

УДК 821.161.1

А. Ю. Карнова

## КОМЕДИОГРАФИЯ А. П. ЧЕХОВА В КОНТЕКСТЕ «НОВОЙ ДРАМЫ»

Рассматривается место жанра комедии в рамках «новой драмы». Особо отмечается специфика комедиографии А. П. Чехова.

**Ключевые слова:** новая драма, комедия, А. П. Чехов, «Чайка», «Вишневый сад».

Одним из самых интересных и еще недостаточно изученных вопросов в «новой драме» является жанр комедии. Современные литературоведы уделяют большое внимание литературе конца XIX – начала XX в. 1890–1900 гг. справедливо называют переломными в сфере искусства. В этот период происходила перестройка проблематики художественного творчества, она сопровождалась видоизменением старых и поиском новых форм. Все это привело к жанровому и стиливому многообразию, в том числе в драматургии, где сформировалась «новая драма», обладающая как несомненным внутренним единством, так и национальной и индивидуальной спецификой.

В истории драматургии наблюдается закономерное явление, когда каждый период ее развития связан с интенсификацией и активизацией одних жанров, кризисом других. Так, «в новой драме комедий мало. Самый материал конфликта – один человек против «невидимых сил» – бесспорное сочувствие «одиноким» не позволяют показывать их комедийно. Удел новой драмы – драмы и трагедии» [1, с. 81]. В «новой драме» преобладает внутреннее действие, при котором герои не столько совершают что-либо, сколько переживают устойчиво-конфликтные ситуации и напряженно размышляют.

Неоднородная по содержанию и художественным формам, складывавшимся в зависимости от традиций национальной культуры, конкретной исторической ситуации, особенностей мировоззрения и эстетических убеждений писателей, «новая драма», однако, утвердила в мировом театре конца XIX – первой трети XX в. ряд общих театральных концепций. «Ведущей из них стала новая трактовка трагического как эстетической и театральной категории. Поскольку трагическое начало заняло в “новой драме” преимущественное положение (к комедийным законам разрешения конфликтов ее авторы прибегали редко), то изменения понятия трагического были особенно существенны» [2, с. 4]. Теперь пафос трагического определяется страданиями обыкновенного частного человека. «Трагедийное из величественного превращалось в повседневное» – именно это, по мнению М. М. Молодцовой, объединяет авторов «новой драмы»: А. П. Чехова, Г. Ибсена, Г. Гауптмана, Л. Пиранделло, М. Метерлинка, «сострадательное внимание к обыденной жизни современников, глубокое понима-

ние и исследование трагизма повседневности» [2, с. 5]. Новое представление о трагическом изменило жанровую специфику пьесы. Четкая грань между трагедией и комедией стерлась окончательно. Появились многочисленные варианты «смешанных» трагикомических жанров, просто «пьес» и «драм», в которых весьма неожиданно сочетались разнохарактерные жанровые ряды. Вследствие этого изменилась и концепция театрального действия. В новой драме им движут не столько воля индивидуума, сколько объективные закономерности самого бытия.

В исторической перспективе видно, что авторские определения жанра в этот период меньше всего могут теперь восприниматься как терминологически точные. В одних случаях они объяснялись приверженностью к устоявшимся, привычным градациям, с одной стороны, и недоверием к определению «драма», широко использовавшемуся для обозначения мелодрам и тенденциозных драм. Другие авторы использовали жанровые определения как способ выражения авторской позиции, нередко такие определения содержали элемент иронической игры.

Постоянное присутствие комического в «связанном виде» препятствовало его обособлению в специальном жанре, а в случае, когда драматург делал выбор в пользу комедии, происходила неизбежная редукция комедийных черт благодаря их ассимиляции в «жизнеподобном» сюжете.

В своей монографии «Русская драма и литературный процесс XIX века», посвященной выяснению места драмы и, в частности, жанра комедии в русском литературном процессе 20–70-х гг. XIX в., А. И. Журавлёва приходит к выводу о том, что «классицистская комедия уже в начале XIX века перестала удовлетворять потребностям общества» [3, с. 8]. В первой половине XIX в. в один спектакль сходило несколько пьес, разных по жанру: трагедия или серьезная драма обрамлялась водевилями, балетным дивертисментом, словом – пьесами развлекательного характера, с них начинался и ими заканчивался спектакль. «Комедийный жанр в театральной системе выполнял функцию парного корректирующего элемента трагедии, монополизовавшей высокую идеологическую сферу, снижал напряжение сатирой, бытовыми сюжетами, юмором – переводением восприятия в иной ритм, иной регистр» [3, с. 29]. Эта тенденция в театре сохраняется в конце XIX в.

«Новая драма» появилась во время господства на западных сценах «хорошо сделанных пьес». Для этих пьес характерны занимательность, лихая интрига, отсюда – упрощенность тематики и средств, которые использовали авторы. Они подвергались критике со стороны многих прогрессивных деятелей искусства за потворство вкусам публики, за ограниченность их произведений [4, с. 6]. В репертуаре «хорошо сделанных пьес» комедия являлась жанровой доминантой и была представлена в основном развлекательной комедией интриги (Э. Скриб, Э. Лабиш, Э. Ожье, В. Сарду и др.).

В «новой драме» очень мало комедий, так как этот жанр драматического творчества, в привычном его понимании, не способен выразить глубину и сложность темы: одиночества человека перед лицом объективных «невидимых сил», поиск своего места в этом мире. Поэтому драматурги вообще избегали акцентировать жанр своих произведений, называя их просто «драмой», и тем самым как бы снимали вопрос о разрешении конфликта: конфликт оставался неразрешенным.

В связи с этим меняется герой, он становится не исключительным, а подчеркнуто обыкновенным, обретающим, однако, права героя трагического. На основе «новой драмы», открывшей новое качество трагического, выросла принципиально новая театральная форма, ставившая своей задачей вскрыть саму суть связей между собой людей и событий, воссоздать среду обитания персонажей, словом, дать картину жизни во всей ее полноте. Рушилась ренессансная модель театра, в центре которой – крупная человеческая личность, деятельно творящая себя и мир вокруг.

По мнению Эрика Бентли, «героям Ибсена и Чехова присуща одна важная особенность: все они носят в себе и как бы распространяют вокруг себя чувство некоей обреченности, более широкое, чем ощущение личной судьбы. Поскольку печатью обреченности в их пьесах отмечен весь уклад культуры, оба они выступают как социальные драматурги в самом широком смысле этого понятия. Выведенные ими персонажи типичны для своего общества и для своей эпохи» [5, с. 55]. И все же в центре своих произведений Чехов, Ибсен, Стриндберг ставили не катастрофическое событие, а внешне бессобытийное, будничное течение жизни с ее незаметными требованиями, с характерным для нее процессом постоянных и необратимых изменений.

Особенно ясно эта тенденция выразилась в драматургии А. П. Чехова, где вместо установленного ренессансной драмой развития драматургического действия – ровное повествовательное течение жизни, без подъемов и спадов, без определенного начала и конца. Даже смерть героев не имеет существенного значения для разрешения драматического конфликта, так как основным содержанием «новой драмы» становится не внешнее действие, а своеобразный «лирический сюжет», движение души героев, не собы-

тие, а бытие, не взаимоотношения людей друг с другом, а их взаимоотношения с действительностью, с миром» [5, с. 57].

Вершинами творчества А. П. Чехова являются пьесы, четыре из которых – «Иванов» (1887), «Леший» (1889), «Чайка» (1895) и «Вишневый сад» (1903) – сам автор назвал комедиями. Особенности жанра этих пьес неоднократно становились предметом интереса критиков и литературоведов, это один из самых обсуждаемых и по-разному трактуемых вопросов в чеховедении.

Для драматургического творчества Чехова в целом характерно отступление от классического жанрового деления. Часто у него встречается необычный жанровый подзаголовок, например: «Драматический этюд в одном действии» («На большой дороге»), «Шутка в одном действии» («Медведь»), «Сцены из деревенской жизни в четырех действиях» («Дядя Ваня»), «Сцена-монолог в одном действии» («О вреде табака») и др. Хотя гораздо более значимой для Чехова становится внутренняя трансформация классического жанра.

Чехов создавал пьесы не чисто драматического или комедийного, а весьма сложного характера. В них драматическое осуществляется в органическом смешении с комическим, а комическое проявляется в органическом сплетении с драматическим. Убедительным примером тому служит «Вишневый сад». По мнению Т. Г. Ивлевой, «называя свою пьесу “Вишневый сад” комедией, автор, тем не менее, актуализирует в своем художественном сознании отнюдь не привычные признаки жанра, а как бы обнажает саму логику категории “комическое”» [6, с. 3].

Можно сказать, что все пьесы Чехова характеризуются активностью комического начала в его специфическом философском осмыслении, свойственном Чехову. Те пьесы, что получили авторское обозначение «комедия», реализуют эту черту чеховской драматургии наиболее полно и отчетливо. Справедливо в этом отношении утверждение В. Б. Катаева о том, что «творчество Чехова философично в своей основе» [7, с. 27].

Специфические комедии Чехова выделяются как среди комедий традиционной драматургии, так и на фоне «новой драмы». Осмысление времени и устойчивости человека в нем активно входит в драматургию рубежа веков. Но если у таких драматургов, как Гауптман и Шоу, оно реализуется преимущественно на проблемно-тематическом уровне, то у Чехова ею пронизывается и организуется вся художественная структура произведения.

Внутри собственной системы драматургия Чехова переживает эволюцию, которая отражает кризис традиционной онтологии и пронизывает всю архитектуру комедий Чехова.

Проблема места человека в мире является центральной во всех драмах Чехова, определяя своеобраз-

зие их поэтики. В ранних пьесах организация действия так или иначе концентрируется вокруг определенного субъекта, который может быть представлен одним или несколькими персонажами, что проявляется в номинации драм: в заглавии выносятся обозначение центрального персонажа пьесы. Именно так происходит в «Иванове», «Дяде Ване» и «Лешем».

В этих пьесах еще довольно ощутимо влияние традиции, о которой говорит А. П. Чудаков: «Ко времени чеховского дебюта в большой литературе традиционным был сюжет, в основе которого лежат события из жизни героя, отобранные по принципу их значимости, для проявления (становления) его личности, — столкновение с идейными антагонистами, положение “человека на randevu”, острая общественная ситуация. У Чехова ничего этого нет» [8, с. 28]. Исследователь здесь отмечает общую специфическую черту произведений Чехова, включая его прозу. Но наиболее ярко своеобразие субъектной организации проявляется именно в драме в силу ее родовой природы, которая предполагает максимальную редуцированность авторского начала и максимальную роль персонажей.

В драме «Иванов» представлена антропоцентрическая модель организации художественного мира, обуславливающая выведение на первый план личностной проблематики, которая реализуется в образе главного героя. Это воплощается уже в номинации пьесы. При этом важно, что человек проблематизируется сам по себе, а не как участник взаимодействия с миром; соотношение человека с миром не ставится под вопрос и не становится содержанием драмы «Иванов». Содержание этой пьесы сконцентрировано на личности, которая осмысливается и оценивается на фоне инертного мира, т. е. источник драматизма, организующий действие пьесы, всецело сосредоточивается в персонаже, а не в мире. Это делает пьесу «Иванов» моноцентричной, личностно ориентированной.

В комедии «Чайка» возникает новая онтологическая модель: образ мира актуализируется уже не через призму персонажа, а автономно от него. Здесь возникает особая антропоцентрическая модель мира, она заключается не в доминировании личности над миром, а в утверждении ее способности контактировать с миром и осваивать мир. В «Иванове» и «Чайке» картина мира характеризуется устойчивостью, соответственно, в архитектонике акцентируется пространственный аспект. В комедии «Чайка» сам антропоцентрический мирообраз выводится на уровень содержания, становится центральной проблемой. Такая проблематика определяет философское и культурологическое содержание этой пьесы. Чехов исследует не самого человека в его нравственно-психологической определенности, а способы его встречи с миром, для этой цели служит прежде всего образ озера.

В «Чайке» снимается авторское сочувствие персонажам пьесы, в связи с чем несоответствие отдель-

ных представлений о мире и его объективное существование решается комедийно.

В «Чайке» единство субъекта определяется теперь символическими смысловыми центрами, какими являются образы озера и чайки, выводящие на первый план отношения человека и мира [9, с. 123].

Особое место среди драматических произведений Чехова занимает «Вишневый сад» — в этой комедии выражено некое итоговое значение по отношению ко всей драматургии писателя. В комедии «Вишневый сад» разрешается драматическое противостояние человека и мира. Отношения человека и мира строятся не по принципу противопоставления, а взаимопроникновения этих двух категорий. «Звук лопнувшей струны», возникающий извне по отношению к персонажам, является своеобразным голосом мира, которому персонажи дают различные, но в равной степени несостоятельные объяснения.

В контексте номинации других чеховских пьес вынесение в заглавие образа сада свидетельствует о его важности именно для субъектной организации драмы. В «Вишневом саде» изначально отсутствует какой-либо центральный персонаж, определяющий действие пьесы. Это разноликое множество персонажей скрепляется в целостное единство, которое определяется концентрированностью их вокруг образа сада.

Образ вишневого сада, благодаря его природному генезису и соединению в нем пространства и времени как составляющих мира, является своеобразной метафорой мира, концентрирующей в себе основные свойства этого мира. При этом прежде всего в нем актуализируется его пространственная сторона, что само по себе обуславливает определенную онтологическую устойчивость персонажей в силу их особого тяготения к саду.

Специфический статус и особое содержание образа сада подчеркивается тем, что в качестве топоса сад не функционирует в пьесе: в нем не происходит действие, его не видит зритель, он появляется лишь в речи персонажей. Эту особенность Э. А. Полоцкая обозначает как «недостаток телесности в нашем восприятии сада»: «...в ремарках нет ни одного зрительного образа вишневого сада, и читатель только по... репликам героев может вообразить себе его как воплощение красоты» [10, с. 102]. Образ сада имеет особую природу, он выступает как конкретный топос и наполняется более общим символическим содержанием.

В результате образ сада становится универсальным по своей семантике, объединяющим вокруг себя всех персонажей, которые своеобразно раскрывают его смысловой потенциал.

Вишневый сад приобретает статус символического воплощения жизни во всей ее временной протяженности, не входящей в рамки отдельной жизни конкретной личности, а возникающей из совокупности индивидуальных жизней как их суммарная полнота;

с этим связана причастность сада к прошлому, настоящему и будущему [11, с. 392].

В связи с этим Б. И. Зингерман сравнивает чеховские пьесы с мифом, отмечая в качестве их общей черты эпическое изображение мира: «Композиция чеховских пьес так и движется: с весны по осень, с радостных встреч к горькой разлуке. В этом пункте пьесы Чехова своеобразно сближаются с античным театром – античным мифом с его ощущением магического соответствия между роковыми поворотами в судьбе человека и сменяющимися друг друга периодами умирания и возрождения природы» [12, с. 108]. Понятие «миф» здесь употребляется метафорически. Исследователь акцентирует поэтическое своеобразие чеховской драмы – ее эпическую природу, создающую «ощущение бесконечного движения жизни» [12, с. 109].

Сад является изменяющейся в текущем времени незыблемой структурой. Сочетая в себе природное и человеческое начала, он обозначает как универсальную модель мира, так и человеческую активность, человеческое существование в нем. В своем природном начале сад несет циклическую модель жизни и смерти, внутри которой существует человек, наполняя эту модель изменяющимся, личностно- и социально-историческим содержанием. Благодаря природной составляющей образа сада утверждается универсальная, надчеловеческая устойчивость; она лишь отчасти обусловлена теми мотивами, которые доступны самим персонажам, – необходимостью уничтожения старого сада Лопахиным для того, чтобы на его месте начать созидание «сада цветущего, роскошного» [13, с. 206]; проекцией в неопределенное будущее Аней и Петей идеала нового сада. Эта устойчивость принадлежит самой жизни; она снимает трагизм сюжета и определяет жанр пьесы – комедия, который несет в себе жизнеутверждающее значение.

В последнем, четвертом акте существенно спадает напряженность действия, соответственно отсутствует и трагический финал. Напротив, преобладает оптимистичное, жизнеутверждающее настроение. Для персонажей, которые полностью отождествляли свою жизнь с садом, открываются новые перспективы. Оптимистическое настроение, открывающиеся пер-

спективы определяют жизнеутверждающий, комедийный пафос финала.

Фигура остающегося в имении Фирса подчеркивает философский масштаб образа сада. Судьба Фирса проецируется на судьбу сада: так же, как прежде они одновременно пережили стадию своего расцвета, так и теперь угасание Фирса совпадает с исчезновением «старого вишневого сада» [13, с. 205]. Нестановочно Фирс воспринимает сад преимущественно с его природной (рождающей, умирающей) стороны. Такое соотношение сада с образом Фирса подчеркивает жизненную обоснованность нетрагического характера финала: естественный конец изжившего себя старого в составе большого, непрерывно обновляющегося целого.

Таким образом, концепт «сад» является универсальным в пьесе: сад существует для всех персонажей, а его проекция в будущее и светлое настроение последнего действия снимают трагизм и обуславливают комедийную природу пьесы.

В «Вишневом саде» Чехов предпринимает попытку преодолеть драматический конфликт человека и времени, утверждая устойчивую модель существования человека в мире, что определяет жанр комедии [11, с. 388].

Комедийность пьес Чехова «Чайка» и «Вишневый сад» определяется спецификой реализованной в ней онтологической модели. Об этом говорит Т. К. Шах-Азизова, апеллируя к «авторской оценке»: «Основной жанровый признак – это способ разрешения конфликта, в связи с чем пьесы делятся на драмы, трагедии, комедии. Здесь прямая зависимость от авторской оценки происходящего: возможностей и поведения героев, наличия для них выхода и т. д.» [1, с. 79].

В драмах Чехова антропоцентричное мировидение постепенно локализуется и расшатывается: мир все больше объективируется и отчуждается от человека.

Особенности драматургии, выделяющие Чехова в литературе начала XX в. и выражающие иную онтологию, чем та, которая отражена как в творчестве символистов, так и в европейской «новой драме», завершает эволюцию его творчества и представляет универсальную модель мира, гармонизирующую историческое движение времени.

## Список литературы

1. Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1968. 180 с.
2. Молодцова М. М. Луиджи Пиранделло. Л., 1982. 215 с.
3. Журавлёва А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века. От Гоголя до Чехова. М., 1988. 198 с.
4. Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М.: Наука, 1988. 506 с.
5. Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978. 368 с.
6. Ивлева Т. Г. Постмодернистская драма А. П. Чехова (или еще раз об авторском слове в драме) // Драма и театр. Тверь, 1999. С. 3–8.
7. Катаев В. Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., 1979. 130 с.
8. Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. 384 с.
9. Разумова Н. Е. «Чайка» А. П. Чехова и «новая драма» // Литературоведение и журналистика. Саратов, 2000. С. 117–128.
10. Полоцкая Э. А. «Вишневый сад». Жизнь во времени // Литературные произведения в движении эпох. М., 2003. С. 229–287.
11. Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. 521 с.



12. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Ануй. М.: Наука, 1979. 392 с.
13. Чехов А. П. Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 9. М., 1963. 452 с.

Карпова А. Ю., аспирант.

**Томский государственный университет.**

Пр. Ленина, 36, г. Томск, Томская область, Россия, 634050.

E-mail: antonina@mail.tomsknet.ru

*Материал поступил в редакцию 31.05.2010*

*А. Ю. Карпова*

**THE COMEDIES OF A. CHEKHOV IN THE CONTEXT OF «MODERN DRAMA»**

The article considers the comedies on «Modern Drama». The comedies of A. Chekhov: «Ivanov», «The Seagull» and «The Cherry Orchard» are under analyses in the article.

**Key words:** *Modern Drama, comedy, A. Chekhov, «The Seagull», «The Cherry Orchard».*

**Tomsk State University.**

Pr. Lenina, 36, Tomsk, Tomskaya oblast, Russia, 634050.

E-mail: antonina@mail.tomsknet.ru