

Л. Г. Тютелова

ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ ЧЕХОВСКОГО СЮЖЕТА В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ 70-Х – НАЧАЛА 80-Х ГОДОВ XX ВЕКА

В статье разработана «чужого сюжета» предстает как использование его отдельных элементов – событий и героев – при создании новой авторской модели мира. Чеховские ситуации и чеховские герои становятся «кодами» современной драматической истории, раскрывающими условность созданной модели мира. Выступая в своеобразной роли Первособытия и Первогероя, они указывают на глубинные содержательные уровни сюжетных событий и образов их участников в советской драме, а также говорят о специфике авторского видения и понимания современности.

Ключевые слова: драматическое действие, драматический авторский сюжет, чеховский сюжет, чеховский герой, Первогерой, Первособытие, диалог с читателем/зрителем, диалог с предшественником.

История мировой драмы знает множество примеров обращения к одному и тому же сюжету. При этом до XIX в. использованная сюжетная схема не воспринимается как индивидуально-авторская. И только в драме XX столетия драматург осознанно вступает в диалог с предшественниками, о чем и говорят особенности драматического сюжета.

Нужно отметить, что теоретики драмы неохотно включают в круг обсуждаемых проблем вопрос о драматическом сюжете, предпочитая говорить о действии. Причиной тому видится особенность авторской ситуации в драме. Большая часть известнейших драматических сюжетов возникла в эпоху так называемой традиционалистской или риторической поэтики. В соответствии с ее законами автор не является носителем индивидуального видения и понимания изображенного события. Представленная драматургом история открывает читателю/зрителю такую позицию ее видения и понимания, которая воспринимается как абсолютная. К ней апеллируют и герой, и автор, и читатель/зритель. И поэтому достаточно встать на позицию героя, чтобы ее открыть.

При этом стоит вспомнить М. М. Бахтина, утверждавшего, что *внутренняя* позиция видения драматической истории, задаваемая героем, характеризует ее фабульный уровень. *Внешняя* – сюжетный. Оказываясь разными сторонами одного и того же событийного ряда, фабула и сюжет отличаются задаваемыми точками зрения на него. В рамках риторической поэтики видение истории как завершенной и законченной и *изнутри* в момент катарсического завершения героем, обладающим вышеобозначенными особенностями, и *извне* автором, а также читателем/зрителем сущностно совпадают. А это значит, что понятие сюжета оказывается в теории драмы факультативным.

На первый план выходит действие, связанное с проблемой героя. В традиционной драме персонаж является простым агентом действия. Собственно, Гегель утверждал, что в драме «не могут

вовне закрепиться ни многообразное описание внутреннего мира души и своеобразия характера, ни специфическое осложнение действия и интрига, интерес не вращается и вокруг судьбы индивидов...» [1, т. 3, с. 585]. Герой совпадает со своей ролью, а она задана его судьбой. Судьба выступает как «форма данности героя, не его я-для-себя, но его бытие, то, что ему дано» [2, с. 153]. Поэтому в теоретических работах XX в. четко обозначается связь драматического характера и действия: «Характеры в драме это и есть первичные образные единицы – силовые носители драматического действия. Координация характеров составляет сюжет» [3, с. 20]. По этой причине, как об этом говорит С. Д. Балухатый, «...поэтика драмы требует единства, собранности, цельности черт характера как условие последовательного, закономерного и отсюда сценически убедительного хода драматического действия» [3, с. 20].

Но в драме XIX в. герой «обрел психологическую плоть, превратился в индивида, в „личность“, короче – в самостоятельное „существо“, конструирующееся до и независимо от совершаемых им поступков» [4]. Следовательно, герой перестает быть «простым агентом действия». Он обнаруживает способность видеть и понимать происходящее иначе, нежели об этом говорят его поступки, то есть иначе, нежели об этом свидетельствует взгляд со стороны. Значит, взгляды на драматическую историю *извне* и *изнутри* не совпадают. Взгляд *извне* является авторским и характеризуется как индивидуальный, личностный. Он открывается драматическим сюжетом как *определенной последовательностью развертывания содержательной формы произведения. В ней реализуется авторская концепция мира, в конечном итоге оформленная как завершенная целостная модель действительности, способная представить читателю/зрителю особенности авторского восприятия и оценки изображенного извне.*

В случае А. П. Чехова взгляд *изнутри* истории задан героем, который по отношению к здесь и сейчас происходящему занимает позицию не столько участника, сколько стороннего наблюдателя. В поле зрения чеховского персонажа попадает и то, что происходило когда-то, и то, что будет происходить в будущем. С точки зрения традиционной драмы, это Негерой. Он не способен на деятельный поступок, благодаря которому развивается драматическое действие, разрешается жизненное противоречие, раскрывающее суть исследуемого драматургом жизненного процесса. В итоге у Чехова жизненное движение представлено как неизменяемое отдельными волевыми усилиями персонажей. При этом именно в чеховском театре с наибольшей ясностью показано, что основные деятельные усилия людей должны быть направлены на сохранение индивидуальности даже в ситуации, когда эти усилия могут и не приводить к желаемым результатам. Поэтому чеховский сюжет открывает возможности исследования нравственного состояния общества, что и было отмечено драматургами XX в. и определило возможности разработки ими чеховского сюжета как «чужого» авторского.

Не только герой позволяет представить особенности чеховского сюжета как индивидуального авторского, но и конфликтная ситуация, участником которой он является. В данном случае важно, что у Чехова в нее включены все участники драматического действия, то есть в фокусе чеховского сюжета не находится судьба одной индивидуальности. При этом споры между персонажами, ссоры не являются прямым заявлением драматического конфликта, а лишь косвенно свидетельствуют о жизненных противоречиях, которые каждый из героев видит и понимает по-своему. Поэтому для понимания происходящего читателю/зрителю важно не только обнаружить взгляд *изнутри* истории, но и увидеть эту историю *извне*, что позволит открыть индивидуальную позицию драматурга.

К слову сказать, уже у Чехова свидетельством авторской активности оказывается использование гетерогенных сюжетных элементов, обнаруживающих в контексте авторского драматического высказывания свое сходство. Как пишет И. Н. Сухих, уже в первой чеховской пьесе «...почти все персонажи чеховской пьесы являются героями каких-то уже написанных романов и драм, часто – сразу нескольких, что литературные параллели и реминисценции выявляют и подчеркивают» [5, с. 22].

Нужно отметить, что возникновение пьес, действие которых не сосредоточено вокруг жизни одного персонажа, которого можно считать Негерой, еще не говорит о разработке их авторами чеховского сюжета как «чужого» авторского. В свое

время М. М. Бахтин, описывая сюжет шекспировской драмы, назвал три сюжетных плана. С точки зрения исследователя, концептуальным является глубинный. Он связан с основным «топографическим фондом народных образов» [6, с. 241] и не имеет конкретных национальных и исторических черт. Но именно он позволяет говорить и о типологии драматического сюжета, и об основных сюжетных мотивах. Самый же незначительный для драматической истории план – первый, исторический. Его М. М. Бахтин считает орнаментальным. Он необходим зрителю, чтобы сориентироваться в происходящем и ощутить собственную причастность драматической истории.

Глубинным планом определены действенные функции персонажа. А орнаментальный план только «надевает» на героя исторические костюмы. Все тот же М. М. Бахтин отметил, что драма чеховского времени стала слишком много внимания уделять орнаментальному плану, теряя глубинный уровень. По сути дела, М. М. Бахтин заметил, что сюжетные функции героя существенно изменились, иным стало и содержание его образа: оно перестало исчерпываться только действенными функциями. Произшедшие в драме изменения свидетельствовали о том, что в новой поэтической ситуации, предполагающей выражение индивидуального личностного взгляда на мир драматурга, появилась новая драматическая форма. О ней со всей очевидностью и свидетельствовал театр Чехова. В нем для выражения автономной причастности человека миру важным оказался не только глубинный, но и орнаментальный план сюжета. Именно в последнем раскрывается индивидуальность персонажа, его потенциальные возможности, так и не реализованные на уровне фабулы пьесы через разыгрывание действенных ролей.

При этом герой чеховской драмы не утрачивает связи с глубинным планом, поскольку его жизненное неблагополучие – следствие действия надличностных сил, на которые и указывает глубинный план сюжета. В свое время это позволило В. Б. Катаеву сравнить чеховскую драму с античной [7, с. 162–163]. Но важно, что чеховский сюжет как индивидуально-авторский – это сюжет равнозначных планов: глубинного и орнаментального. В нем исторический план задает сюжетные функции героя так же, как и глубинный. А потому обращение к чеховскому сюжету драматургов XX в. – это не только использование типологических чеховских схем, но и обращение к конкретно-историческим чеховским образам и событиям. Так, для драматургов 70–80-х годов XX в. В. Арро, Л. Разумовской, В. Славкина, А. Галина, Л. Петрушевской чеховский сюжет – это не просто сюжет потери дома и сада. Это конкретно-временная ситуация, исто-

рическим продолжением которой становится наше настоящее. Драматурги «новой волны» (а так их называли критики) представили рубеж 70–80-х годов безвременьем, совпадающим с чеховскими восьмидесятыми и в какой-то мере девяностыми годами XIX столетия. А это значит, что авторские сюжеты XX в. не просто типологически схожи с чеховским «безгеройным» сюжетом. Драматургам «новой волны» важна чеховская жизненная концепция, понять которую и позволяет чеховский сюжет, являющийся авторской моделью действительности, которая «обнажает» механизмы взаимодействия человека и мира и открывает особенности видения и оценки драматическим автором представляемой истории.

Причем к концу XX в. чеховский сюжет существует в контексте классических сюжетных ситуаций и авторских сюжетов XIX столетия, а также сюжетов XX в. и выступает как один из них. Поэтому в «Смотрите, кто пришел!» Арро, «Трех девушек в голубом» Петрушевской, «Серсо» Слапкина, «Саде без земли» Разумовской возникает диалог с большим числом *авторских* ситуаций и их оценкой.

Чеховский сюжет чаще всего задает действенную функцию героя современного автора. Он хранит память о прошлом, но и «предсказывает» его будущее. В «Смотрите, кто пришел!» Арро разыгрывается история современного «вишневого сада», которая предопределяет поступки и теряющих «свое место», и приобретающих его. А в «Трех девушках в голубом» Петрушевской дом, наполненный склоками, скандалами, выяснениями отношений, даже и отдаленно не напоминает чеховский дом Прозоровых. Но возникает ожидание того, что герои осознают свое родство, которое когда-то заставило увидеть Ин. Анненского в героинях Чехова одну душу. И, собственно, финальное признание Ирины у Петрушевской оправдывает это ожидание.

Правда, в отличие от чеховской истории, в которой читателю/зрителю понять авторскую точку зрения на происходящее в жизни современников помогают непосредственно чеховские герои, у Петрушевской взгляд на современность автора через непосредственный диалог с персонажами выражается в меньшей степени, нежели у Чехова. Героини «Трех девушек в голубом» охотнее обсуждают других, нежели себя. Поэтому после финальных признаний Ирины о том, что ей важно существование в мире сестер, на которых она может положиться, звучит фраза о потекшей крыше в единственной целой комнате общего дома-наследства сестер. Автор предлагает иное видение ситуации, нежели оно возникло у героя. Драматург разрушает возникшие у персонажей иллюзии и де-

монстрирует катастрофическое состояние мира, в котором все традиционные формы спасения оказываются недейственными. Нагаша у Чехова только собирается вырубить деревья около дома Прозоровых. У Петрушевской они уже вырублены и сам дом прекращает свое существование. При этом современный драматург не спорит с Чеховым в понимании отношений человека и мира. Диалог с предшественником открывает авторскую оценку современной жизненной ситуации и отмечает произошедшие изменения, отраженные в историческом плане современного сюжета.

То же мы наблюдаем в пьесе Арро «Смотрите, кто пришел!». В ней с самого начала очевиден авторский акцент на фигуре того, кто становится новым владельцем сада (об этом, как кажется на первый взгляд, свидетельствует и название произведения). В то время как чеховский сюжет предполагает большее внимание к лицам, его теряющим. В конце XX в., по мысли Арро, происходит становление общества потребления, а потому обнаруживается смена ценностных ориентиров, что не может не беспокоить драматурга: «*Лавочки, мясники, торговцы! У них свои понятия престижа. Но странно, что они навязывают свои нравы, вкусы...*» [8, с. 172].

Так как разработка «чужого» сюжета авторами XX в. предполагает диалогические отношения драматургов, в случае с драмой «новой волны» чеховский сюжет не только имеет прогностические функции, он же создает обманутые сюжетные ожидания. Так, в «Трех девушках в голубом» Петрушевской один из персонажей обнаруживает свое родство с чеховским Тузенбахом. («Валера. *А моя фамилия, передаю по буквам: Козлос-бродов. Козлос! (Делает паузу.) Бродов*» [9, т. 3, с. 158]. Сравни: «Тузенбах. *У меня тройная фамилия. Меня зовут барон Тузенбах-Кроне-Альтшауер*» [10, т. 13, с. 144].) Основная тема героя Петрушевской, как и чеховского, тема труда. Тузенбах сокрушается по поводу того, что в детстве все делали за него, и мечтает о труде. Валера же признается: «*Я испытываю отвращение к физической работе. А от умственной меня тошнит*» [9, т. 3, с. 157]. Современный герой не видит своего предназначения в работе во имя будущих поколений, надежда на него одной из сестер как на возможность устроить свою жизнь изначально иллюзорна, а потому Валера благополучно продолжает свое существование, а не трагически уходит со сцены, как Тузенбах. Иначе, нежели у чеховского Лопухина, складывается судьба у Кинга в пьесе Арро: дачу покупают другие.

Но даже при обманутом сюжетном ожидании чеховские сюжетные ситуации выполняют роль «кодов», помогающих понять представляемую

на сцене историю. Чтобы ими стать, чеховские герои и ситуации должны быть узнаваемыми читателем. Поэтому драматурги используют ситуации хрестоматийные. Но контекст драмы «новой волны» позволяет и Чехова понять по-новому. По сути дела, чеховские сюжеты не только раскрывают смысл событий современности, о которых рассказывают драматурги XX в., но и объясняются ими.

В свое время Петрушевская прокомментировала шекспировские сюжеты. Ее комментарии показали, что она способна прочесть различные истории как случаи из жизни человека, отчаянного сражающегося за свое жизненное благополучие: *«В том-то и дело, однако, что и Отелло в тот момент, на котором его застигли зрители (отвалилась четвертая стена), занят не движением истории, а своей женой и вообще семейными склоками <...> И подростки из Вероны заняты друг другом, а их семьи находятся в состоянии ссоры (склоки, скандала), хотя не на лестнице, но уже их дети уличные, ходят ватагой и дерутся <...> Что говорить, и леди Макбет волнуют не вопросы истории, а волнуют ее, проще говоря, вопросы чисто шкурные, личные: побольше урвать»* [11, с. 33–34]. Следовательно, для Петрушевской герой драмы не персонаж, который в соответствии с глубинным планом пьесы и теми функциями, которые им заданы, должен существенно двигаться, а действующее лицо, живущее в пространстве своей частной жизни, неповторимой, а потому ценной всеми теми мелочами, что ее определяют.

В интерпретации Петрушевской и сюжет чеховской «Чайки» предельно прост: *«мать не любит сына, у нее своя жизнь, она живет с писателем, очень популярным. Сын, тоже писака, смотрит большими глазами и на писателя, и на мать»* [11, с. 41]. Петрушевская спорит с традицией героизации классического сюжета, которым отмечена советская история интерпретации чеховской драмы. Поэтому в ее пьесе склоки сестер – знак их погруженности в быт, который и есть единственное пространство жизни человека, что делает его бытийным пространством. И воля отдельной личности его изменить не в состоянии.

И подводя итог сказанному, нужно отметить, что с помощью отдельных элементов чеховского сюжета – событий, героев, благодаря которым когда-то возникла чеховская модель мира и которые «сохранили» особенности авторского видения, драматурги «новой волны» создают свою картину действительности. В ней человек погружен в проблемы своего частного существования, что критикам кажется «мелкотемьем» и «потолочной правдой». Но именно чеховские сюжетные ситуации подобно Первособытиям и персонажи подобно Первогероям становятся «кодами», расшифровывающими изображенное, расширяющими его смысл, вводящими современность в контекст прошлого, которое в свою очередь тоже обнаруживает новые смыслы. В итоге созданная драматургами «новой волны» авторская модель мира свидетельствует о мере самостоятельности своего создателя и об особенностях его видения и оценки изображенного.

Список литературы

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4 томах. М.: Искусство, 1968–1973.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
3. Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. 320 с.
4. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bart/01.php (дата обращения: 31.06.2014).
5. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987. 180 с.
6. Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.
7. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: МГУ, 1989. 260 с.
8. Арро В. К. Колея. М.: Советский писатель, 1987. 352 с.
9. Петрушевская Л. С. Собрание сочинений в 5 т. Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996.
10. Чехов А. П. Полное собр. соч. и писем в 30 томах. Сочинения в 18 томах. М.: Наука, 1974–1982.
11. Головчинер В. Е. «Три сестры» А. П. Чехова в контексте исканий русской драмы начала XX века // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 2010. Вып. 8 (98). С. 5–10.
12. Петрушевская Л. С. Девятый том. М.: Эксмо, 2003. 336 с.

Тютелова Л. Г., доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы.

Самарский государственный университет.

Ул. Академика Павлова, 1, Самара, Россия, 443011.

E-mail: largenn@mail.ru

Материал поступил в редакцию 01.08.2014.

L. G. Tyutelova

MAIN FUNCTIONS OF CHEKHOV'S PLOT IN RUSSIAN DRAMATURGY OF THE 70TH AND EARLY 80TH OF THE 20TH CENTURY

The subject of this paper is the problem of the author's dramatic plot. It is the designation of the appraisal and from – without – vision peculiarities of the story depicted by the author. These peculiarities tell the playwright both from the other authors interpreting the same plot situation and from the hero having his own comprehension of what is going on from within the dramatic situation.

Besides Chekhov's plot is not just the author's plot. It is plot of special typology. The main function of heroes in it is not the action but the personality's understanding of his present, past and future. On these grounds the integral world picture only appears on interaction of the position in vision and appraisal of the story by the characters from the reader's/spectator's position. As a result, the world model expressing the individual peculiarities of the author's life conception is recreated on the territory of the reader's consciousness.

The playwrights of the 70th–early 80th of the 20th century typologically created the plots similar to Chekhov's ones. But it is important that the authors used his elements as well – the situations keeping the author's vision, heroes, with the help of which Chekhov's world model appeared in his time. It allows us to speak about the working – out of Chekhov's plot as “someone else's”.

In the final analysis, Chekhov's plot has some prognostic functions. It sets the direction of the modern history movement, predicts key events. At the same time the unjustified of plot expectations allows the playwrights to designate, first of all, their own life understanding different from Chekhov's; secondly, the principal lack of coincidence of their time and Chekhov's time.

Only in the situation of recognizing Chekhov's heroes and situation become “the codes” allowing to decode the modern dramatic story, to reveal the plurality of its meanings, the individuality of the author's position. In its turn, new meanings of Chekhov's plot appear in the new author's and time context.

Key words: *Dramatic action, author's dramatic plot, Chekhov's plot, Chekhov's hero, Prime-character, Prime-event, dialogue with reader/spectator, dialogue with predecessor.*

References

1. Gegel G. V. F. *Aesthetics in 4 volumes*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1968–1973. (in Russian).
2. Bakhtin M. M. *Verbal creation aesthetics*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1979. 424 p. (in Russian).
3. Balukhatyy S. D. *Questions of poetics*. Leningrad: Leningrad State University Publ., 1990. 320 p. (in Russian).
4. Bart R. *Introduction into structural analysis of narrative texts*. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bart/01.php. (Accessed: 31 June 2014). (in Russian).
5. Sukhikh I. N. *The problems of A.P. Chekhov's poetics*. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1987. 180 p. (in Russian).
6. Bakhtin M. M. *Epos and Novel*. St. Petersburg: Azbuka Publ., 2000. 304 p. (in Russian).
7. Kataev V. B. *Chekhov's literary ties*. Moscow: Moscow State University Publ., 1989. 260 p. (in Russian).
8. Arro V. K. *The gauge*. Moscow: Sovetskiy pisatel Publ., 1987. 352 p. (in Russian).
9. Petrushevskaya L. S. *Collected works in 5 volumes*. Kharkov: Folio Publ.; Moscow: TKO AST Publ., 1996. (in Russian).
10. Chekhov A. P. *Complete work and letters in 30 volumes*. Works in 18 volumes. Moscow: Nauka Publ., 1974–1982 (in Russian).
11. Golovchiner V. E. “Three sisters” by Anton Chekhov in the context of the artistic search in the early XX century. *TSPU Bulletin*, 2010, no. 8 (98), pp. 5–10 (in Russian).
12. Petrushevskaya L. S. *The ninth volume*. Moscow: Eksmo Publ., 2003. 336 p. (in Russian).

Samara State University.

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

E-mail: largenn@mail.ru