

Л. Г. Тютелова

«ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ДОВОЛЕН» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ А. П. ЧЕХОВА: ОТ «СМЕРТИ ЧИНОВНИКА» ДО «НОВОЙ ДРАМЫ»

В работе рассматриваются особенности художественной антропологии Чехова. Главной проблемой исследования является проблема взаимодействия и развития эпических и драматических моделей мира писателя. Образ чеховского драматического героя, имеющего сходное с эпическим героем содержание образа «человека, который доволен», позволяет говорить о степени влияния эволюционирующих моделей эпического мира, созданных в ранних сатирических рассказах А. П. Чехова, на возникновение форм «новой драмы», а также об изменении авторской концепции личности, проявившейся в особенностях содержания образа героя, его оценок и способах их выражения.

Ключевые слова: «новая драма», эпизированная драма, статус героя, эпическая и драматическая модель мира, автор и герой в драме, «лицо», «маска».

Эволюция художественного мира А. П. Чехова включает в себя процесс появления форм «новой драмы», возникших как продолжение традиций эпического театра (особенностям разных аспектов которого в отечественном литературоведении посвящены работы В. Е. Головчинер [1; 2]), а также эпизированной драмы и разрушивших традиционную аристотелевскую модель. Поэтому для описания особенностей новой драматической системы важны вопросы эволюции эпической модели мира писателя (ее главных компонентов – человека и события).

Как известно, сформировавшаяся в середине XIX столетия «постромантическая парадигма художественности» (В. И. Тюпа) «питается радикальным открытием другого (чужого «я») в качестве самобытной реальности, аналогичной мне, но принципиально иной и внеположной моему сознанию» [3, с. 223]. Автор, создавая свою воображаемую модель мира, пытается реконструировать и тем самым понять скрытую, внутреннюю форму реальной жизни. Гегель в свое время полагал, что она связана с абсолютным духом, пытающимся себя познать. Само его присутствие в создаваемой художником реальности может быть задано конкретным человеческим образом. Поэтому такую роль играет понимание героя автором. При этом, как отмечено В. И. Тюпой, «к вообразенному персонажу автор относится как к настоящему другому, силится постичь внутреннее «я» героя как суверенное» [3, с. 223–224]. А основная задача искусства – авторское откровение о жизни.

Конец XIX в. приносит ощущение исчерпанности «оснований» и «возможностей» художественной деятельности, направленной на проникновение в суть отраженных феноменов жизни посредством творческого усилия. Кризис креативистского сознания приводит к формированию новой парадигмы художественности авторами, стремящимися воплотить «абсолютный идеал» (Вл. Соловьев) не в воображаемой реальности, а в самой жизни. От-

ныне художник становится организатором коммуникативного акта, который не может состояться только при креативной актуализации «произведения» в тексте. Необходима и актуализация его в воображении воспринимающего. Иными словами, как отмечает В. И. Тюпа, «чтобы не остаться субъективным фантазмом, чтобы сделаться художественной реальностью, образам одного сознания необходимо быть «конвертированными» в образы другого сознания. Творец предстал перед неизбежностью выстраивать художественную реальность не на территории собственного видения, а в ментальной сфере адресата» [3, с. 225].

Несмотря на то, что чеховское творчество долгое время было принято рассматривать в рамках традиционного реализма (то есть креативистской парадигмы художественности), многие особенности его эпических произведений свидетельствуют о том, что кризис креативизма и поиск новых возможностей художественной деятельности проявились и в них.

Шагом в сторону новой парадигмы художественности в мире психологического романа второй половины XIX в. становится изменение статуса героя, который перестает быть простым объектом авторского изучения природы современного человека. Персонаж является тем, кто в диалоге с «другим» пытается понять специфику собственного «я». Об этой особенности романов Ф. М. Достоевского в свое время писал М. М. Бахтин, определивший ее как диалогическую природу эпической модели мира, созданной писателем. В ней герой выступает не только в роли суверенного «я», но и в роли активного участника процесса проникновения в суть отраженных в художественной реальности жизненных феноменов – в первую очередь в реальность внутреннего «я», которая подчиняется авторской концепции существования.

На первый взгляд, чеховская ситуация далека от случая Достоевского. В ранних юмористических

рассказах писателя герой не озабочен проблемой своего «я». Так, Червяков в «Смерти чиновника» наследует черты гоголевского «маленького человека», представляющего мир, где всякий стремится «означиться» [4, с. 147], существовать «для других». Отсюда отсутствие индивидуальных желаний, личностной инициативы, поступков, отражающих неповторимый мир человека, а значит, невозможность для героя «быть», а не «казаться». Башмачкин пытается существовать «в себе». Но мир требует от него поступка и прочитывает этот поступок по-своему. Поэтому герой, который вопреки норме не заботится о том, каким он кажется остальным, погибает. Автор, не соглашающийся с этой нормой, сочувствует герою, несмотря на всю пустоту его внутреннего существования.

Чеховский чиновник наоборот живет не «в себе», а «для других». Тревога из-за того, кем он будет в глазах этого «другого», заставляет героя выйти из состояния равновесия. Восстановление равновесия возможно лишь тогда, когда реакция мира на героя покажет: окружающие «прочитали» в поступке Червякова именно то, что он хотел этим поступком сказать. Но чеховский мир устроен так, что увиденное героем не совпадает с тем, что видит сторонний наблюдатель. Читатель имеет возможность встать на место Червякова. Этому, например, способствует несобственно-прямая речь повествователя, задающая позицию героя как «объективную»: «Чихнул, как видите. Чихать никому и нигде не возбраняется. *Чихают и мужики, и полицмейстеры, и иногда даже и тайные советники*» (выделено мной. – Л. Т.) [5, т. 2, с. 164]. Повествователь открывает читателю и независимую от героя позицию: «В антракте он подошел к Бризжалову, походил возле него и, поборовши робость, пробормотал» [5, т. 2, с. 165]. В конечном итоге мы можем видеть и «лицо героя» – его жизнь «в себе», и «маску» – жизнь «для других».

Сцена, возникшая в финале рассказа, несмотря на дискомфорт существования в ней «посиневшего и затрясшегося» генерала, вполне комфортна для Червякова. Картина действительности обнаруживает истинное «лицо» чиновника, поскольку вполне его удовлетворяет и оставляет «довольным». Герой покидает кабинет генерала, «млея от ужаса» (выделено мной. – Л. Т.) [5, т. 2, с. 166]. «Лицо» довольного человека слилось с «маской», за которой ничего на самом деле не скрывается. Оказывается, что жизнь чиновника «для других» – это и есть его жизнь «в себе», потому она и непонятна генералу, скрыта от него. Отсюда и нелепость образа Червякова, и не сочувствие, а смех читателя.

Следовательно, позиция «довольного героя» неестественна: по-настоящему реальна только двойственность человека, одновременно существующе-

го как и «я-для-себя», и «я-для-других» и проблематизирующего эту двойственность существования, поскольку она создает зазор, дающий возможность совершения *свободного* поступка, на основании сознательного выбора личности.

При этом стоит напомнить, что нелепость героя, вызывающая читательских смех, – это нелепость «лица», хоть и слившегося с «маской», но призванного выразить сокровенную суть человека. Над ней, даже при ее недостаточности, не принято было смеяться, поскольку она есть божественная суть, позволяющая напомнить о критериях христианской нравственности, воспринимаемых как абсолютные, на основании которых оценивали свою современность многие отечественные писатели XIX столетия. Но Чехов не является поборником готовых нравственных решений, о чем свидетельствует оценка его раннего творчества современниками. Они отмечают так называемую «неопределенность» писательской позиции, возникающую из-за изменения статуса авторского субъекта как участника художественного акта.

Используя образ героя, «довольного собой», Чехов выступает, как в свое время и Достоевский, в качестве «свидетеля», передающего читателю некий внутренний опыт личности, который нужно воспринять и как свой, и как чужой, чтобы понять и объяснить себе реакции чиновника на произошедшее. Вторгаясь в пространство чужого (читательского) сознания, художник подчиняет его собственной концепции существования внутреннего «я». Отсюда утверждение Чехова: «Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем. Я слышал беспорядочный, ничего не решающий разговор двух русских людей о пессимизме и должен передать этот разговор в том самом виде, в каком слышал, а делать оценку ему будут присяжные, т. е. читатели» [6, с. 280]. При этом сама авторская оценка героя в раннем творчестве Чехова из-за «неполноты» персонажа, связанной с его неспособностью воспринимать себя со стороны, оказывается в достаточной степени определенной. Впоследствии в художественном мире Чехова усложняется образ героя, а также образ и позиция того, кто представляет «событие». Причем внимание автора все меньше акцентируется на человеке, способном существовать только в границах собственного внутреннего мира.

Так, в «маленькой трилогии» наиболее интересными фигурами являются не образы довольных своим положением Беликова, выражение лица которого в финале истории «было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что его наконец положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет» [5, т. 10, с. 52]), или Чимша-Гималайского,

увиденного братом счастливым человеком, «заветная мечта которого осуществилась так очевидно, который достиг цели в жизни, получил то, что хотел, который был доволен своей судьбой, самим собой» [5, т. 10, с. 61], а тех, которые находятся рядом с этими персонажами, а потому рассказывают о них – это и Буркин, и ветеринарный врач Иван Иванович. Их слова – рассказы-исповеди, позволяющие персонажам не столько создать какое-то особенное представление о себе (они не являются главными героями истории), сколько остаться самими собой, выразить свое понимание проблемы, а через него – самого себя. Поэтому для них столь неожиданными становятся выводы из историй, возникающие у слушателей. Буркин отвечает Ивану Ивановичу на его попытку продолжить рассказ о «человеке в футляре»: «Ну, уж это вы из другой оперы...» [5, т. 10, с. 54]. Не понятно, что вызвало такую реакцию учителя: нежелание или неспособность увидеть «футляр» на себе или несогласие с тем, что в «футляре» «больше жить невозможно». Авторского прояснения слов героя в рассказе нет. Теперь уже у читателя, пытающегося разрешить загадку чеховского текста, возникает свой взгляд на ситуацию.

Таким образом, сторонние наблюдатели воспринимают сказанное со своих позиций и тем самым показывают, что видят не «лицо» героя-рассказчика, даже если он его не старается скрыть, а «маску», являющую тот облик, который виден остальным, независимо от того, насколько сознательно он создан персонажем. Так Чехов благодаря своим «эпическим» исследованиям открывает драматизм человеческого существования.

В своих историях герои выступают как существующие в заданных для них чужой волей обстоятельствах, и эти рассказы ставят перед ними проблему собственного «лица» не в меньшей степени, чем реакция слушателей на их сообщения. Чеховский герой, осознающий несовпадение двух ипостасей одного человека, не может быть доволен и миром, и собой, поскольку осознает границу между «маской», под которой он выступает перед другими, и «лицом» – истинной сущностью человека. Осознав свою двойственность, он может начать действовать, пытаясь реализовать одну из своих ипостасей, и тем самым обрести определенность, свойственную характеру драматического действующего лица.

Но чеховский эпический персонаж, как правило, реализовать себя в драматическом поступке не может. Понимание происходящего с ним – это итог истории, возникающий в сознании того, кто представляет событие, а для него все случившееся – прошлое. Поэтому сделанное открытие (каким бы оно ни было, как бы его ни хотелось оспорить или с

ним согласиться) не может быть импульсом к действию героя в пространстве эпического события.

Действенная энергия оказывается энергией не героя. Чехов обозначает личностный взгляд персонажа на произошедшее, не совпадающий с тем прочтением события, которое может возникнуть у слушателя: и у героя-слушателя, и у читателя-слушателя, участника нарративного события. У последнего, с одной стороны, как ранее было уже отмечено, появляется возможность самостоятельного оценивания события, которое есть результат конвергенции, взаимодополнительности смыслов, возникающих на основе бахтинского «диалога-согласия» автора – героя – читателя. С другой стороны, читатель замечает, что автором четко обозначается граница автономности существования героя в мире. Он самостоятелен в понимании смысла произошедшего, но несамостоятелен и несвободен в жизни как таковой. Более того, поскольку каждый элемент художественного мира Чехова, и герой в том числе, рождается как результат взаимодействия взаимодополнительных «неопределенностей», то эта своеобразная «неопределенность» и становится условием организации коммуникативного акта автором. Это говорит о том, что чеховское представление о творчестве является отражением посткреативной эстетики, где читатель – субъект, действиями которого режиссирует писатель.

Воображение читателя достраивает образ героя, наполняя его своим личностным содержанием, подобно тому, как это делает актер в театре, овладевая драматическим материалом, требующим использования не только привычной маски или ампула, как это было в классической драме XIX в., но и истинного «лица» исполнителя, использованного в первую очередь К. С. Станиславским. Актер, как и читатель, выносит художественную ситуацию в пространство собственного жизненного существования. Как отмечал М. Эпштейн, «для актера персонаж – это и субъект, которому он сопереживает, и объект, на который он смотрит со стороны» [7, с. 290]. Только актер, выдерживающий некий баланс между отстранением от героя и в то же время «растворением в нем», создает такой образ, который становится сложением своего и чужого, отражением существования «в себе» и «для других», при котором ни один из модусов не будет приоритетным. Так рождается интерпретация образа, учитывающая рецептивную эстетику, в рамках которой только и существует театр Чехова и на основании которого создаются первые режиссерские системы и в России, и в Европе.

Происходящее смешение двух статусов героя – участника события и персонажа, рассказывающего о событии, – уже в эпическом мире Чехова создает ситуацию, близкую драматической. Драматиче-

ский герой, с одной стороны, подобен лирическому субъекту, высказывающемуся «непосредственно от себя», раскрывающемуся «как самосущее «я» – волящее, мыслящее, действующее» [7, с. 287]. С другой – герой драмы, как и эпический персонаж, «существует не один, окружен другими лицами, которые говорят о нем, обсуждают его, обращаются к нему, – они для него чужие и он для них чужой» [7, с. 287]. При этом природа классического драматического действия такова, что оно начинается в момент обострения несоответствия между лирическим «бытием-в-себе» и эпическим «бытием-для-других» (между «лицом» и «маской»), когда либо герой надевает «маску» и в соответствии с ней начинает действовать, скрывая истинные намерения, либо «маска» спадает с «лица» героя. Но в мире Чехова игра «лица» и «маски» оказывается невозможной, поскольку для героя не разрешима проблема сущности его «я». Пытаясь ее явить не другим, а себе, он каждый раз сталкивается с новой «маской», неожиданной для него. Так, Буркин в рассказе о Беликове замечает: «Ну вот к чему нам вдруг понадобилось женить этого Беликова, которого даже и вообразить нельзя было женатым?» [5, т. 10, с. 46–47]. Ответа у чеховского героя нет, хотя речь и идет о нем самом. Отсюда новая форма чеховской драмы, соответствующая открытому Чеховым драматизму человеческого существования, приводящего к сложности образа человека, к возможности создать лишь субъективную версию героя, каждый раз оказывающуюся результатом организованного автором личностного восприятия образа, результатом «диалога-согласия» автора – героя – читателя.

Только герой, «который доволен», то есть, как указывает эпос Чехова, не подозревающий о возможности для человека иного, скрытого ото всех существования, большего, чем та «маска», которая видна миру, способен действовать. У него есть точное представление о себе (хоть оно и не совпадает с тем, каким этот герой видится другим), а потому есть возможность обозначения цели, достижение которой и делает его довольным. Такие персонажи – действующие лица чеховских водевилей. Недаром, представляя одну из героинь «Юбилея», имя которой стало нарицательным, Б. И. Зингерман видит в ней образ человека, «который мертвой хваткой вцепился в свой жизненный интерес и домогается его, не отступая, беря противника на измор» [8, с. 169]. Такова же тактика Червякова, интерес которого, а потому и «лицо» так же ничтожны, как интерес и «лицо» Мерчуткиной, о чем они не догадываются, что и становится основанием комической ситуации.

Но именно водевили Чехова показывают: герои, движущиеся к своей цели, в финале удовлетворя-

ются тем, что, с точки зрения стороннего наблюдателя, их целью не было. Следовательно, вряд ли они эту цель по-настоящему осознавали. Их натура сама о себе заявила, причем не вопреки воле героя, а потому, что он об истинном своем «лице» и не догадывался. Так, Ломов в «Предложении» является делать соседке предложение, а в результате ссорится с ней; Смирнов в «Медведе» пытается получить долг – в результате делает Поповой предложение и т. п. Дело в том, что случай, когда «маска» сливается с «лицом» героя и ей его образ исчерпывается, возможен только в эпическом мире или в театре, где «маска» управляется волей иного «лица» (автора, кукольника). Отсюда повышение роли авторской инстанции в «новой драме», активно возвращающей в театр условные формы и использующей немиметическую игру.

«Маска» не способна к игре, суть которой в противоречии двух ипостасей человека. Поэтому в варианте миметического театра, если герой и не догадывается о наличии одной из них, она в конечном итоге обнаруживается, но помимо его желания и без каких-нибудь внутренних усилий с его стороны. Открытие делает зритель, напрямую взаимодействующий с драматургом, прочитывающий, как и в классической пьесе, его определенную позицию по отношению к персонажу. Так и происходит в чеховских водевилях.

Но движущей силой действия у Чехова могут оказаться и не традиционные драматические противоречия, а вовлеченность персонажа, как и в эпосе, в общий жизненный поток, движение которого от воли отдельной личности не зависит. Поэтому на сцену выходят герои с разными сложно соотношенными между собой и лишь случайно пересекающимися интересами. А сами сцены являются отдельными картинками жизни людей, выделенными из общего потока сторонним наблюдателем, в роли которого выступает драматург, представленный точкой зрения в первую очередь ремарочного субъекта, организующего восприятие того, что должно происходить на театральных подмостках. Это и есть вариант больших «новодраматических» пьес Чехова. Их герои – личности, не способные на традиционный драматический поступок, создающий определенность их характера, открывающий за «маской» «лицо». Они не только осознают несовпадение их облика «для-других» и «для-себя», но и, будучи вовлеченными в поток постоянно меняющихся жизненных форм, приводящих к смене «масок», открывают и подвижность собственного «я», отмеченную в драматическом действии чеховских пьес, по замечанию В. Е. Головчинер, фиксацией «сдвигов по фазе сходных состояний» [9, с. 7]. Эта «подвижность» не позволяет героям решить проблему внутреннего существования. От-

сюда неудовлетворенность тем, что есть в жизни. Они, не зная себя, не могут сказать, что соответствует их внутреннему «я» во внешнем мире.

Герой предстает перед зрителем в тот момент, когда, подобно эпическому персонажу, рассказывающему слушателям историю своей жизни, получает возможность посмотреть на себя как на «другого». Произошедший в силу внешних причин сбой в размеренном ходе жизни: приезд Аркадиной в имение Сорина, возвращение Серебрякова или Раневской домой для обитателей усадеб становится причиной смены ритма существования. У Треплева появляются взыскательные зрители, Войницкий и Лопухин откладывают свои ежедневные хозяйственные заботы. Герои оказываются не вовлеченными в жизненный водоворот, а как бы выключенными из него. Поэтому они не столько активные драматические персонажи, сколько участники события встречи с собой как с «другим». Это позволяет им, оставаясь в границах сценической ситуации, пытаться понять происходящее с ними в масштабе не события, протекающего в ритме и границах представляемого сценического времени, а события жизни как таковой. Герой обнаруживает несовпадение того, чем он казался себе, и того, чем оказывается для себя как «другой». Утрачивается целостность и определенность, благодаря которым возможна четкая картина жизни и возможна оценка того, насколько она соответствует истинным желаниям героя. Поэтому декларируемое довольство в драматическом мире Чехова – самообман в безвыходной ситуации. Это надежда, а не реальность, даже в случае Кулыгина («Три сестры»), который, подобно водевильным персонажам, не очень задумывается об особенностях своего внутреннего «я».

Но и он вынужден удовлетворяться тем, что преподносит ему жизнь, совсем неубедительно для зрителя говоря, что «доволен». Причем зритель, как и слушатель в эпосе, не верит герою, так как оценка ситуации складывается не только благодаря словам персонажа, но и собственному жизненному опыту свидетеля происходящего (и зрителя в том числе).

Таким образом, определенность ситуации создает диалог «автора – героя – читателя», характерный как для чеховской прозы, так и драмы. Смысл рождается как результат деятельности читательского сознания, вовлеченного автором в коммуникативный акт. Это сознание должно не только воссоздать картину происходящего, но и соотносить различные фрагменты события, связанные с разными персонажами, пытающимися не реализовать себя в поступке, а обрести себя в своем внутреннем мире. В итоге конвергенционным оказывается не только содержание образа героя, но и образ всей картины драматического мира в целом. Поэтому понятно, что чеховский театр имеет выход и в эпический театр, возрождающий античные традиции и имеющий столь большое значение для развития драмы XX в. (см., например, заключение о связи драматургии А. П. Чехова и М. Горького в статье В. Е. Головчинер [9, с. 9]). Он же, созданный на основе открытий в области художественной антропологии, сделанных Чеховым в его эпосе, имеет сложные связи с русской прозой и драмой XIX столетия, где авторы стремятся передать проблемы зависимости содержания образа человека от жизненных условий, формирующих его характер, и от движения времени, которому противостоять человек не в силах.

Список литературы

1. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2007. 320 с.
2. Головчинер В. Е. Действие и конфликт как категории драмы // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2000. Вып. 6 (22). С. 65–71.
3. Тюпа В.И. Природа художественности и проблема ее границ // Культурологические записки. Вып. 12. О границах искусства. М.: ГИИ, 2010. С. 218–233.
4. Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М.: Сов. Россия, 1985. С. 124–161.
5. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т.: Сочинения в 18 т. М.: Наука, 1974–1982.
6. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т.: Письма в 12 т.: Т. 2. М.: Наука, 1975. 582 с.
7. Эпштейн М. Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX–XX веков. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.
8. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 521 с.
9. Головчинер В. Е. «Три сестры» А. П. Чехова в контексте исканий драмы начала XX века // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2010. Вып. 8 (98). С. 5–10.

Тютелова Л. Г., кандидат филологических наук, доцент, докторант.

Самарский государственный университет.

Ул. Академика Павлова, 1, г. Самара, Самарская область, Россия, 443011.

E-mail: largenn@mail.ru

Материал поступил в редакцию 12.01.2011.

L. G. Tyutelova

**“THE MAN WHO IS SATISFIED” IN A.P. CHEKOV’S ARTISTIC WORLD:
FROM “THE OFFICIAL’S DEATH” UP TO “NEW DRAMA”**

Chekov’s artistic anthropology peculiarities are considered in this paper. The main problem of the essay is the problem of interaction and development of the epic and drama models of the writer’s world. The image of Chekhov’s drama hero having the character’s content similar with the epic hero of “The Man Who Is Satisfied” allows to speak about the extent of influence of the evolving models of the epic world created in the early satirical short stories by A.P. Chekov on the appearance of “new drama” as well as about the changing of the author’s personality conception that is in the features of the hero image content, his appraisals and ways of their expression.

Key words: *“new drama”, epos-influenced drama, the hero’s status, the author and hero in drama, “person”, “mask”.*

Samara State University.

Ul. Akademika Pavlova, 1, Samara, Samara region, Russia, 443011.

E-mail: largenn@mail.ru