

## Публикации аспирантов

УДК 821.161.1

*Бурмистрова А. В.*

Институт Мировой Литературы им. А.М. Горького РАН

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТИУРГИИ А.П. ЧЕХОВА (К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ СИНТЕЗЕ)

*A. Burmistrova*

*A.M. Gorky Institute of World Literature*

### ART SPECIFICS OF A.P. CHEKHOV'S DRAMA (ON QUESTION OF GENRE SYNTHESIS)

**Аннотация.** Статья является результатом теоретического исследования проблемы синтеза искусств как знакового явления в культуре рубежа XIX-XX веков. Данная тема рассматривается на примере жанрового синтеза в драматургии А.П. Чехова. Анализ жанровой структуры драматургии А.П. Чехова производится на всех уровнях поэтики: конфликт, характеры, образная система. Особое внимание уделяется теме провала коммуникаций и авторской иронии. Также в статье определяется роль чеховского влияния в области жанра на дальнейшее развитие русской драматургии.

**Ключевые слова:** синтез искусств, жанровый синтез, драматургия А.П. Чехова, провал коммуникаций, ирония.

Синтез искусств – знаковое явление в культуре рубежа XIX-XX веков.

Возникшая потребность в более широком и целостном отражении действительности рождает объединение видов искусства в новый синтетический вид.

В словаре литературоведческих терминов под синтезом понимается «органичное соединение разных искусств или видов искусства в художественное целое, которое эстетически организует материальную и духовную среду бытия человека» [10, с. 351].

В истории культуры известны разнообразные формы синтеза: архитектура и монументальное искусство, декоративно-прикладное искусство, живопись и кино, театр и драматургия и т. д.

---

© Бурмистрова А.В., 2011.

Однако одним из самых актуальных является **синтез в области литературы, в частности, такое явление, как жанровый синтез**, который стал определяющей тенденцией развития драматургии начала XX века. Драматургия А.П. Чехова является яркий сплав в интересующем направлении.

Природа чеховской драмы слишком сложна, чтобы определить её однозначно. В чеховедении существуют два основных определения этой драмы: **эпическая и лирическая**. М. Горький считал пьесы Чехова лирическими комедиями. А сам Чехов подчёркивал эпичность своих пьес, их повествовательность, эпическую фабулу, полифонию.

В литературоведении и театроведении до сих пор нет единой формулы жанровой определённости у А.П. Чехова. Подзаголовок «комедия», данный Чеховым «Чайке», по-прежнему остаётся загадкой; в споре А.П. Чехова с К.С. Станиславским о жанре «Вишнёвого сада» – драма или комедия? – были правы обе стороны. Сплав драматического и комедийного является той характеристической жанра чеховских пьес, которая стала общепринятой. Многие исследователи делают главный акцент на гармоничном слиянии в драматургии А.П. Чехова противоположных начал. В трагикомедии разница между двумя полярными ощущениями – трагическим и комическим – исчезает. Происходит соединение несоединимого, которое литературовед М.Г. Меркулова определяет как **«оксюморон жанра»**: «При антонимичных значениях двух членов термина, он даёт ощущение гармонического равновесия. Именно в оксюмороне нет взаимоисключающего противостояния двух начал с допустимой победой одного из них» [4, с. 21].

Вспоминается фраза Л. Петрушевской о том, что «пьеса обязательно должна быть комедией, ибо полной правды зрителю не вынесет» [5, с. 14]. Накладываясь на комедийные, трагедийные ноты звучат ещё обострённее. Общая грустная интонация, рождённая из этого слияния, остаётся определяющей. Характерно, что комедия в понимании А.П.

Чехова не исключает присутствия печально-го содержания. Как отмечает один из самых глубоких исследователей творчества А.П. Чехова А.П. Скафтымов, «Чехов борется против стущений и ищет меры. Он боится преувеличений, ему нужны немногие, слегка наложенные штрихи, которые обозначили бы необходимую ему эмоциональную выраженность без всякой подчёркнутости и резкости» [9, с. 344]. Именно из этого сочетания комического и драматического рождается та особая чеховская **интонация**, которую принято называть лирической. «У Чехова общая мысль включает двойственное освещение действующих лиц и сложность сочетания различной эмоциональной тональности в общем движении пьесы...» [9, с. 345].

Некоторые исследователи (В.Б. Катаев, Д. Магаршак, Р.Л. Джексон, Ф. Фергюссон) даже отмечают **типологическое сходство пьес Чехова с жанровой эстетикой античной драмы**. В частности, элементы содержания и поэтики уже первых пьес А.П. Чехова восходят к античной драме. В данной статье затрагиваются лишь те моменты сходства с античной драмой, которые наиболее интересны в связи с рассматриваемой темой.

Как отмечает один из современных чеховедов В.Б. Катаев, сопоставление драматургии А.П. Чехова с античной драмой имеет определенную традицию. В центре каждой из них находится один главный герой (от чего в последних четырёх пьесах драматург откажется). Казалось бы, сомневающийся герой Чехова во всём противоположен образу гармоничного человека, изображённого в трагедиях Софокла. «Понимание исходных целей творчества было разным у двух драматургов. Софокл стремился изображать людей, какими они должны быть. По убеждению Чехова (и в этом он совпадает скорее с младшим современником Софокла Еврипилем), литература должна рисовать жизнь такою, какова она есть на самом деле» [3, с. 45].

Как известно, начиная с «Чайки», важную роль в пьесах Чехова станут играть невидимые, **внесценические персонажи**

(родители Нины Заречной, затем, в «Трёх сестрах», Протопопов и жена Вершинина, в «Вишнёвом саде» ярославская тетушка и парижский любовник Раневской). Это могущественные, хотя невидимые силы, сообщающие действию движущие мотивы; в греческих пьесах эта функция принадлежала богам, которые решали судьбу персонажей. Магаршак [16, с. 163-173] находит в чеховских пьесах также преображеные элементы хора, комментирующего и оценивающего действие. Самым же важным наследием античного театра в пьесах Чехова он считает искусство перипетии, которое Аристотель иллюстрировал примерами из трагедий Софокла, у Чехова же этот элемент приобретает гораздо более изощренные формы.

Мотивы античного мифа («пещеры» Платона) видит в драматургии Р. Л. Джексон [14, с. 109-111]. Иными словами, существует платоновский миф о том, что каждый человек заключён в «пещеру» своего сознания и не может быть в полной мере объективен. Поэтому в полифоническом звучании чеховских пьес каждый герой по-своему одинок и субъективен в своих суждениях.

Ф. Фергюссон [15, с. 163], продолжая исследование следов античной драматургической техники в пьесах Чехова, проводит параллель между их четырехактным членением и четырьмя композиционными элементами древнегреческой трагедии.

Наконец, заслуживает внимательного изучения то, как в пьесах Чехова действует принцип **трагической иронии**. У Софокла, в трагедиях которого впервые в мировой драматургии этот принцип нашел своё осуществление, над действиями людей торжествует рок, воля богов. У Чехова форма трагической иронии используется, чтобы показать, как взгляды, надежды, верования людей разбиваются о логику, точнее, нелогичность действительной жизни.

Таким образом, каждая из чеховских пьес представляет собой сложный жанровый синтез, в котором, однако, доминирует **психологическая драма**. Ведь помимо основного

глобального конфликта, Чехов строит пьесы на ряде психологических конфликтов, которые происходят в душе каждого персонажа. Его универсальная конфликтная ситуация – это неустроенность жизни человека, противоречие между тем, как живёт, и тем, как бы он хотел жить (А.П. Скафтымов говорит о столкновении сферы данного и желанного, объективного течения жизни и субъективных намерений человека). Воссоздать многообразие характеров и сложность психологического состояния героев помогает автору внутреннее действие его пьес. «Для вскрытия внутренней сущности чеховских произведений необходимо произвести своего рода раскопки его душевных глубин» [9, с. 274]. **Новизна чеховского конфликта** заключается в том, что не событийный ряд пьесы, не внешние обстоятельства, а именно **повседневное состояние человека внутренне конфликтно**. «В пьесах Чехова события теряют своё былое драматургическое значение. Быт и события не то чтобы поменялись местами - они уравнялись в своей жизненной значимости и в своих эстетических правах. Дело не только в том, что чеховским людям не дано стать хозяевами своей судьбы и самим направлять события. Дело в том, что в душе человека в будничное, тихое время его жизни вызревает драматизм не меньший, чем в моменты великих событий» [6, с. 167].

В своё время своеобразно ставил вопрос о трагическом характере конфликта в пьесах Чехова А. Белый. Анализируя «Вишнёвый сад», он отмечал, что эта пьеса о том, как «рок неслышно подкрадывается к обессиленным» [2, с. 168]. В этих, несколько мистических словах говорится о важнейшем свойстве драматургического конфликта у Чехова. Если его герои обессилены (и обессилены не в ходе действия, как ясно из сюжета, а с самого начала пьесы), то они не могут бороться друг с другом, и традиционного противостояния врагов в чеховской драме нет. А если это так, то в бедах чеховских героев виновата не какая-то злая сила, а **сама жизнь**. Виноваты не отдельные люди, а всё имеющееся сложение жизни в целом, общество, среда. А люди ви-

новаты только в том, что они слабы. Поэтому, говоря о типологии драматургии Чехова, имеется в виду прежде всего **социально-психологическая направленность** его пьес.

Таким образом, движение чеховских пьес состоит из двух потоков: **потока жизни и потока сознания**. С одной стороны, обыденность, в которой то вспыхивают, то гаснут события; с другой – невидимая глазу, нематериальная стихия, которая движется внутри героев. Эти два потока то идут рядом, то сталкиваются, то пересекаются. К.С. Станиславский увидел основной конфликт чеховских пьес в столкновении бытия и сознания, материи и духа, обыденщины и мечты. В большинстве исследований драматургии Чехова отмечается, что конфликт его пьес составляет не борьба людей между собой, не борьба жизненных начал, лежащих в одной плоскости, нравственной или социальной (добра и зла, богатства и бедности), но конфликт такого рода, который говорит о внутреннем расколе всей жизни. Сознание оторвано от действительности, не принимает её, противостоит ей, и между ними невозможны ни согласие, ни компромисс.

Как констатирует Т.К. Шах-Азизова, «виновато сложение обстоятельств, находящихся вне сферы воздействия данных людей. Это не значит, что у Чехова нет различия людских достоинств и недостатков. Но зло у него действует без прямой волевой активности, как некий плод жизни» [13, с 337].

Разрешение же этого конфликта находится в соответствии со всей спецификой его содержания. Если нет виноватых, то выход из конфликта кроется в перевороте жизни в целом. Характерно, что мысль об этом перевороте звучит лейтмотивом в репликах героев. Многие из них призывают к деятельному созиданию лучшей жизни (Заречная, Астров, Соня, Тузенбах, Вершинин, Ирина, Трофимов).

Такая типология конфликта в пьесах Чехова также обусловлена жанровыми особенностями его драматургии.

С жанровым своеобразием связана и особая манера письма Чехова, использование

подтекста в его пьесах. Подтекст «живёт» в тексте, и задача зрителя состоит в том, чтобы понять его.

**Специфика характера**, выведенного Чеховым, также органично вытекает из вышеуказанных жанровых особенностей его поэтики. В центре художественных открытий Чехова человек как вместилище противоречивых стремлений. Сочетание великого и ничтожного, трагического и комического, мрачного и светлого, злодейского и ангельского в одном человеке.

Этот принцип светотени, который используется для проникновения в глубь человеческого характера, подобен мазкам рембрандтовской живописи.

Несмотря на сложность характеров, у всех чеховских героев имеется в душе что-то дорогое, но оно не доступно для окружающих. Люди говорят, но не слышат друг друга. Поэтому тема человеческого одиночества является одной из доминирующих в драматургии Чехова. Здесь каждый говорит о своём, каждый оказывается как будто равнодушным к другому и всё же за каждым стоит своя человеческая **правда**. Вспомним диалог Елены Андреевны и Сони во втором действии «Дядя Вани» («Нет мне счастья на этом свете. Нет!» – после этих слов мачехи Соня, закрыв лицо, смеётся: «Я так счастлива...счастлива!» [12, 13, с. 89]) или Ирины и Тузенбаха перед его уходом на дуэль (в ответ на его нежность она плачет о своей несостоявшейся любви, и его молящее «скажи что-нибудь» [12, 13, с. 180] не вызывают у неё утешительного слова – каждый думает о своём). По мнению театролога К.Л. Рудницкого, «активность самовыражений героев, их излияний, их перекрещивающихся исповедей настолько заметна, что придаёт чеховской драме в целом ту самую **лиричность**, которая долго считалась едва ли не главной особенностью чеховского театра... Монологичная форма, в которой они себя выражают, себя высказывают, – результат их трагической разобщённости, их обособленности. Все они по-своему одиночки» [8, с. 68].

Достигается это с помощью разорванности диалоговой ткани, постоянными входами и выходами персонажей, несовпадениями эмоциональной тональности каждого из них. Казалось бы, все внешние связи разорваны, но внутренне объединены тотальным непониманием героев. Так рождается «провал коммуникаций» (термин А.Д. Степанова). Неизменно прерываются все любовные объяснения или их попытки: в «Иванове» – Иванова и Саши, в «Чайке» – Нины и Треплева, в «Дяде Ване» – Астрова и Елены Андреевны, в «Трёх сёстрах» – Андрея и Наташи, Маши и Вершинина, в «Вишнёвом саде» – Лопахина и Вари. Прерываются и диалоги, которые любовными объяснениями не являются, но могут быть приняты за них: разговор Тузенбаха и Ирины в первом действии «Трёх сестёр», разговор Пети и Ани в конце второго действия «Вишнёвого сада».

Как известно, с помощью жанра определяется авторское **отношение к своим героям**. Здесь уместно сказать о своеобразии чеховской **иронии**. Применительно к Чехову исследователи обычно говорят о «внутренней», «косвенной», «объективной» иронии, которая способствует непрямому выражению авторского отношения. Говоря словами М.М. Бахтина, Чехов использует «**приём снижения**» [1, с. 235], на котором основаны многие монологи драматических героев. Хочется заметить, что этим же приёмом пользуются многие драматурги 20-х годов XX века (М.А. Булгаков в «Зойкиной квартире» и «Днях Турбиных», А.Н. Афиногенов в пьесе «Страх»). Как только мысль героя взлетает ввысь или приближается к исповеди, он обрывает себя словами: «пустяки», «чудачество», «заболтался» и т. д., чтобы уравновесить философский пафос с прозаичностью быта. Один из самых страстных монологов во всей драматургии Чехова – о гибели лесов и о спасении их во имя счастья человечества в «Дяде Ване» – прерывается взглядом говорящего на поднесённую ему рюмку водки и «переключением» тона: «Всё это, вероятно, чудчество, в конце концов». Как верно отмечает исследователь чеховского творчества

Э.А. Погоцкая, «Обречённость героев, вполне выясняющаяся к концу каждой пьесы, является источником еле заметной иронии автора над их первоначальными намерениями, субъективно честными и искренними... Контекст всего творчества Чехова, способствуя нагнетанию общей картины разрушения личности в данную эпоху, вместе с тем ослабляет доверие читателя к жалобам героев» [6, с. 85].

Косвенное выражение сокровенных мыслей и чувств автора в сочетании с элементами представления, игры, а также разных видов авторских ремарок создают особую атмосферу, соответствующую **«настроению»**, ставшему одним из главных жанровых признаков чеховской пьесы. Вокруг каждого персонажа создаётся определённая эмоциональная атмосфера, определённое **настроение**. При этом герои далеко не всегда говорят о своих чувствах: о них читатель и зритель часто просто догадывается (например, о любви Маши и Вершинина в «Трёх сёстрах» – по их обмену незначащими репликами; о душевной опустошённости Астрова в «Дяде Ване» – по тому, как он рассматривает карту Африки; о чувствах Вари и Лопахина в «Вишнёвом саде» – по тому, как у них не получается разговор и т. п.).

Ещё одним из существенных признаков, неоднократно отмеченным чеховедами (Э.А. Погоцкой, А.П. Скафтымовым, А.П. Чудаковым), является **открытый финал**. Эта незавершённость чеховских драм содержит потенциал многозначности, подчёркивает принцип авторской объективности, позволяющей читателю или зрителю самостоятельно домысливать финал пьесы.

Анализируя жанровый синтез в драматургии А.П. Чехова, можно прийти к выводу о том, что такая жанровая конструкция делает его пьесы более ёмкими и многоплановыми, благодаря чему лучше понятны мировоззренческие позиции драматурга и его нравственные ориентиры.

Исследование жанрового синтеза является **актуальным и перспективным**, так как почти вся драматургия XX столетия тяготе-

ет к различным поискам в области жанра. Таким образом, можно заключить, что глубокий и тонкий анализ жанровой структуры произведения помогает постичь смысл и всей последующей драматургии.

**ЛИТЕРАТУРА:**

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 465 с.
2. Белый А. Арабески. – М.: Мусагет, 1911. – 501 с.
3. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. – М.: МГУ, 1989. – 261 с.
4. Меркулова М.Г. Драматургия А. Вампилова. Автореф. ... канд. филол. наук. – М., 1995. – 25 с.
5. Петрушевская Л. Свой круг: Рассказы. – М.: Правда, 1990. – 45 с.
6. Полоцкая Э.А. О поэтике Чехова. – М.: Наследие, 2001. – 240 с.
7. Пропп В. Проблемы комизма и смеха. – М.: Искусство, 1976. – 320 с.
8. Рудницкий К.Л. Спектакли разных лет. – М.: Искусство, 1974. – 344 с.
9. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. – М.: Художественная литература, 1972. – 495 с.
10. Словарь литературоведческих терминов под ред. Тимофеева Л.И. и Тураева С.В. – М.: Прогрессивное, 1974. – 492 с.
11. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. – М.: Искусство, 2005. – 370 с.
12. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 тт. – М.: Наука, 1974-1983.
13. Шах-Азизова Т.К. В творческой лаборатории Чехова. – М.: Наука, 1974. – 368 с.
14. J Jackson R.L. Chekhov's Seagull: The Empty Well, the Dry Lake and the Cold Cave // Chekhov: A Collection of Critical Essays Englishwood Cliffs, 1967. P. 109-111.
15. Fergusson F. The Idea of a Theater. Princeton, 1953. P. 163.
16. Magarshak D. Chekhov the dramatist / 2nd ed. New York, 1960. P.163-173.