

УДК 83.3 /2/1 + 15.13 + 85.33

Т.В. ПОЛЕЖАЕВА,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри славянської філології
Всхідноєвропейського національного університету імені Леси Українки
(г. Луцьк)

ПРИНЦИПЫ ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА: ЦЕЛОСТНО-СИСТЕМНОЕ ПРОЧТЕНИЕ

Статья знакомит с общим взглядом на драматургию А.П. Чехова, типологией и своеобразием его малых пьес, восприятием больших пьес его современниками и наукой XX в., с более глубоким, целостно-системным прочтением «еретически гениальной» (Горький) поэтики большой драматургии А.П. Чехова, а также с необычностью ее образной системы, конфликтности, сюжетности и жанрово-родовой природы. Особое внимание уделено механизму «подтекстов» и «подводного течения» больших пьес Чехова.

Ключевые слова: драматургия, А.П. Чехов, целостно-системное прочтение, подтекст, подводное течение, мировоззрение.

Художественный тип творчества Чехова – *реализм*. В последнее время суть этого термина стали извращать, воспринимать поверхностно и узко, как *миметизм*, и то лишь как поверхностное, конкретно-чувственное, фотографическое отражение жизни, как *натурализм*, а не как это понимал Аристотель. Произошла подмена понятий, «оснований»: тип творчества подменили его разновидностью, причем поверхностной. Между тем М. Горький в свое время довольно точно высказался о сущности *Реализма* как типа творчества: «Что такое *реализм*? Кратко говоря: объективное изображение действительности, изображение, которое выхватывает из хаоса жизненных событий, человеческих взаимоотношений и характеров наиболее общезначимое. Писатель-реалист имеет склонность к синтезу, к сведению общезначимого... в единое, *целостное*. Это единое есть типическое, и, кроме своей стройности, красоты-ценности эстетической, – оно имеет для нас ценность неопровержимого исторического документа» [12, с. 348–349].

Иными словами, *реализм* (как тип творчества, противоположный не-реализму, который еще называют, неточно, романтизмом) – это адекватное, верное (целиком соответствующее) отражение действительности (это словосъединение < гр: двояко существующего живого) в единстве ее конкретного (гр. термин), т. е. сгущенного проявления, воспринимаемого органами чувств, и, наоборот, диастольного, (гр. термин), т. е. разреженного проявления, тонкой энергетики, «духовной», которая воспринимается разумом.

Еще иначе, реализм – это отражение в литературе жизни-действительности в единстве ее внешних явлений и глубинных, сущностных закономерностей [14, с. 573–574].

В свою очередь, *реализм как тип творчества* имеет свои конкретно-исторические проявления, которые называются конкретно-историческими литературными *методами*: среди них выделяют натурализм, просветительский реализм, критический реализм, нео-реализм, объективный, т. е. высший или глубинный, научный реализм (его главный принцип: *бинарное* отражение жизни в литературе с позиций понимания всеобщих принципов развития самой действительности).

Конкретно-исторический художественный *метод* Чехова (т. е. конкретно-историческая разновидность реализма как типа творчества) – *критический реализм*, если гово-

речь о привычном, традиционном представлении о творчестве писателя. Если же сказать точнее, у Чехова далеко не все произведения укладываются в эти привычные рамки, т. е. относятся к *критическому* реализму (с его преобладающей над всеми остальными ракурсами социально-классовой направленностью, которая составляет главный принцип критического реализма). Большинство его произведений и в прозе, и в драматургии – иного реалистического метода, намного более глубокого и широкого.

Точное, сущностное название этого метода еще не вошло в научный обиход в литературоведении. Иногда его называют термином «*неореализм*» [14, с. 504]. Этот термин, однако (как и многие другие термины, обозначающие художественные, или творческие методы, а то и тип творчества) имеет лишь формальный смысл: «*нео-*», т. е. «новый» – без указания на суть литературно-художественного явления. Но речь о чеховском «*неореализме*», точнее «объективном, философско-аналитическом реализме», еще впереди.

«Малые» пьесы Чехова – это водевили, шутки, сцены, этюды (согласно авторскому определению). Среди наиболее известных – «Медведь», «Предложение», «Свадьба», «Лебединая песня (Калхас)», «Юбилей» и др. Малые чеховские пьесы относятся к типу пьес поэтически-традиционных. Это означает: они – во-первых, «геройные» (главную роль играют герои-персонажи; знакомясь с ними, их поступками, отношениями, историями, взглядами, вполне можно понять, ради чего написана пьеса), во-вторых – это пьесы преимущественно автологического характера (автология – использование слов в прямом значении), в-третьих, конфликты в них – тоже геройные (это связи, столкновения, борьба героев между собой). Типологическое содержание конфликтов – преимущественно социальное, привычное для современников Чехова. Сюжеты – привычного характера, т. е. это истории, происходящие с героями. Среди героев, по традиции, или все отрицательные (что привычно для комедий), или наряду с отрицательными – положительные герои (что привычно для драм и трагедий). Жанровая природа «малых» пьес – простая, это «чистые жанры», где четко видны доминирующие жанровые принципы или комедии, или драмы, или трагедии.

Новизна в «малых» пьесах («На большой дороге») оказывается или на уровне их социально-психологического содержания, или на уровне откровенно мировоззренческой направленности (учитывая принцип противоположности, можно догадаться, что есть и скрытая, иносказательная направленность, например, прочтение бытового материала в мировоззренческом ключе: читаешь «в стороне от большой дороги», а понимать это надо не только в бытовом плане, но и в мировоззренческом: в стороне от большой жизненной дороги), или речь в пьесах идет о критике ложных взглядов героев. Такие пьесы Чехова легко воспринимались, привычно понимались и постоянно пользовались успехом, шли, как говорили в театральных кругах, под аншлаг.

Совсем иное дело – «большие» (четырёхактные) пьесы Чехова. Их – шесть: «Безотцовщина» (1881), «Иванов» (1889; первая редакция 1887 г.), «Чайка» (написана в 1896; первая редакция 1890 г. носит название «Леший»), «Дядя Ваня» (1896), «Три сестры» (1900) и «Вишневый сад» (1903), который является своеобразным завещанием Чехова.

Эти пьесы – полностью новаторские, более того – теперь их чаще всего называют «подлинно чеховской драматургией», а раньше некоторые современники называли их «совершенно новыми... для всего мира формами писания» (Л.Н. Толстой), «новым видом драматического искусства» и, более того, «еретически-гениальными» пьесами (А.М. Горький).

Вообще же современники Чехова, современный ему театр вначале совершенно не понимали этих больших его пьес. О Чехове в таком случае обычно говорили и писали, что он «вовсе не драматург», что он «бессмысленный разрушитель» вековых канонов драматургии и театра (и в самом деле – конфликт у него не привычно геройный, сюжет тоже не геройный, традиционной событийности также нет; и т. д.). Некоторые считали, что Чехов – «драматург-дилетант». Писали, что эти его пьесы – «праздная игра таланта», что Чехов – «объективист», который якобы «ни на что не жалуется, ничего не хочет, никуда не зовет, ничему не учит» [30, с. 587–593; 18, с. 3–5]. Даже гениальный Лев Толстой вначале не понял новаторских больших пьес Чехова. Как вспоминает один из современников (А.С. Суворин. Дневник. Запись 11 февр. 1897 г.), посмотрел Лев Толстой первый акт чеховской «Чайки» и, уходя из театра, недовольно заявил: «Нагорожено чего-то, а для чего оно, не известно» [15, с. 329]. Другой современник (П. Гнедич. Книга жизни. Воспоминания. –

Л., 1929. – С. 181) записал, что Лев Толстой однажды сказал Чехову: «Вы знаете, я терпеть не могу шекспировских пьес, но Ваши еще хуже» [15, с. 330]. Однако позже, разобравшись в чеховских приемах, Лев Толстой изменил на диаметрально противоположное свое отношение к Чехову-драматургу.

Из современников глубже всех и сразу понял новаторство пьес тридцативосьмилетнего Чехова тридцатилетний Горький. Это он, сам очень смелый и тонкий новатор в драматургии и прозе, писал в одном из писем (20–30 ноября 1898 г.) Чехову: «На днях смотрел «Дядю Ваню», смотрел и плакал, как баба, хотя я человек далеко не нервный, пришел домой оглушенный, измятый Вашей пьесой, написал Вам длинное письмо и – порвал его. Не скажешь хорошо и ясно того, что вызывает эта пьеса в душе, но я чувствовал, глядя на ее героев: как будто меня перепиливают тупой пилой. Ходят зубцы ее прямо по сердцу, и сердце сжимается под ними, стонет, рвется. Для меня – это страшная вещь, Ваш «Дядя Ваня» – это совершенно новый вид драматического искусства, молот, которым Вы бьете по пустым башкам публики. Все-таки она непобедима в своем туподушии и плохо понимает Вас и в «Чайке», и в «Дяде Ване». Будете Вы еще писать драмы? Удивительно Вы это делаете!» [19, т. 2, с. 299].

Эти строки показывают, что реализм Чехова-драматурга (и во многом прозаика) – это не привычный *критический* реализм с его ставшими догматическими традициями (социально-классовой направленностью как точкой отсчета всего изображаемого). Чехов «отвлекает... от реальностей до философских обобщений», он «возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа», не превращаясь, однако, в «символизм». Чехов лишь использует эти приемы как сопутствующие «иному» (сразу скажем – *неореалистическому*, научному) методу с его главным принципом объективного проникновения в глубины объективной реальности ради выявления вечных, общечеловеческих ценностей.

Недаром 5 января 1900 г. Горький писал Чехову: «Читал «Даму» Вашу («Даму с собачкой»). Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм (много позже Горький назвал его критическим реализмом – Т.П.). И убьете Вы его скоро – насмерть, надолго. Эта форма отжила свое время – факт! Дальше Вас никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете. После самого незначительного Вашего рассказа – все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом. И – главное – все кажется не простым, т. е. не правдивым. Это верно».

О большой драматургии Чехова Горький в 1898 г. писал: «Вчера некто, прекрасно знающий театр, знакомый со всеми нашими корифеями сцены, человек, которому уже под 60 лет, – очень тонкий знаток и человек со вкусом – рассказывал мне со слезами от волнения: «Почти сорок лет хожу в театр и многое видел! Но никогда еще не видал такой удивительной *еретически-гениальной* вещи, как «Чайка» [19, т. 2, с. 304].

В чем состоит эта не просто «гениальность», а «еретическая гениальность» новаторской, большой драматургии Чехова? Чем вызваны ее принципы, совершенно необычная поэтика? – настолько необычная, что подавляющее большинство современников ее вначале не поняли. Не поняли под давлением чуждого чеховским пьесам характера давних традиций в мировой драматургии и под влиянием первых театральных постановок чеховских пьес, вначале совершенно далеких от воплощения авторских принципов изображения жизни.

Чеховедение продолжает исследовать новаторскую поэтику «подлинно чеховской» драматургии. Ни о Шекспире, ни о драматургии Пушкина, Гоголя или Островского, Ивана Франко или Леси Украинки, Л.Н. Толстого, Золя, Ибсена или Бернарда Шоу (а ведь они подлинны новаторы в драматургии) немислимы замечания, раздававшиеся в адрес драматурга Чехова. Из множества приведем лишь некоторые. Станиславский писал на заре чеховедения: «Глава о Чехове еще не кончена, ее еще не прочли как следует, не вникли в ее сущность» [25, с. 277].

Кстати, именно он, великий режиссер вместе с не менее великим Вл.И. Немировичем-Данченко нашли, что у Чехова-драматурга в новаторских пьесах есть довольно неожиданное, и больше всего для драматургии, новаторство – «подводное течение». От него позже чеховедение, однако, отказалось, заменив «подтекстом», не заметив, что логическое движение «подтекстов» как раз и образует «подводное течение» сугубо авторских мыслей.

Более чем через полстолетия, в 1974 г. исследовательница драматургии Чехова Т.К. Шах-Азизова писала: «Слишком сложна природа чеховской драмы... Процесс нового прочтения Чехова все еще далеко не исчерпан» [31, с. 388, 342]. С ней согласны и многие другие ученые [9, с. 249; 17, с. 131; 7, с. 1; 18, с. 125; 26, с. 5]. Потому и не решался, в частности, такой немаловажный вопрос: с какой пьесы начинается Чехов как драматург-новатор. Одни считали, что с «Чайки» [8, с. 80], другие – что с «Иванова» [16, с. 94], третьи – с «Безотцовщины» [26, с. 17], то есть с первой же большой чеховской пьесы из тех, что нам известны.

Время и факты показали, что последнее мнение является самым верным. Чехов очень ценил свою первую пьесу (она при жизни Чехова не была ни опубликована, ни поставлена на сцене; обнаружена была после смерти Чехова в его сейфе) и сам однажды заявил, что многое из первой пьесы было использовано им в последующих его произведениях. Специальный анализ этой пьесы показывает, что она содержит все поэтические новаторские черты, присущие остальным его большим пьесам [27, с. 110–131].

Наконец, в 80-е годы XX века было обращено внимание, что качество *методики и методологии*, с позиций которых исследователи обращались к большой драматургии Чехова, – недостаточны, что они узки, поверхностны по сравнению с поэтикой «еретически-гениального» Чехова. В одних случаях в печати замелькали начальные замечания о необходимости «семантического уточнения ряда понятий и терминов, употребляемых в науке о литературе и литературном процессе» [24, с. 130].

Другие выводы выглядели шире и смелее. В.Б. Катаев писал: «По отношению к этому «странному миру» (миру Чехова) теряют смысл и значение многие и многие привычные мерки». И далее: «Чеховская поэтическая система требует иных методов анализа, чем те, которые применяются к произведениям с традиционной поэтикой» [11, с. 141–142, 151]. Это уже означает, что применяемые к пьесам Чехова подходы и принципы анализа были всего лишь частичными, точнее *частично-системными* (напомним, что этот исторический уровень вообще был свойственен науке XIX–XX вв. [28; с. 29]). И сразу скажем, что наиболее точно и удивительно метко определил то, что Чехов совершил в мировой драматургии, – известный английский драматург и прозаик Джон Бойнтон Пристли: «По существу, то, что он делает, – это переворачивание традиционной «хорошо сделанной» пьесы вверх ногами, выворачивание ее наизнанку» [20, с. 179].

Практическое применение иных (а это не иначе, как *целостно-системных*) методов анализа к литературе и времени жизни в России 1870–1900-х годов, к текстам «еретически-новаторских» пьес Чехова как раз и открывает, что главные истоки чеховского необычного новаторства – не в литературе предшественников и современников (хотя ряд особенностей, конечно, использованы). Больше всего Чехов как «еретический» новатор шел все же от *эпохи*, от наблюдений над жизнью России конца 70-х гг., когда назревал общенациональный кризис. Надежды передовых кругов, что кризис этот выльется в социальную революцию, не оправдались. Они рухнули с разгромом «Народной воли». Наступила эпоха мучительной, противоречивой переоценки духовных ценностей. Одновременно, с другой стороны, это была «полоса мысли и разума», когда передовые представители общества подводили итоги прошлому и строили новые *мировоззренческие* системы, искали новые пути развития жизни. Судя по всему, Чехов сразу уловил и воспринял поток *общечеловеческих и демократических* исканий, взглядов, надежд, устремлений.

Еще в конце 60-х гг. передовой журналист Н.В. Шелгунов опубликовал программную статью «Русские идеалы, герои и типы». И в ней, и позже, в 70–80-е годы он, как и Салтыков-Щедрин, не разделял народнической теории «героев» и «толпы», считая, в противовес П.Л. Лаврову, что «историю творят массы обыкновенных людей» [10, с. 11]. Салтыков-Щедрин в унисон предлагал перенести центр тяжести в литературе с «исключительных натур» на «среднего человека»: «Этот средний человек именно и есть действительный объект истории. Для него пишет история свои сказания» [23, с. 226]. В «Очерках русской жизни» Н.В. Шелгунов утверждал: Салтыков-Щедрин и Гл. Успенский уже уловили, что «теперешняя жизнь течет таким потоком, что не дает ничему кристаллизироваться в установившуюся твердую форму. Поэтому предметом исследования могут быть не кристаллы, которых нет, а *общий поток*, мешающий им образоваться» [32, т. 3, с. 544].

На эту литературную дорогу, не оставляя в то же время без внимания прежний путь, вступили многие писатели-демократы, молодые и маститые, каждый со своей творческой концепцией. Среди них, вслед за Салтыковым-Щедриным и Гл. Успенским, – были Чехов, Короленко, Гаршин, Эртель, Мамин-Сибиряк, Гарин-Михайловский и др. Отдали дань этому новому пути поздний Лев Толстой, а также молодой Горький и ряд других.

Новое время требовало совершенно юного подхода, во многом противоположного. *Как*, например, перенести центр тяжести в пьесе с «героя», «личности» на «общий поток жизни», на объективные ее требования к человеку? *Как* показать в пьесе, что «среднему человеку» остаются неизвестными объективные требования «общего потока жизни», веление времени? *Как* научить читателя-зрителя *самостоятельно* делать выводы, извлекать из текста важные мысли, не сформулированные в открытую? (напомним слова Чехова: «Субъективность ужасная вещь», «Надо отречься от благоприобретенной субъективности»). *Как* показать, что дело очень часто не в отдельных личностях, не в героях, а в *объективных* причинах и процессах? *Как* дать понять, что за внешними проявлениями, за бытовыми и обыденными вещами, явлениями, поступками надо уметь видеть их *внутренние* законы и неизбежные потребности? *Как* представить на сцене тягу героя к *новым идеалам*, когда и первое и второе еще не осознается, а лишь витает в воздухе как ощущение? *Как* «закрутить» сюжет, чтобы он не был, говоря словами Чехова, «искусной постройкой», где «ловко все пригнано к месту», а был как «сама жизнь» и воздействовал на читателя-зрителя тоже как «сама жизнь»? [30, Письма, т. 11, с. 272].

Прецедентов такого рода в драматургии не было. И Чехову пришлось основным поэтическим принципам учиться у самой жизни, учиться сознательно, специально. Кроме того, естественно, брать на вооружение все мало-мальски помогающее из достижений предшественников – Шекспира (перед которым преклонялся), Гоголя (которого он любил с детства, «мыслил по Гоголю»), Пушкина, Тургенева, Островского, Салтыкова-Щедрина и др. Чехов рано понял важность находить для изображения «то, что жизненно, что *вечно*, что действует не на мелкое чувство, а на истинно человеческое чувство» [30, Письма, т. 1, с. 54]. Здесь виден и четкий реализм, и нежелание ограничиваться миметизмом, только «сегодняшними» интересами и симпатиями, конкретно-чувственным восприятием жизни.

Исходя из этого и опираясь на конкретные факты, «еретическая гениальность» чеховской драматургии сводится к тому, что она демонстрирует всегда одно общее для *бинарностей* качество – свою «перевернутость», созданность «наоборот» в отличие от предыдущей, традиционной и довольно долгой (более 2,5 тыс. лет) конкретной практики развития мировой драматургии. В этом новаторстве Чехова-драматурга вовсе нет ничего разрушительного, поскольку об этой второй объективной возможности применительно к пьесам впервые, оказывается, писал Аристотель: «Трагедия есть подражание действию, а действие совершается действующими лицами, которые необходимо должны быть каковы-нибудь по характеру и образу мыслей» [1, с. 651]. Да и В.Г. Белинский сделал справедливый вывод: «В эпопее господствует событие, в драме – человек. Герой эпоса – происшествие; герой драмы – личность человеческая» [4, с. 302].

И эти определения, и сама мировая драматургическая практика накрепко приучили нас, как и современников Чехова, именно к таким представлениям о пьесе, ее форме. Мимоволи прочнейшим образом утвердилось представление, что только так и может выглядеть пьеса, только такой и может быть ее форма. Какой? Той, где главную, ведущую роль играют герои, «действующие лица», «человек», «личность человеческая», где противоположную, *вспомогательную* роль играют остальные образы – *обстоятельные* (как известно, в произведении вообще и в пьесе в частности нет ничего, кроме образов-характеров, т. е. образов героев, обобщений, – и образов-обстоятельств, т. е. так или иначе образных деталей, конкретно-чувственных в том числе).

Между тем, оказывается, это не единственный вариант распределения функций образов, а лишь один из двух возможных. Есть и противоположное распределение, противоположный вариант. О нем, как о возможном, тоже писал Аристотель в «Поэтике»: «Не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а (наоборот), характеры затрагиваются (лишь) через посредство действия; таким образом, цель трагедии составляют события, сказание (сюжет – Т.П.), а цель важнее всего. Кроме того, без действия трагедия невоз-

можно, а без характеров возможна: трагедии очень многих новейших поэтов – без характеров... Стало быть, начало и как бы душа трагедии – именно сказание... и только во вторую очередь – характеры...(Трагедия) есть (прежде всего) подражание действию и главным образом через это – действующим лицам» [1, с. 652–653]. О таком же типе пьесы писал много позже Дидро в «Беседах о «Побочном сыне»: «До сих пор в комедии рисовались главным образом характеры, а общественное положение было лишь аксессуаром; нужно, чтобы на первый план выдвинуто было общественное положение, а характер стал аксессуаром» [2, с. 324].

Таким образом, видны две объективные возможности, существование двух типов пьес – противоположных:

1) первый тип пьес, который издавна стал предельно привычным, «железнодорожно-стереотипным» – это так называемые *геройно-событийные пьесы*. Главную роль в них играют герои, их действия, истории. В мировой драматургии таких пьес подавляющее большинство, отсюда и привычка *геройного восприятия* всего, что есть в пьесе;

2) второй, противоположный тип пьес – предельно непривычный; назовем его *обстоятельственно-событийным*. Главную роль в таких пьесах играют образы *обстоятельства*, их связи и поступательное движение, развитие.

Отсюда вполне понятно, что даже Лев Толстой вначале не понял логику развития действия в чеховских больших пьесах – тогда, в 1897 г. он был приверженцем геройно-событийных пьес, а кроме того – действовал, конечно, многовековой «железнодорожно-стереотип». Однако тут опять важно сказать и то, что позже Л. Толстой едва ли не первым конкретно высказался о противоположном свойстве новаторской поэтики Чехова-драматурга.

Сравнивая пьесы Шекспира и Чехова, Л. Толстой заметил: «У него (Шекспира) всякий человек действует... А теперь (у Чехова) совершенно наоборот» [21, с. 137]. Писал об этом в XX в. и Б.А. Бялик: «Казалось бы, драматургия (Чехова) ушла... бесконечно далеко от Шекспира, очутившись где-то на противоположном полюсе искусства. А между тем она вплотную приблизилась... к новому прославлению человека» [5, с. 31]. Наиболее же точно сказал Пристли в 1976 г.: «Это почти как если бы он (Чехов) прочитал какие-то руководства по написанию пьес, а потом сделал бы все обратно тому, что в них рекомендовалось» [20, с. 179].

На самом же деле Чехов опирался на глубинные жизненные потребности своего времени, стремился осуществить их наиболее последовательно в соответствии с имманентной (собственно природной) логикой.

Поэтому в мировой драматургии впервые и появилась потребность практического воплощения в жизнь *второго* из двух возможных типов пьесы, диаметрально противоположного типу первому, привычному. Эта «перевернутость» драматургического произведения предстала у Чехова особенно смело, веско и законченно. В древнегреческой драме до Аристотеля (о чем он вскользь вспоминает) сделаны были только первые, самые начальные шаги в этом направлении, апробирована сама возможность.

Итак, Чехов не нарушал объективных законов драматургии. Но он мастерски разрушил традицию, тысячелетиями устоявшийся «железнодорожно-стереотип» *одностороннего* отношения к поэтике содержания и поэтике формы пьесы. Вначале интуитивно, под давлением особенностей жизни Чехов вырабатывал новое собственное всеохватное мировоззрение. Сперва наощупь (в «Безотцовщине»), затем вполне осмысленно для воплощения нового содержания использовал иную, целиком соответствующую ему форму, которая оказалась противоположным типом пьесы. Поскольку в содержание проникают сквозь его форму, необходимо детально рассмотреть новые, противоположные традиционному, «перевернутые», «вывернутые наизнанку» *принципы оформления* содержания больших пьес Чехова:

1. Доведение главного героя до уровня остальных. Взамен наличия в пьесах мировой драматургии, как правило, главного героя и, так сказать, «остальных», Чехов в больших, новаторских пьесах центр тяжести постепенно переносил с *одного* героя на *многих* героев – и по ходу действия (акта) в каждой пьесе, и в целом от пьесы к пьесе. Цель – усиление внимания читателя-зрителя к обстоятельствам, к общим для всех жизненным глубинным процессам. Поэтому каждый из заглавных героев – Платонов («Безотцовщина»), Иванов («Иванов»), дядя Ваня («Дядя Ваня») – скорее *формально главный* герой. В «Трех се-

страх» и таких уже нет (есть *три героини*), а в «Чайке» и «Вишневом саде» – все герои одинаково важны (Петя Трофимов главным героем не является так же, как и все остальные). То есть в этих двух последних пьесах уже окончательно создано *геройное равновесие* – ради того, чтобы формальный геройный пласт пьесы не мешал читателю-зрителю воспринимать *основное*, чтобы зритель и читатель могли полностью сосредоточиться на том, что же на самом деле происходит с героями, вокруг них и в них самих независимо от их воли и их сознания, – по другим, намного более важным и глубинным причинам.

2. Отказ от положительного героя и опора на скрытую авторскую позицию. Чехов постепенно отказался от наличия в больших пьесах положительного героя. Вместе с тем отказался и от основного традиционного приема выражения главной идеи пьесы через положительного героя. Заодно и от выражения главной идеи с помощью авторского СМЕХА в его привычном значении. Объясняется это тем, что герои Чехова – «средние люди», которые в те годы, как всякий обычный человек, имели одновременно положительные и отрицательные качества, достоинства и слабости, при этом *не понимая* глубинных процессов и глубинных жизненных требований современности. Поэтому в больших пьесах Чехова нет героев, которые бы высказывали главные авторские мысли, главные идеи пьесы. Иными словами, *все* герои-персонажи – не положительные, а отрицательные герои, которые не понимают самого главного в жизни. Поскольку подобное сразу не было понято и принято, Чехову пришлось объяснять: «Если Вам подадут кофе, то не старайтесь искать в нем пива. Если я преподношу Вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей. Покорно Вас благодарю... Неужели Вы так цените вообще какие бы то ни было мнения, что только в них видите центр тяжести, а не в *манере* высказывания их, не в их *происхождении* и проч.?.. Для меня, как автора, все эти *мнения* по своей сущности не имеют никакой цены. Дело не в сущности их; она переменчива и не нова. Вся суть в *природе* этих мнений, в их зависимости от *внешних* влияний и проч. Их нужно рассматривать как вещи, как *симптомы*, совершенно объективно, не стараясь ни соглашаться с ними, ни оспаривать их. Если я опишу пляску св. Витта, то ведь Вы не взглянете на нее с точки зрения хореографа? Нет? То же нужно и с мнениями...» [30, Письма, т. 3, с. 266]. И в другом письме – то же самое: «Я писал Вам... о том, что мнения, которые высказываются действующими лицами, нельзя делать *status'ом* (основой) произведения, ибо не во мнениях вся суть, а в их *природе*» [30, П., т. 3, с. 271]. Для Чехова герои, их поступки, взгляды, не главное, не *цель*, а только *средство*, материал, «симптомы», помогающие распознать особенности того «заколдованного круга», в который попадают герои-персонажи.

В свою очередь, это является свидетельством того, что чеховская «еретическая» образная система в произведении – *не геройная*, что все в пьесе сфокусировано, наоборот, в противоположную сторону, *обстоятельную*, т. е. в сферу мелких, средних и крупных образных *деталей*. В результате весь текст произведения призван заставить читателя-зрителя смотреть, так сказать, *сквозь* героев, поступки и мнения, приучая так же смотреть и на жизнь, *сквозь ее конкретику*. Среди героев Чехова нет ни «привычно положительных», ни «привычно отрицательных» персонажей. Это именно «средние, обыкновенные люди», представители среды. В такой среде одни выглядят лучше, другие хуже, но одновременно *все слабы в главном*.

3. Главная слабость всех «героев» Чехова-драматурга – крайне необычный и непривычный для восприятия принцип новаторства. До Чехова главная слабость героев была по преимуществу или бытовой, или социально-бытовой, или политической, или социально-нравственной, или моральной, психологической, а на протяжении всего XIX в. – прежде всего социально-классовой. Потому сформировалась *привычка* видеть в персонаже обязательно *представителя* какого-то социального класса, слоя или прослойки (провинциальные или столичные дворяне, представители буржуазии, чиновничества, купечества, интеллигенции, духовенства, представители народа и т. д., и т. п.). Очень важным также был род занятий героя (генерал, артист, писатель, канцелярист, учитель, охотник, военный, служанка и пр.). Эти конкретные «ракурсы», качества, черты стали обязательными, а все остальные – *только* вспомогательными. В том числе и такие важные, как *мировоззренческий* и *общечеловеческий*. У Чехова как раз эти два ракурса и стали *главными*, а все остальные, традиционные – *вспомогательными*. Поэтому непривычный к такому ракурсу современ-

ник принимал Иванова только за мягкотелого интеллигента, Аркадину только как самолюбленную актрису, Тригорина лишь писателем, Раневскую – дворянкой, Лопахина лишь буржуа, Петю Трофимова – студентом из числа передовой демократической интеллигенции. И не замечали, что все герои Чехова – прежде всего *люди*, у которых есть общие и разные черты характера, духовного мира, определенного уровня *мировоззрения*. Причем какие-то стороны своего мировоззрения персонажи осознают (да и то не все), но *главные* остаются за пределами их понимания. Об этих *главных* сторонах в первую очередь и идет речь в пьесах, *мировоззренческих* по доминирующему свойству содержания, определяющему их жанровую природу. Для понимания этого принципа Чехов использует своеобразную, тоже необычную форму конфликта.

4. Новаторство поэтики чеховского конфликта. Конфликт в больших пьесах Чехова оказался столь же непривычным, если не сказать больше – неожиданным. В XIX в. терминами «конфликт», «коллизия», тем более в их художественном варианте, почти не пользовались. Они в то время только начинали входить в обиход, сказывалась слабая разработанность литературной теории. Практика же мировой драматургии убеждала в том, что конфликт – это всегда «острая борьба между героями-людьми». Кроме того, такая борьба считалась *родовой* принадлежностью драматургии (хотя есть она и в романах, повестях и т. д.). Именно этого давнего «железного правила» не было у Чехова. Недаром современная ему критика, стоявшая на привычных, традиционных позициях, писала, что Чехов «разрушает природу драмы», что он не умеет писать пьесы, что он дилетант в драматургии. Да и в первой половине XX в., кроме восторгов вперемешку с многочисленными недоумениями, появлялись следующие фразы: «пьесы Чехова бесконфликтны», «они бесфабульны», «у него ослабленная конфликтность и фабульность», «у Чехова нет обычных конфликтов», «у Чехова нет привычной интриги», «нет привычного действия». Лишь постепенно в лучшем случае находили, что у Чехова в больших его пьесах «главное – *внутреннее* действие и *подтексты*». В общем, попросту не учитывалось, что названная выше форма (острая борьба между героями-людьми) – это всего лишь *одна из форм проявления* конфликта, которая наиболее бросается в глаза. Не учитывали и то, что конфликт и коллизия – это одинаково «столкновение образов», любых образов в произведении, а не только образов героев-людей, а кроме того, что конфликт – это *главное* столкновение образов в произведении, пьесе, а коллизия – это *вспомогательное*, частное, дополнительное и даже мелкое столкновение (образов). Не учитывалось также, что есть и другие формы конфликта, типы столкновения образов в пьесе, что эти непривычные формы в литературе были и раньше, до Чехова – однако выполняли обычно служебную роль (чаще функцию фоновых коллизий), хотя на самом деле являлись *противоположными* традиционным представлениям. Чтобы почувствовать это, стоит обратить внимание, что в пьесе кроме образов героев, *геройного* пласта есть и пласт *обстоятельный* – тот, который состоит из образов-обстоятельств, образов-деталей, крупных и мелких фактов, картин и картинок. Потому противоположны между собой столкновения героев, с одной стороны, и, с другой, столкновения образных деталей. До Чехова главную роль в пьесах (в виде конфликтов) обычно выполняли столкновения героев, а столкновения деталей – вспомогательную. У Чехова в больших пьесах стало наоборот. И это было особенно непривычно. Непривычным было не ограничиваться геройным восприятием пьес в поисках голоса автора, а идти в восприятии *сквозь* геройный пласт – в сферу столкновения образных деталей и тут искать авторский голос с его идеями и главной идеей пьесы. Герои же у Чехова стали не столько действующими, сколько *суггестивными*, т. е. подсказывающими иное, даже то, чего они сами не осознают, не понимают. Прежде всего чеховские герои не понимали слабости, узости, формальности или ложности своего собственного мировоззрения.

5. Новаторство поэтики чеховского сюжета. До Чехова в большом сюжете пьес главным был первый, *геройный* пласт (с геройным конфликтом: *внешним* или *внутренним*, психологическим). Стоило проследить за развитием *геройных* взаимоотношений и судеб, за миром (внешним и внутренним) *героев*, – можно было выйти к осознанию главной проблемы и идеи. Если на первом плане *геройный внешне-событийный* пласт (*геройное внешне-событийное* развитие сюжета), – в нем и надо искать способы воплощения главной проблемы, идеи («Антигона» Софокла, «Всадники» Аристофана, «Двенадцатая ночь» Шек-

спира, «Недоросль» Фонвизина, «Вильгельм Телль» Шиллера, «Горе от ума» Грибоедова, «Борис Годунов» Пушкина, «Ревизор» Гоголя); все остальные пласты – *вспомогательные*. Если главная роль отводилась *геройно-психологическому* (внутренне-событийному) пласту, – значит и главная проблема, идея имеются в нем («Медея», «Ипполит» Еврипида, «Гамлет», «Король Лир» Шекспира, «Гроза», «Бесприданница» Островского). Иного в пьесах до Чехова не было. Чехов же в больших пьесах ослабил внешнесобытийный пласт почти до предела. С этой стороны в сюжетах у него нет ничего особо значительного. Так, в «Дяде Ване» в виде события имеем всего лишь то, что постепенно нарастает угроза продажи имения, принадлежащего Соне. В «Трех сестрах» – надежды трех сестер на переезд в Москву, которые не осуществились. А в «Вишневом саде» – печальная судьба вишневого сада и имения, которые были проданы с молотка; сад был вырублен, имение заколочено. Наиболее точно о роли событий у Чехова писал Н. Берковский: «В драмах Чехова *события – фон*, а *быт* выдвигается на первый план, вопреки традиции, где *фон* занят *бытом*, а *события* выдвинуты на первый план» [4, с. 148–149]. Итак, второй пласт пьесы – это «*быт*», «*обыденное течение жизни*», «*повседневность*» (герои приходят, уходят, говорят о погоде, волочатся друг за другом, спят, удят рыбу, читают книгу и т. д.). Однако и этот пласт у Чехова – тоже *фон*, нужный не сам по себе, а как материал, который содержит то, что непонятно героям. Этот пласт содержит массу фактов, намеков, микроэпизодов, которые играют двойную роль: а) *геройную* (помогают рисовать образы героев) и б) *внегеройную* – ведут своими намеками читателя-зрителя вглубь «жизненной повседневности». Эта глубина – не третий пласт, названный «подтекстом», на который обратили внимание чеховеды в XX веке. Он, правда, заставляет обобщать представленное, опираясь на авторские подсказки, и делать вывод не только о духовном состоянии героев, о том, что они все недовольны жизнью и все не знают путей к лучшей жизни. Но уже одно это, имеющее место во всех больших пьесах Чехова, говорит, что и третий пласт главным тоже не является.

Главным оказывается четвертый пласт сюжета, названный К.С. Станиславским «*подводным течением*» – именно он содержит в себе то, ради чего написаны пьесы Чехова. Обращать на него внимание, осмыслять его содержание, главные, но скрытые авторские мысли, помогают в пьесах Чехова многочисленные «подтексты» как авторские подсказки.

6. «Подтексты» и механизм «подводного течения». Д.В. Григорович, который первым заметил талант молодого Чехова, назвал его «подтексты» «*блётками*» [19, т. 1, с. 285], а сам Чехов в ответ назвал их «*фокусами*» и «*картинками*» [19, т. 1, с. 288]. Они-то и представляют собой не что иное, как *столкновение образных деталей*, то столкновение, которое призвано «высекать» у читателя-зрителя «подводную мысль», т.е. рождают «подтекст», как называли этот чеховский «фокус» чеховеды, считая его вначале изобретением Чехова. Постепенно было замечено, что встречается он в литературе и до Чехова, хотя и не так откровенно. А главное, что у Чехова в больших пьесах «подтексты» выполняют особую – основную, ведущую роль. «Подтекст» – это внутренний смысл близко расположенных (и потому сталкивающихся при обращении на них внимания) образных фактов, образных деталей внегеройного смысла. *Последовательная связь таких «подтекстов» – это и есть «подводное течение» (подтекстов)*. Сам Чехов об этом писал Григоровичу: «Картинки» или, как Вы называете, блётки тесно жмутся друг к другу и идут непрерывной цепью» [19, т. 1, с. 288]. Например, ремарка в *первой* пьесе Чехова – в «*Безотцовщине*». С этой ремарки начинается первая картина второго действия: «Сад. На *первом* плане цветник с круговой аллейкой. В *центре* цветника – статуя. На *голове статуи – плошка*». В ремарке видна однократная коллизия-противоречие («на *голове статуи – плошка*»). Содержание коллизии усилено образом «на *первом* плане» (сцены) и сводится к мысли о наличии чего-то неестественного, неразумного, нелепого и грустно-смешного. Этот подтекст призван окрасить, задать тон в восприятии всего, чему читатель-зритель станет свидетелем в этом действии. Другой пример, переключка мыслей-реплик из «*Безотцовщины*»: «*Софья Егоровна* (бледная, с помятой прической): ...Душно здесь!.. Он или погубит, или... вестник новой жизни! Приветствую, благословляю... тебя, новая жизнь! Решено! *Голос Войнищева* (за сценой): Берегись! (Фейерверк)». Два подчеркнутых образа-детали («*блики*») связаны тут не конкретной связью. Софья Егоровна решается на *иллюзорный* способ достижения *личного счастья* с Платоновым, а крик «Берегись!» – между прочим, это крик ее *мужа* – слышен из-

за кулис и вызван другим, тем, что за сценой готовится фейерверк. Связь между образами-детальями происходит на уровне «подтекста», который для героев остается не известным. Подтекст рассчитан на восприятие читателя-зрителя: это весьма тревожное предупреждение о *нереальности такого пути достижения счастья*.

Итак, логическая связь «подтекстов» образует в чеховской пьесе «*подводное течение*» авторских мыслей. Прочитывается это «течение» *поактно*, т.е. в каждом акте есть своя «подводная» тематическая фокусировка и перекличка «подтекстов». В результате «*подводный смысл*» каждого последующего акта – это продолжение «*подводного смысла*» акта предыдущего, чем и обеспечивается «*подводный разговор*» автора с читателем-зрителем по ходу развития четырехпластного сюжета всей пьесы. Все, что есть на уровне первых 3 пластов (геройных: *а*) почти бессобытийного, *б*) обыденного течения жизни и *в*) подтекстно психологического), само по себе «рассыпается». По этой причине Л. Толстой вначале и не понял поэтику Чехова. Только «*подводное течение*» – четвертый пласт – *крепит* все, что впрямую (автологично) или иносказательно (металогично) представлено в пьесах. Пьесы Чехова, говоря иначе, созданы по аналогии с «*течением самой жизни*», что, как верно отмечено нашими современниками, действует на читателя-зрителя «*как сама жизнь*», а цель их – «*учить думать*» [13, с. 503, 504], формировать у читателя и зрителя новое, *сугубо природное* мировоззрение.

Список использованных источников

1. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Сочинения: В 4 т. – Т. 4. – М.: Мысль, 1983. – 415 с.
2. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. Аникст. – М.: Наука, 1967. – 455 с.
3. Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. – Т. 3 / В.Г. Белинский. – М.: Худож. литература, 1978. – 614 с.
4. Берковский Н. Литература и театр / Н. Берковский. – М.: Искусство, 1969. – 639 с.
5. Бялик Б.А. М. Горький – драматург / Б.А. Бялик. – М.: Сов. писатель, 1977. – 639 с.
6. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. – Т. 23 / М. Горький. – М.: Гослитиздат, 1954. – 456 с.
7. Гуцанская Е.М. Поэтика драматургии А.П. Чехова девятых годов: характер конфликта, построение действия, система героев: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.М. Гуцанская. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1980. – 24 с.
8. Ермилов В.В. Избранные работы: В 3 т. / В.В. Ермилов. – М.: ГИХЛ, 1956. – Т. 3. – 567 с.
9. Залыгин С.П. Литературные заботы / С.П. Залыгин. – М.: Сов. писатель, 1979. – 464 с.
10. История русской литературы XIX века / под ред. С.М. Петрова. – Т. 2. – Ч. 2. – М.: Просвещение, 1971. – 587 с.
11. Катаев В.Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации / В.Б. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – 326 с.
12. Лесин В.М. Словник літературознавчих термінів / В.М. Лесин, О.С. Пулинець. – К.: Радянська школа, 1971. – 431 с.
13. Лакшин В.Я. Лев Толстой и Чехов / В.Я. Лакшин. – М.: Сов. писатель, 1963. – 569 с.
14. Літературознавчий словник-довідник / ред. кол.: Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів, В.І. Теремко. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
15. Лотман Л.М. А.Н. Островский и русская драматургия его времени / Л.М. Лотман. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – 124 с.
16. Малюгин Л. Чехов начинается с «Иванова» / Л. Малюгин // Вопросы литературы. – 1961. – № 5. – С. 94–108.
17. Основин В. Русская драматургия второй половины XIX в. / В. Основин. – М.: Просвещение, 1980. – 190 с.
18. Паперный З. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова / З. Паперный. – М.: Искусство, 1982. – 284 с.
19. Переписка А.П. Чехова в двух томах. – Т. 1, 2. – М.: Наука, 1984. – 468 с.
20. Пристли Дж.-Б. Антон Чехов / Дж.-Б. Пристли // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. – М.: Книга, 1976. – 216 с.

21. Русская литература конца XIX – начала XX вв. Девяностые годы. – М.: Просвещение, 1968. – 438 с.
22. Русская наука о литературе в конце XIX – начале XX вв. – М.: Наука, 1982. – 397 с.
23. Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. – Т. 14 / М.Е. Салтыков-Щедрин. – М.: Худож. лит., 1972. – 478 с.
24. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей / А.П. Скафтымов. – М.: Худож. лит., 1972. – 548 с.
25. Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. – Т. 1 / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1950. – 467 с.
26. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова / И.Н. Сухих. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. – 182 с.
27. Удалов В.Л. Поэтика драматургии А.П. Чехова / В.Л. Удалов. – Луцк: ИВЦ АПК, 1993. – 262 с.
28. Удалов В. Частично- и целостно-системные принципы / Компаративно-доминантный дискурс / В. Удалов, Т. Полежаева. – К.-Луцк: ВАД, 2013. – 52 с.
29. Удалов В. Рівні розвитку науки та сучасний «перехідний період» / Науковий посібник / В. Удалов, Т. Полежаева. – К.-Луцк: ВАД, 2014. – 287 с.
30. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – М.: Наука, 1974–1983.
31. Шах-Азизова Т.К. Современное прочтение чеховских пьес / Т.К. Шах-Азизова // В творческой лаборатории Чехова. – М.: Наука, 1974. – С. 336–353.
32. Шелгунов Н.В. Сочинения: в 3 т. – Изд. 3-е / Н.В. Шелгунов. – СПб.: Типография О.Н.Попова, 1904. – 1098 с.

Стаття ознайомлює із загальним поглядом на драматургію А.П. Чехова, типологією та своєрідністю його малих п'єс, із сприйняттям великих п'єс його сучасниками та наукою XX ст., з більш глибоким, цілосно-системним прочитанням «єретично геніальної» (Горький) поетики великої драматургії А.П. Чехова, а також з незвичайністю її образної системи, конфліктності, сюжетності та жанрово-родової природи. Особливу увагу приділено механізму «підтекстів» і «підводної течії» великих п'єс Чехова.

Ключові слова: драматургія, А.П. Чехов, цілісно-системне прочитання, підтекст, підводна течія, світогляд.

Article introduces a general view of the A.P. Chekhov's drama, typology and originality of his small plays, with the perception of big plays by his contemporaries and science of the twentieth century, with a deeper, holistic – systemic reading “heretical genius” (Gorky) poetics big A.P. Chekhov's drama. Also with its unusual imagery, conflict, plot, generic nature. Particular attention is paid to the mechanism “subtexts” and “undercurrent” big of Chekhov's plays.

Key words: drama, A.P. Chekhov, system-integrity reading subtext, underset, ideology.

Одержано 21.04.2014.