставить вопрос и попытаться в него углубиться, способ размышлять, а не рефлексировать по поводу своего внутреннего существования.

Вырыпаев наблюдает за жизнью, в его личном ощущении творческого процесса проявляется и «документализм» «новой драмы». В интервью критику газеты «Известия» Марине Давыдовой он утверждает: «Чем дальше, тем меньше в моих произведениях присутствует личностное начало. "Кислород" – это еще очень авторская попытка разобраться с какими-то проблемами. Мне тогда было 28 лет, и меня очень занимал вопрос, как мне быть с моими несовершенными духовными робкими какими-то ростками и цивилизацией, которая отрицает мое настоящее внутреннее "я". "Бытие № 2" – это уже не такой личностный спектакль. Скорее работа на тему "Бог и мироздание". А в "Июле" вообще меня словно и нет. Словно и не я написал,

а просто обрабатывал кем-то написанное» [7]. Этот же метод наблюдения Вырыпаев использует и в своем кинематографическом опыте – «Эйфории»: «Таков принцип: камера наблюдает. Трогается она не в тот момент, как принято: вот герой идет – камера с ним. Нет, чуть опаздывает. Словно мы приглядываем за происходящим. Словно всегда чуть вне. Как ни странно, эмоционально это не отстраняет, а, наоборот, приближает. Если бы мы погрузились внутрь событий, не поверили бы всему. И упреки, что это неправильная деревня, были бы справедливы. Я не слишком верю в натурализм» [5].

И еще один важный момент: чтобы реализовать свое размышление о жизни, чтобы решить вопросы, заданные современностью, Ивану Вырыпаеву нужен «герой времени», который интересен читателю. Но позиция наблюдателя не позволяет автору таким героем стать. В «Кислороде» он использует образы тех, кто ходит в клуб, курит травку, «у них кипит жизнь». Поэтому они интересны и как драматические персонажи, способные на активное действие, создающее внешний план изображаемого, они же и изображающие, полностью растворившиеся в ритмах современности и потерявшие тем самым свою индивидуальность.

Итак, пьеса Ивана Вырыпаева «Кислород» позволяет отметить основные специфические черты «новой драмы», обращенной к современности и исследующей состояние духовности поколения людей, живущих в начале XXI века.

Библиографический список

1. Заславский Г. Современная пьеса на полпути между жизнью и сценой. URL: www.zaslavsky.ru.
2. Сигарев В. «Впервые я попал в театр на премьеру своей пьесы» / Беседу вела И.Алпатов // Культура. №42. 30 октября – 5 ноября 2003. URL: <http://www.kultura-portal.ru>.
3. Формы новые нужны, драмы всякие важны: Фестиваль «Новая драма» приподняла люк театрального подсознания // Время новостей. №182. 30 сентября 2003. URL: <http://www.vremya.ru>.
4. Атипичный тольяттинский вирус / Беседу вела Нина Беленицкая // Русский журнал 2003. 3 октября. URL: <http://old.russ.ru>.
5. Вырыпаев И. «Музыка главнее, чем скрипка»: Интервью с Л. Малуковой // Новая газета. 2006. №66. 31 августа.
6. Вырыпаев И. «Я – консерватор» / Беседу вела Е. Кутловская. URL: <http://www.kinoart.ru>.
7. Вырыпаев И. «Не хочу показаться сумасшедшим, но я жду эпоху Возрождения» / Беседу вела Марина Давыдова. URL: <http://www.izvestia.ru>.
8. Вырыпаев И. Кислород. URL: <http://www.vyrypaev.ru>.
9. Московкина Е. «Новая драма»: изменения мизансцены // НЛО. 2007. № 85. URL: <http://magazines.russ.ru>.

10. Маяковский В. Соч. в 2 т. Т.2 / сост. Ал.Михайлова; прим. А.Ушакова. М.: Правда, 1988. 768с.

11. Курочкин М. «Сеансу» отвечает... // Сеанс. 2006. №29-30. URL: <http://seance.ru>.

6.3. Проблема авторского высказывания в драматургии Е. Гришковца

В современной литературной ситуации фигура Е. Гришковца является неоднозначной. Некоторые вспоминают о том, что Гришковец – один из тех авторов, которые начинают «новую новую драму», другие выводят его в разряд модных писателей, создающих успешные коммерческие проекты, подчас далекие от настоящей литературы и представляющие так называемое актуальное искусство. Возможно, правы и те, и другие. Но мне кажется интересной проблема определения специфических черт драматургии Гришковца, сближающих его с «новой новой драмой» и открывающих ее связь с театральной и драматической традицией, которую авторы последовательно отрицают (что, впрочем, тоже не ново).

Первые работы писателя определили его отличие от других. Гришковец вышел на сцену и предложил своей аудитории совершенно свободный, казалось бы, непринужденный, возникающий прямо на глазах зрителя монолог. Марина Давыдова назвала Гришковца внимательным наблюдателем жизни и экзистенциалистом, сделавшим «центром театрального события себя, свои комплексы и переживания, свой богатый внутренний мир и таким образом тоже уравнивший театральное искусство с жизнью» [1]. В авторском своеобразии Гришковца проявляется стиль документального театра, который и является театром «новой драмы». Только вместо диктофонной фиксации диалогов драматург представляет свой личный монолог, становясь и автором, и героем, и актером одновременно. Таким образом, пьесы Гришковца представляют лирическое направление современной новой драмы, которое свидетельствует о желании новых авторов «исповедаться на миру». Необходимо отметить, что в русской традиции запись на диктофон любой звучащей речи, если эта запись открытая, легитимная, не гарантирует максимального приближения театральной в «вербатимном» театре истории, рождающейся на основании полученного документа, к жизни. В России принято быть откровенным на кухне с приятелем, а не перед магнитофоном, о чем очень точно рассказала в свое время Л. Петрушевская в пьесе «Песни XX века», отметившая и другую особенность своих современников – часто нам просто нечего сказать. И мне кажется, что стоит согласиться с Мариной Дмитриевской, утверждавшей: «И вообще-то Горькому, Володину или Петрушевской диктофон был не нужен: у них был слух и «магнитофонная» память на живую речь...» [2]. Критик

полагает, что пьеса, построенная на основании традиционных законов эстетики, приближает зрителя к жизни в большей мере, чем та, которая выстроена в соответствии с техникой театра «вербатим».

Чтобы исповедь звучала искренне, необходимо на сцене всегда быть самим собой, не играть, а жить. Отсюда и проблемы всей «новой драмы»: как правило, наиболее успешными являются те постановки, в которых непосредственное участие принимают их авторы. И после таких представлений мало кто из режиссеров берется за эти пьесы. Гришковец не исключение. Поэтому слова Г. Заславского звучат убедительно: «Попытки поставить пьесы Гришковца без Гришковца почти всегда оканчивались неудачей. Единственный успешный опыт – Иосифа Райхельгауза, поставившего «Записки русского путешественника» в театре «Школа современной пьесы», – как бывает, лишь усугубляет общее мнение, сложившееся о Гришковце: он принципиально неотделим от того, что делает» [3].

Пьесы Гришковца, как и других «новодрамовцев», – это фиксация, а не конструкция, создаваемая автором и существующая впоследствии отдельно от него, вне его биографического пространства. «Новая драма» – это «срочные фото», как сказано у того же Г. Заславского. Поэтому Гришковец не может играть одновременно несколько пьес. Проходит время, он меняется и не может уже существовать в старой роли, а стремится сыграть новую. Скорее всего, у этого театра нет будущего. Он может жить только с автором и только для автора. У пьес не может быть повторений, так как нет того универсального смысла, который выводит театральный, как и драматический текст за рамки конкретного, сиюминутного, при всей его узнаваемости и интимности для читателя и зрителя. Это все-таки не лирика. Это именно драма, а она должна существовать по своим эстетическим законам, которыми «новая новая драма» демонстративно пренебрегает (иногда это всего лишь эпатаж, но часто – простое невежество).

После монологичных «Собаки...» и «Одновременно» Гришковец обращается к традиционным драматическим формам, которые предполагают появление на сцене нескольких действующих лиц. Но «традиционный драматизм» Е. Гришковца обнажает скрытые механизмы драматического текста как такового, с одной стороны. С другой – помогает осознать специфику субъектных отношений в современной драме, границы современности которой в области исторической поэтики простираются от начала XX века до наших дней.

Специфика авторского высказывания в драме, как известно, заключается в отсутствии прямого звучания авторского «голоса» на сцене. Все произнесенное героями является отражением авторского субъективизма ровно в той степени, в какой авторское «Я» совпадает или нет с «Я» Другого, где этим «другим» является драматический персонаж. В новейшей поэтике граница «Я» – «Другой» оказывается проблемной. Это приводит к тому, что высказывание героя нельзя воспринимать как ретрансляцию ав-

торского мнения, но и качество субъективности героя подчас оказывается таким, что его реплики не могут определить специфику индивидуальности персонажа. Уже Чехов в рамках «новой драмы» подошел к разрушению границы, очерчивающей индивидуальность действующего лица, предложил (в рамках новой поэтики – уже классические) новые формы авторского высказывания, а следовательно, нашел свои решения проблемы «Я» и «Другой». Напомню, чеховские герои больше сказанного. Они, скорее, выразители общей стихии жизни, чем индивидуальности, воспринимаемые зрителями как оформленные, автономные по отношению как к жизни, так и по отношению к автору, стремящемуся этой жизнью овладеть.

После Чехова русская драма, как и мировая, могла двигаться по двум направлениям. **Первое** – это восстановление автономности героя по отношению к автору, как в случае с Горьким, например, или даже по отношению к исполнителю роли, как у Б. Брехта. Возникла так называемая эпическая драма, с точно прочерченной границей между «Я» и «Другой», драма, в которой субъект, даже исполняющий роль театрального героя, имеет возможность выйти за пределы роли и четко обозначить свою автономность в общей стихии жизни.

Второе – это подчеркивание универсальности любого «Я», способного не столько проявить свою индивидуальность, сколько выразить посредством себя универсальные жизненные положения. Это путь лирической драмы. При этом, в ней не просто проблематизируются границы между «Я» и «Другой», как это происходило в начале XIX века, когда границы были обозначены, но любой «Другой» мог быть осмыслен лишь в категориях авторского «Я» (об этом свидетельствует история романтической драмы). В драме начинают смещаться центры, они обнаруживаются вне личности, и поэтому авторское «Я» становится лишь средством постижения тайн мира, а не целью. Этот принцип, например, как основной принцип символистской поэтики декларировал в свое время В. Брюсов в работе «Ключи тайн»: «Создания искусства это – приотворенные двери в Вечность» [4, с.129.]. «Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайны чувствования» [4, с.130.]. Те символисты, которые не абсолютизируют личный опыт художника, в авторском «Я» обнаруживают всеобщее содержание: «[поэт] – орган народного воспоминания. Через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности. Как истинный стих предугадан стихией языка, так истинный поэтический образ предопределен психеей народа» [5, с.18.].

Чеховская драма являет собой более сложную систему, чем системы его последователей, поскольку потенциально содержит в себе два противоположных решения проблемы личности и не делает акцента ни на одном из них. Современная «новая новая драма» не является универсальной, но и не так далека от традиций, как это декларируют ее лидеры, увлекаясь по-

лемикой со своими оппонентами. Она пытается существовать в рамках уже существующих двух направлений. С одной стороны, авторы выстраивают свое действие на основе документально точно воспроизведенного реального диалога. Тогда возникает полная автономия героя. Более того, автор буквально реализует чеховский принцип, чтобы на сцене было так, как в жизни, доведенный до логического конца русскими представителями реального искусства 10-30-х годов XX века. Можно даже говорить о совпадении риторики футуристов и новодраматургов. И те, и другие бросают с парохода современности классиков. Интересно, что не являющаяся апологетом «новой драмы» Марина Дмитриевская [2] иронично описывает свои впечатления от фестиваля, проходившего в Санкт-Петербурге, применяя к современным авторам формулы русских футуристов начала XX века.

С другой стороны, возникает попытка говорить только о себе, когда никакой «другой» не существует. Ее, в частности, осуществляет Гришковец. Недаром он, комментируя свои пьесы, в которых появился второй голос наряду с авторским, а потом и вовсе авторский голос стал отсутствовать, замечает: «Я попытался спроецировать вовне диалог, который продолжается внутри меня» [6]. Одновременно драматург утверждает, что ему важно сохранить впечатление, что любое драматическое представление рождается непосредственно на глазах зрителя. У его пьес не существует канонического варианта. Опубликованные тексты – это запись одного из спектаклей.

В пьесах, где участие принимают другие актеры, а не только сам автор (как в «Осаде», сыгранной во МХТе, «Планете», сыгранной Гришковцом вместе с актрисой театра им. Вахтангова Анной Дубровской), они являются такими же творцами текста, произносимого на сцене, как и сам Гришковец. По утверждению О. Фукс, «согласно Гришковцу, нужно создать у актера иллюзию, что он и есть автор и творец» [7].

«Свобода» актера в «новой драме» – одно из общих мест. Именно она в какой-то мере позволяет подчеркнуть документальную основу нового театра, являющуюся все же своеобразным мифом. Говоря о своем понимании театра, один из «новодраматургов» – Максим Курочкин – уточняет: «Пьеса может обновляться с помощью актеров, которые задействованы. Она – саморазвивающийся организм. То, что устарело, опадает само собой. Пьеса – это код, формула, ДНК, и если она правильно найдена – организм начнет строиться заново, причем каждый раз он будет соответствовать новым задачам. В этом механизме уже заложен принцип обновления. Поэтому хорошая драма – всегда новая» [8]. Такой взгляд на жизнь пьесы на сцене не является чем-то неожиданным. Каждая новая постановка классической пьесы вполне соответствует предложенной формуле «новой пьесы».

Рассказывая историю постановки «Осады», Гришковец замечает, что текста перед репетициями спектакля у него не было. Был только план. Он задавал темы актерам, и в совместном творчестве рождался тот диалог, ко-

торый должен был звучать со сцены. Но свобода актера все же остается иллюзорной. Своими приемами автор лишь добивается необходимой ему формы присутствия героя на сцене. Это все тот же нелепый обычный человек, внутренний мир которого обнажается перед зрителем. Профессиональные актеры это очень быстро начинают понимать. Так произошло, например, с А. Дубровской. Она даже демонстрирует на сцене момент преображения, смены техники игры: «...первые несколько минут ее героиня напоминает о театре, а затем начинается совсем иное. Она также окунается в мир случайных слов, недомолвок и необязательных мелочей, которые складываются в гармонию» [9].

Персонажи профессиональных актеров в постановках пьес Гришковца – это и не отражение «Я» исполнителя, и не те, чьи имена они носят на сцене, это все тот же автор, которому актеры предоставляют возможность посмотреть на себя со стороны, если он находится в момент представления в зрительном зале. Отсюда и впечатления зрителей, зафиксированные первыми критиками «Осады» во МХТ: «Мхатовские актеры ... виновато натягивают шапки на уши, переминаются с ноги на ногу, всерьез разъясняют друг другу, что такое «патовое положение», запинаясь на выражении «с кондачка», читают нескладные, но нежные письма любимым и умирают от фанерных стрел. Их перевоплощение в Гришковца прошло столь успешно, что зрители вместо одного кумира получают шесть полноценных его копий и соответственно помноженную на шесть дозу умиления и восторга» [10]. Таким образом, даже в почти традиционном спектакле, с точки зрения театральной классики, все равно реализуется формула Гришковца: «Счастливи найденный способ совмещать личное переживание, авторское высказывание и театральную игру (в обратном порядке: Я = персонаж; Я = автор; Я = тот, кем вы меня считаете, или, если угодно, «отраженное Я»; Я = Я в себе) – это самое главное в театральной модели Гришковца; это то, чем он всех когда-то обворожил, а теперь продуктивно эксплуатирует, поневоле формализуя» [11].

Быть похожим на Гришковца – это, в первую очередь, воспринять его речевую манеру, многократно описанную во всех отчетах о театральных представлениях с участием автора. Он на сцене «просто живой человек со своими мыслями, ощущениями, откровениями. Косноязычный. С речью, далекой от какой бы то ни было литературности, то есть красоты, правильности, выразительности, – корявой, шершавой, которая рвется паузами и междометиями. Так разговаривают не на сцене, а где-нибудь в квартире или на улице, – сумбурно, комкано, изъясняясь, что называется, "на пальцах"» [12]. Его речевая манера – следствие того, что все пьесы – попытка выразить процесс рождения мысли, попытка зафиксировать переживание, уловить мечту, объяснить себе самого себя. Поэтому драматическое действие в пьесах Гришковца становится фиксацией сложного внутреннего мира человека.

Если в «новой драме» начала XX века в чеховском варианте действие сохраняло свою традиционную форму, но при этом приобретало второй план, на котором и был сделан основной авторский акцент, то в пьесах XXI века, первый план редуцирован. Автор не просто не сосредоточен на традиционных драматических событиях, он буквально понимает характеристику чеховской пьесы, в которой «ничего не происходит». Как событие представленным оказывается сам процесс рождения мысли, облечения ее в слово. Поэтому Гришковцу и не нужен сценический партнер. Если он появляется, то оказывается «лишним» (как в «Планете»: «По большому счету, ему не нужны никакие партнеры. Участие в спектакле А. Дубровской отнюдь не рождает сценического дуэта. Актриса – не более чем фон, оживший элемент внешнего антуража, такой же, как упомянутые спутник или ветка дерева. Происходящее на сцене все равно монологично, а «исполнитель театра» (так, отчасти исковеркав русский язык, назвали когда-то Гришковца) способен изобразить что угодно от человека до предмета неодушевленного» [13].

Или: «...получается, что женщина в «Планете», по большому счету, не нужна. Хотя Гришковец и дает ей выговорить что-то вполне личное в пятиминутном монологе, она так и остается абстракцией, девушкой за стеклом. А разговор о любви ведет все тот же единственный персонаж Гришковца, смешной, неловкий, невероятно обаятельный, но по-прежнему бесполой» [14]). Либо на сцене не должно быть Гришковца, и тогда все находящиеся на сцене помогают буквально увидеть тот спор, который ведет с собой автор.

Все визуальные образы имеют прямое отношение ко внутреннему пространству личности. Узнаваемой у Гришковца оказывается не только речевая интонация, но и жест, походка, пластика: «сутулость, безвольно свисающие кисти рук, опущенная вниз голова, особые ужимки и ломаные жесты. Движения замедленные, сонные, будто артист находится не в воздушном, а в наполненном более насыщенной субстанцией пространстве (в воде, например). Герой Гришковца не принимает никаких волевых решений, он скорее ищет (и чаще всего не находит), перебирает подходящие слова, которые помогли бы ему выразить то, что он чувствует» [15]. Когда обнаруживается усталость в поиске нужного слова и уверенность в невозможности его найти, то возникает ирония, о чем свидетельствует комический эффект в «Осаде» и «По По».

Специфика драматического действия в пьесах Гришковца проявляется и в том, что одновременно могут разыгрываться два сюжета, событийно между собой не связанные. Они чередуются, не являясь объединенными ни ситуациями, ни временем. Но это чередование обнажает опять-таки внутренний мир субъекта (причем не представленного автономно существующим на сцене лицом), в мире которого все фрагменты связаны между собой на основании ассоциаций. Так происходит в «Осаде».

Наиболее традиционна, с точки зрения действия, у Гришковца «Зима», но и в ней найден прием переведения события из плана внешнего в план внутренний. На сцене появляются не только двое мужчин, но и Снегурочка, которую герои и видят, и нет. Она помогает понять зрителям, что замерзающие люди переходят в мир сна-яви. Находясь на границе, они еще вполне достоверно могут общаться друг с другом, но в то же время пребывать в мире собственной фантазии или, чаще, – воспоминаний. В данном случае вновь возникает связь с «новой драмой» начала XX века, в которой на уровне диалога фиксировалось состояние, свидетельствующее, что субъект вполне достоверно участвовал в повседневной жизни, но был поглощен событиями, происходящими в его внутреннем мире и никак не связанными с тем, что происходило с героями здесь и сейчас (см. «диалог глухих» у Чехова).

Интересно определить качественное содержание авторского мира Гришковца. Несомненно, что его центр – то самое «Я», которое и цель, и средство автора, стремящегося понять, прежде всего, себя и помочь тем самым понять себя «Другому». Отсюда лирический парадокс драматического представления. Гришковец, казалось бы, говорит исключительно о себе, а зритель думает, что о нем. Циничным критикам, которых ничем не проведешь, не удивишь, авторская исполнительская манера кажется симуляцией: «"Городской романтик" тоже вынужден изображать из себя трепетного инженю. Так, тихими стопами, он и прокладывает тропинку к читательскому сердцу. Возвращение личностного начала? Как бы не так. Симуляция, эффект зеркала: я такой, каким ты хочешь меня видеть. Отсюда бесформенность прозы Гришковца – а зачем напрягаться? Халтурность слога маскируется под искренность и раздолбайство героя. Если бы Гришковец взял шестиструнку и пропел свой текст у костра, получилось бы еще лучше. Примерно так: "Послушай меня, читатель, милый друг. Мы с тобой очень похожи. Я поведаю тебе кое-что о жизни. Я скажу это тебе на ушко. Я буду деликатен"» [16].

С Е. Белжеларским можно и согласиться: в драме невозможно быть всегда предельно открытым, как и в лирике, например, всегда находиться в высшей точке проявления чувств. Так, З. Гиппиус в свое время упрекали за экзальтацию чувств и отмечали лишь немногие стихотворения, в которых она была искренней, но в то же время, превосходные степени в лирике М. Цветаевой в большей мере оказываются уместными. Вероятно, все дело в индивидуальном содержании личности поэта и мастерстве.

Гришковец со временем становится другим: умиление сменяется иронией (от «Одновременно» к «По По»). Другое дело, что драматическая литература связана с театром, то есть искусством, всегда переводящим внутреннее во внешний план: театральный образ не только звуковой, но и визуальный, обнажающий условность создаваемого мира, его «театральность». С этой «театральностью» в свое время боролись первые постанов-

щики пьес Чехова. Но жизнь актера на сцене, которая кажется естественной, — это проявления высочайшего профессионализма, то есть того, что является областью искусства, а не жизни. Так вот профессионализма новодраматическим «авторам-исполнителям-героям» не хватает. Когда проходит ощущение новизны, начинают появляться язвительные замечания критики (непрофессионализм, а подчас, специально демонстрируемое эстетическое невежество более всего вызывают недоумение).

Но если вернуться к тому, чего Гришковец добивается в своих лучших спектаклях, то это узнавания себя в «Другом». Он на сцене говорит так, как говорит любой, и о том, о чем говорит любой. Это становится возможным благодаря парадоксу драмы Гришковца. Его герой, а следовательно, он сам, не стремится выделиться из толпы, не надевает на себя чужих масок, не стремится быть кем-то, кроме себя самого: будучи неприметным, он является самодостаточным. Поэтому каждый в нем способен узнать самого себя. «На спектаклях Гришковца всегда возникают странные чувства. Противоречивые. Во-первых, хочется выгнать из зала всех, потому что «интимности», которыми делится... Гришковец, кажется, касаются только тебя. Во-вторых, хочется уйти самому и сразу. Потому что все, что ты думал и чувствовал, но как-то боялся или не мог сказать — не важно о чем: о встрече Нового года, детстве, маме, любви, наконец, — до спектакля было твоим, а теперь это цитаты из Гришковца» [17]. Действие пьесы, обнажающее внутренние механизмы, управляющие человеком, увлекает зрителя и вовлекает его собственную фантазию. А она «и впрямь способна перенести смотрящего даже дальше тех пределов, которые оговаривает Гришковец. Вдруг ловишь себя на том, что ты на время выпал из этого конкретного действия и так же автономно плывешь «по волнам своей памяти». И так — не единожды» [13]. Описанное Ириной Алпатовой впечатление возникает тогда, когда Гришковцу удается выразить универсальный жизненный опыт. Он, как правило, оказывается аккумулированным в детстве, где происходит знакомство с миром, человек делает первые шаги в его освоении. Это первый опыт познания и первый эмоциональный опыт. Чтобы напомнить о нем, автору необходима та речевая манера, которая напоминает о прошлом. Отсюда и трогательность, непосредственность автора, а также круг обсуждаемых им тем. Именно потому, что эти темы «затронуты» сквозь призму еще не оформившегося, но стремящегося к оформлению сознания, они не кажутся у Гришковца банальными, а слова фальшивым. Можно привести любые цитаты из пьес, особенно не выбирая цитируемые места:

«Просто все имеет свое устройство. И мне чаще всего совсем не хочется знать, как что-то устроено. Просто узнается об этом само собой. Или кто-нибудь крикнет: «Посмотри, посмотри. Скорей посмотри!» И ты посмотришь, увидишь, то, чего не надо было видеть. А еще, хуже того, поймешь, как это устроено» («Одновременно») [18].

«А надо успеть сказать, ну, например, про то, что вот здесь, то есть в том пространстве, где мы находимся. Сейчас. И не просто сейчас, а прямо сейчас, движется-крутится просто непонятное количество разных молекул. Их не просто много, а они СПЛОШЬ! И вот в этом воздухе, который не только нас окружает, но который мы в себя вдыхаем, – и сквозь нас, и сквозь все эти предметы прямо сейчас проходят, и даже не проходят, а проникают постоянно бесконечные радиоволны и телевизионные волны, какие-то сигналы космической связи. И это разные новости и музыка, и любимое или нелюбимое кино, и разные непонятные иностранные языки, и, может быть, сигналы с просьбой о помощи или просто болтовня. И все это вот здесь вот, и я не могу сказать, каким именно образом это влияет на мою жизнь, я ведь об этом постоянно не думаю, я об этом вообще не думаю, просто я об этом сейчас говорю. Но если бы этого всего не было, то все было бы по-другому, в смысле моя жизнь, это же понятно» («Одновременно») [18].

«Потому что вся эта жуть оттого, что ты остро чувствуешь, что ты ЕСТЬ, и что ты очень маленький. Ты очень маленький, но ты есть! И твой костерок видно на другом берегу. И костерок горит ярко, и у тебя есть твоя скромная температура тела, но эта температура все-таки выше температуры воздуха, и намного выше температуры космоса. А если волк укусит, то будет больно» («Планета») [19].

Обнаружение того, что взрослый сохраняет в себе память о детстве, происходит и с помощью декораций, которые использует Гришковец – бумажных корабликов в «Дредноутах», самолетиков в «Одновременно». И даже профессиональные художники, воспринявшие манеру Гришковца, воссоздают на сцене его театр детства: появляются веточки, вместо дерева, палочка, на которую насажен комарик, звезды, зажигаемые дерганьем веревочки («Планета»), древние войны, одетые в вязаные доспехи, умирающие от деревянных стрел и напоминающие кукол («Осада»).

Вещественный минимализм авторского мира объясняется тем, что у Гришковца его театр рождается из него самого. В этом театре человек не живет среди вещей. Они такие же выразители жизненной стихии, как и любой субъект. Эти вещи – всего лишь средство переведения внутреннего содержания субъекта во внешний план. Поэтому, будучи на сцене и автором и героем одновременно, Гришковец часто отступает от основной темы и с удовольствием объясняет:

«... (нагибается, берет с пола бумажный кораблик)

Я отлично понимаю, что это очень избитый и пошлый образ. Мол, какие бы ни были большие корабли, но с точки зрения... (указывает рукой неопределенно вверх). И спустя много лет... Все наши свершения, все наши дела... Какими бы они ни были... Выглядят, как вот такие бумажные кораблики. А что может быть наивнее и беззащитнее бумажных корабликов. И, дескать, все те стальные монстры и чудеса техники столетней дав-

ности, выглядят вот так (показывает). Банально! Пошло! (разводит руками)
Все понятно.

(пускает кораблик в тазик)

Но поскольку спектакля никакого не будет – пусть плавает... Потому что я ничего другого не придумал. Ничего более трогательного....

Хотя понимаю, что это избито, банально, пошло.

Но пускай....

(пускает в тазик еще пару корабликов) («Дредноуты») [20].

Или в «Одновременно»:

«Бессмысленно об этом думать все время, зато можно почувствовать.

Но это так сложно – почувствовать. Но можно попробовать. Я даже специально для этого создам специальные условия, вот смотрите (*Надевает на голову летчицкий шлем с очками, подходит к вентилятору.*) Я сейчас включу вентилятор, и еще будет музыка, под которую, как мне кажется, легче понять, легче почувствовать, как все это одновременно летит ну, все эти самолеты.

(Включает вентилятор, начинает звучать музыка, подвешенные самолетики начинают раскачиваться. Рассказчик танцует соответствующий танец. Музыка заканчивается, рассказчик выключает вентилятор) [18].

Работа с вещью и сам характер этой вещи в мире Гришковца еще раз доказывает связь «новой драмы» с одной из линий развития постчеховского театра. Еще М. Булгаков в «Беге» четко обозначал основной источник выстраиваемой на сцене (в том числе и с помощью декораций) картины мира. Жанровое обозначение его пьесы – восемь снов. И первый сон открывается эпиграфом: «Мне снился монастырь...», в котором на первый план выведено авторское «Я», порождающее все картины действия. Это «Я» – источник всего: героев, вещей, пространства, которое они заполняют. Подчиненность вещей «Я» открыто демонстрируется в первом, и во втором сне. Они заканчиваются авторскими ремарками:

«Тьма съедает монастырь. Сон первый кончается».

«Счастлив, что не замечен (начальник станции. – Л.Т.), проваливается во тьму, и сон второй кончается».

Пространство Булгакова условно, оно появляется и исчезает, поглощаемое тьмой, как картины жизни в сознании человека, которые, с одной стороны, порождены сознанием, с другой – ему не подчиняются, так как обнаруживают в субъекте объективное содержание, не подчиненное его воле.

В другой линии развития современного театра, где подчеркнута автономия «Я» и «Другого», а следовательно, «Я» и «мира», – вещь задана объективно. В чеховском театре, как в первоисточнике, обе тенденции находили свое выражение. В частности, в своих письмах о театре это подчеркивал Л. Андреев. Он отметил одну из особенностей первых постановок чеховских пьес Художественным театром, позволившую назвать Чехова

первым представителем театра «чистого психизма». Во «Втором письме» есть следующее утверждение: «Чехов одушевил все, чего касался глазом: его пейзаж не менее психологичен, чем люди; его люди не более психологичны, чем облака, камни, стулья, стаканы и квартиры. Все предметы мира видимого и невидимого входят лишь как части одной большой души; и если его рассказы есть лишь главы одного огромного романа, то его вещи есть лишь рассеянные по пространству мысли и ощущения, единая душа в действии и зрелище <...> И играть на сцене Чехова должны не только люди – его должны играть и стаканы, и стулья, и сверчки, и военные сюртуки, и обручальные кольца» [21]. «Единая душа» – это та жизненная стихия, выразителем которой является все в чеховском мире, в том числе – и авторское «Я». Отсюда и проблематизация границы «Я» и «Другой» в драматургии писателя.

Такого сложного «слияния» и «неслияния» авторского «Я» и «Другого» в новодраматической пьесе не происходит. По мере развития действия Гришковец обнаруживает разные свои ипостаси, что вполне логично и непринужденно получается в монодрамах, но обнаруживает неуместность отдельных элементов текста в его традиционных драматических пьесах. Особенно это неудачно сделано в «Планете», где автор-герой, по сути, не может овладеть драматическим языком.

Мужской персонаж в «Планете» выступает при наличии отдельно от него существующей героини рассказчиком, находящимся вне пространства основного традиционного драматического представления жизни человека. Он отделен от Женщины квадратом ее комнаты, заполненной традиционным театральным реквизитом: Абажур, шторы, телефон. Мужчина заглядывает в окно, подсматривая за чужой жизнью, которая привлекает его, как чужая, неизведанная планета. Но проникнуть в эту жизнь он не в состоянии, что вполне естественно для Гришковца. Уже в «Дредноутах» несовпадение мужского и женского начал в мире Гришковца было очевидно. Но в «Дредноутах» на этом несовпадении было построено все драматическое действие.

Причина невозможности диалога между героем и героиней таится не столько в том, «что ее нет» в жизни Мужчины, что она чужая женщина, сколько в авторском понимании женской точки зрения на мир. Это и обнаруживает пьеса «Дредноуты». В ней основное противоречие, к разрешению которого и стремится действие, возникает через «взаимодействие» двух голосов. Один из этих голосов (традиционно для Гришковца – многофункциональный) звучит благодаря присутствию автора-героя на сцене. Другой голос – предполагаемый, мы его не слышим обычным способом, но это тот самый женский голос, в диалог с которым и вступает автор-герой. Все его реплики – это и попытка понять «Другого», и попытка объяснить этому «Другому» себя. Но попытки всегда будут бесплодными, так как «Другой», отдельный от автора, в мире Гришковца не возможен. Ав-

торское «Я», аккумулирующее «детский» опыт постижения себя и жизни как универсальный, исключает понимание автономии мужского и женского начал. Поэтому в «Планете» Женщина – «Другая», она не может стать ИМ, поэтому конфликт не разрешим. В финале на сцене Мужчина и Женщина, бесконечно далекие и одинокие.

В «Планете» Гришковец даже перешагивает порог комнаты Женщины, проникая в ее мир, но не присваивая его себе: он смотрит на то, что Женщина читает, смеется вместе с залом и благополучно покидает пространство, ему не принадлежащее. Иллюзия такого же одномоментного со зрителем освоения пространства возникает и в пьесах Чехова, только без выведения на сцену Лица от автора. Но итог этого освоения оказывается разным. Современный автор выступает лишь в роли документального фиксатора, отстраненного от того, что он фиксирует, так как запечатляемое принадлежит жизни как таковой, а не ему (тем более что монологи сочинены актрисой, а не Гришковцом). Таким образом, в «Планете» осуществляется совмещение двух крайних тенденций в области решения проблемы «Я» и «Другой», потенциально существующих в классической «новой драме», но разъединенных в современной пьесе. Поскольку тенденции являются разнонаправленными, то и их объединение у Гришковца оказывается неудачным.

Противоречия, возникающие в драматургии Е. Гришковца, свидетельствуют, в конечном итоге, о том, что современные попытки сказать что-то абсолютно новое оборачиваются сложным диалогом с классикой, отвергаемой новым поколением авторов. Возможно, чем они быстрее овладеют прошлым эстетическим опытом, тем быстрее смогут сказать что-то по-настоящему свое.

Библиографический список

1. Давыдова М. На последнем издыхании // Консерватор. 24 октября. 2002. URL: http://www.selavi.ru/smotr/2002/2002_doc_o2.htm.
2. Дмитриевская М. Угар-off, или изображая драму. Следственный эксперимент // Петербургский театральный журнал. 2004. №38. URL: <http://ptzh.theatre.ru/2004/38/20>.
3. Заславский Г. Современная пьеса на полпути между жизнью и сценой// URL: www.zaslavsky.ru/drama/drama300404.htm.
4. Брюсов В. Ключи тайн // Критика русского символизма: в 2 т. Т.1. / сост., вступ.ст., преамбулы и примеч. Н.А.Богомолова. М.: ООО «Издательство "Олимп"»: ООО «Издательство АСТ», 2002. 396с.
5. Иванов В. Поэт и чернь // Критика русского символизма: В 2т. Т.2. / сост., вступ.ст., преамбулы и примеч. Н.А. Богомолова. М.: ООО «Издательство "Олимп"»: ООО «Издательство АСТ», 2002. 441 с.

6. Гришковец Е. «Время героев-интеллектуалов ушло. И это ужасно обидно» // Известия. 8 октября. 2003. URL: http://www.selavi.ru/smotr/inter/inter_gr_izv0810.htm.
7. Фукс О. Планета людей // Вечерняя Москва. 10 декабря. 2001. URL: http://www.smotr.ru/2001/2001_gr_plan.htm.
8. Курочкин М. «Сеансу» отвечает... URL: <http://seance.ru/category/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/novaya-drama>.
9. Филиппов А. «Планета» любви // Известия. 11 декабря. 2001. URL: http://www.smotr.ru/2001/2001_gr_plan.htm.
10. Одина М. Наивная «Осада» // Известия. 8 октября. 2003. URL: http://www.selavi.ru/smotr/2003/2003_mhat_osada.htm.
11. Соколянский А. Мы еще повоюем // Время новостей. 8 октября. 2003. URL: http://www.selavi.ru/smotr/2003/2003_mhat_osada.htm.
12. Богданова П. Под маской себя самого // Современная драматургия. 2002. №3. URL: http://www.smotr.ru/2001/2001_gr_plan.htm.
13. Алпатова И. Второе изобретение колеса // Культура. 20-26 декабря. 2001. URL: http://www.smotr.ru/2001/2001_gr_plan.htm.
14. Зинцов О. Девушка на шаре // Ведомости. 11 декабря. 2001. URL: http://www.smotr.ru/2001/2001_gr_plan.htm.
15. Рогинская О. Про «По По» и вокруг. о Евгении Гришковце и его новом спектакле // Критическая Масса. 2006. №1. URL: http://www.smotr.ru/2001/2001_gr_plan.htm.
16. Белжеларский Е. Поматросил. URL: www.itogi.ru.
17. Гердт О. Как он съел планету // Газета. 11 декабря. 2001. URL: http://www.smotr.ru/2001/2001_gr_plan.htm.
18. Гришковец Е. Одновременно. URL: <http://www.erlib.com>.
19. Гришковец Е. Планета. URL: <http://lib.aldebaran.ru>.
20. Гришковец Е. Дредноуты. URL: <http://lib.aldebaran.ru>.
21. Андреев Л. Письма о театре // Л. Андреев Повести и рассказы в 2 т. М.: Художественная литература, 1971. URL: <http://lib.ru>.

Учебное издание

Тютелова Лариса Геннадьевна

**А.П. Чехов и русская драма
XX – начала XXI века**

Учебное пособие

Редактор Ю.В. Смутницкая
Компьютерная верстка, макет Т.В. Кондратьевой

Подписано в печать 30.06.09. Формат 60x84/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл.-печ. л. 9,3. Гарнитура Times. Тираж 100 экз. Заказ № 1708
Издательство «Самарский университет», 443011, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1.
Тел. 8 (846) 334-54-23
Отпечатано на УОП СамГУ