

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-4-53-66

УДК: 821-161.1

Э.С. АфанасьевНезависимый исследователь,
108811 г. Москва, Российская Федерация

Драматургия А.П. Чехова: иронический модус

Аннотация. Несмотря на многолетние, многочисленные исследования специфики драматургии Чехова, здесь остается еще немало белых пятен, как в теоретическом аспекте этой проблемы, так и в интерпретации чеховских пьес 1890-х – 1900-х гг. По нашему мнению, решению этих проблем мешает неразличение исследователями двух типов реализма – классического и постклассического реализма Чехова. Ключ к решению этой проблемы следует искать в специфике эстетической концепции человека в художественном мире Чехова, единой как для его художественной прозы, так и для его драматургии. Художественный мир Чехова сориентирован на мир реальный, в котором человек является субъектом первичного, всеобщего уровня бытия – личного, в котором потенциал и специфика человека обусловлены его онтологическим статусом, включающим физические, душевные и умственные способности. Модус личного бытия реального единичного человека – экзистенция: эмоциональное переживание перипетий процесса самоидентификации. Как видим, личное бытие человека обусловлено факторами объективными; он свободен только в своих реакциях на этот процесс. Вместе с тем чеховский персонаж творит в воображении свой собственный образ и следует в своем поведении этой вымышленной роли, вступая в противоречие со своим онтологическим статусом, в чем и заключается его *драматическая вина*. Поскольку же эта коллизия возникает вследствие отсутствия жизненного опыта и снимается с его приобретением, она окрашивается ироническим пафосом. Лишенный подлинной свободы воли, чеховский персонаж является характером эпическим – в пьесах Чехова отсутствуют такие основополагающие признаки классической драмы, как протагонист, драматический конфликт, драматическое действие. Пьесы Чехова структурируются на основе сюжета, движущие силы которого – время и пространство, онтологический статус – маркеры перипетий личного бытия каждого персонажа, а драматический план – эмоциональная реакция персонажей на эти перипетии. Таков, на наш взгляд, теоретический фундамент драматургии, надежный ориентир для интерпретаторов его пьес, обеспечивающий возможность верификации результатов интерпретации.

Ключевые слова: реализм классический и постклассический, эстетическая концепция человека, экзистенция, эпический характер, драматический характер, иронический пафос

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Афанасьев Э.С. Драматургия А.П. Чехова: иронический модус // Литература в школе. 2023. № 4. С. 53–66. DOI: 10.31862/0130-3414-2023-4-53-66

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-4-53-66

E.S. Afanasyev

Independent Researcher,
Moscow, 108811, Russian Federation

A.P. Chekhov's drama: The ironic mode

Abstract. Despite many years of research into the specificity of Chekhov's drama, many blank spots remain in the theoretical aspect of the problem, as well as in the interpretation of Chekhov's plays of the 1890-s – 1900-s. In our opinion, the solution of these problems is hindered by the researches' failure to distinguish between two types of realism – classical and post-classical realism of Chekhov's. The key to solving this problem should be sought in the specificity of the aesthetic conception of man in Chekhov's artistic world, which is common to both his prose fiction and his drama. Chekhov's artistic world is oriented towards the real world in which man is the subject of the primary level being – the personal; in this world the potential and specificity are determined by one's ontological status which includes their physical, mental and psychic abilities. The modus operandi of a real, singular human being is their existence: an emotional experience of the vicissitudes of the self-identification process. As we can see, the personal being of Chekhov's character is conditioned mainly by objective factors; they are free only in their emotional reactions to this process. At the same time, Chekhov's character creates their own image in their own imagination and follows this imaginary role in their behavior, which leads to conflict with their ontological status, and there lies their *dramatic guilt*. As the conflict arises from a lack of life experience and is resolved when the life experience is gained, the guilt gets ironic pathos. Deprived of true free will, the Chekhov's character is an epic character – Chekhov's plays lack such fundamental attributes of classical drama as a protagonist, a conflict and dramatic action. Chekhov's plays are structured on the basis of a plot whose driving force is objective time and space, the ontological status – markers of the peripeteia of each character's personal existence, while the dramatic plan is the character's emotional reaction to this peripeteia. This is a theoretical foundation of Chekhov's plays – a reliable guide for the process of their interpretation, ensuring possibility of verification of the interpretation results.

Key words: classical and post-classical realism, an aesthetic conception of man, existence, the epic character, the dramatic character, ironic pathos

CITATION: Afanasyev E.S. A.P. Chekhov's drama: The ironic mode. *Literature at School*. 2023. No. 4. Pp. 53–66. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2023-4-53-66

Едва ли следует сомневаться в том, что присущая Чехову эстетическая концепция человека едина в его художественной прозе и в драматургии. Между тем в драматургии человек предстает, как правило, сформировавшейся личностью, способной утверждать свою волю, свои жизненные принципы словом и делом, в то время как в эпике изображается процесс формирования личности под воздействием внутренних и внешних факторов – порядка вещей. Каким же образом Чехову, успешному прозаику и драматургу, удалось примирить это противоречие в едином типе литературного героя – вот проблема, несомненно актуальная для исследователей драматургии Чехова. Как ни странно, этому обстоятельству в чеховедении не придается особого значения.

Наша Чеховиана создавалась с оглядкой на классический реализм, словно бы в опровержение Н.К. Михайловского, сетовавшего на забвение Чеховым традиций этой литературы [12]. В результате и в исследованиях по драматургии Чехова ученые оценивают персонажей его пьес по эстетическим меркам классического реализма с приоритетным для него типом конфликта личности с обществом. А.П. Скафтымов утверждал: «Страдания каждого (персонажа пьес Чехова. – Э.А.) состоят в том, что <...> высшие стихии души не находят себе никакого применения и таятся в далеких мыслях и грезах» [21, с. 428]. На беду как раз отсут-

ствии «высших стихий души» томит Тригорина и Войницкого, Вершинина и Чебутыкина, как и прочих персонажей чеховских пьес, не говоря уже о персонажах «Вишневого сада».

И тем не менее пример заразителен: А. Скафтымов убедительно доказал, что источник главного конфликта у Чехова – вне воли людей, не они виноваты, а «все имеющееся сложение жизни в целом», – вторит Скафтымову М.Л. Семанова [19, с. 187]. В том же духе высказывался Б.И. Зингерман: «Несчастье – это то, что длится долго и коренится в самом времени, в его беспощадных по отношению к человеку разбойничьих действиях» [4, с. 117].

Не усматривая у персонажей чеховских пьес свободы воли, исследователи аннигилируют одну из основных категорий драматического произведения – категорию *драматической вины* протагониста, которую Гегель считал основополагающей в драматическом роде, обязательным признаком драматического искусства: «Драматический индивид сам пожинает плоды своих деяний» [3, с. 541].

Весь комплекс поэтических средств драматического произведения зиждется на этой посылке, на что указывает и Б.И. Зингерман: «Вина театральных героев Чехова – вот самая сложная из проблем, которые возникают при интерпретации его пьес» [5, с. 341], и так понимает эту проблему: «...чеховские герои если в чем и повинны, то в неспособности постоять за себя, за свои

нравственные интересы, они не умеют дать отпор, построить жизнь в согласии со своими желаниями и незаурядными возможностями» [5, с. 341]. Явно не такой тип героя имел в виду Гегель. Ведь именно волевыми усилиями драматического характера в значительной мере движется действие в драматическом произведении. При этом в пьесах Чехова после «Иванова» отсутствует сама фигура протагониста.

Драматургию Чехова рассматривали в определенных историко-литературных контекстах. Например, в контексте «серебряного века» [См., например: 6; 13]. В основном авторов сборника «Чеховиана. Чехов и “серебряный век”» привлекла проблема сопоставления творчества Чехова с литературой символистов. Однако материал для такого исследования оказался достаточно бедным: пьеса «Чайка» и отчасти «Вишневый сад». При этом внимание исследователей «Чайки» сосредоточилось на Треплеве, словно этот персонаж и является главным в пьесе. И сам ракурс рассмотрения материала – проблема спецификации его пьесы как «новой драмы» – не убеждает, поскольку эта пьеса не рассматривается драматургом как историко-литературный факт, будучи фактом сознания самолюбивого, претенциозного человека, остро осознающего свое одиночество. Иначе и пожелание Медведевко, чтобы в пьесах отражалась жизнь трудового человека, следует считать эстетическим манифестом. В целом же вполне обоснованным представляется суждение Е.В. Ивановой: «Чехов тяготел к реалистическому театру, а символисты – к условному <...> творческая зада-

ча символистов выходила за границы эмпирии и лежала в области эмпирии» [6, с. 31, 34].

В статье М.А. Мурины «Чеховиана начала XX века (Структура и особенности)» речь идет об отражении творчества Чехова в «культурном сознании эпохи» [13, с. 15]. Особый характер чеховского реализма, по свидетельству исследователя, остро сознавали как профессиональные, так и рядовые читатели. И приводит отзыв о чеховских произведениях одного из последних: У Чехова литература как бы «перерастает текст, распространяется за его пределы, захватывая реальность жизни, и, прочно вплетаясь в ее водоворот, продолжается в ней, в некоем эмпирическом “зазеркалье”...» [Там же, с. 16]. Исследователь приводит впечатление Л. Андреева от одного из спектаклей по пьесе Чехова «Иванов»: «...мы перестали быть зрителями и сами <...> превратились в действующих лиц драмы. Никогда ни один театр не поднимался до такой высоты, настолько переставал быть театром, как этот» [Там же, с. 17]. К сожалению, эти факты, свидетельствующие о том, что современники писателя не оставили без внимания новое качество чеховского реализма, не получили должного теоретического освещения в последующей Чеховиане.

Вехой в становлении представлений о типологических сходениях на разных уровнях поэтики чеховских пьес и западноевропейской «новой» драмы стал коллективный труд «Ибсен. Стриндберг. Чехов», изданный в 2007 г. Многие наблюдения над поэтикой неклассической драмы Ибсена и Стриндберга находят аналогию в поэтике чеховских

пес. Сопоставляя драматургию Ибсена и Чехова, З.С. Паперный отмечает сходство структуры сюжета в их пьесах: «...оба писателя смело и решительно погружаются во внутренний мир героя <...>. Сюжет в полном смысле слова коренится в душе героя» [17, с. 55]. Сочувственно оценивает Паперный наблюдение современника Чехова А. Рейнгольда над «новой» драмой: «Современная интимная драма требует не столько внешнего действия, сколько жизни и движения внутреннего, психологического» [Там же, с. 57].

Между тем не следует переоценивать значение драматического плана в пьесах Чехова, здесь доминирует план эпический. О. Левитан отмечает отсутствие в пьесах Ибсена и Чехова «реальных драматических конфликтов и заменой конфликта с прямым столкновением позиций на конфликтную ситуацию, где разность позиций присутствует, но прямого столкновения не происходит» [10, с. 132]. Й.С. Клаусен в статье «Эпический повествователь в пьесе Августа Стриндберга “Соната призраков”» ссылается на теоретика драмы П. Сондзи, отметившего экспансию в драматургию середины XIX в. эпических элементов и повествовательного начала, «на фоне которых “абсолютные” элементы драмы приобрели условный характер: организация времени в пьесе отсылает к прошлому и будущему (характерная черта “аналитического театра” Ибсена, в котором герои собираются в буржуазных гостиных и вспоминают прошлое, предопределившее их поступки в настоящем). Взаимоотношения между людьми и вовсе отсутствуют, потому что в своих разговорах они

не понимают и даже не слушают друг друга, в результате чего диалоги скорее походят на монологи...» [9, с. 157]. Параллели с поэтикой чеховских пьес очевидны. Что касается процесса эпизации драматических произведений, то в русской драматургии он начинается в середине века под влиянием традиций натуральной школы. Здесь А.Н. Островский стал «отцом» Чехова-драматурга.

Весь этот материал свидетельствует об известной общности художественных новаций Чехова-драматурга и западноевропейских творцов «новой» драмы, при существенном, однако, отличии степени радикальности намерений скандинавских драматургов и Чехова в осуществлении реорганизации драматического искусства. В пьесах Ибсена и Стриндберга налицо традиционные драматические характеры, «действующие лица», тогда как в пьесах Чехова, не считая «Иванова», протагонисты отсутствуют. Ни в контексте «серебряного века», ни в контексте становления «новой» драмы не поставлена проблема *эстетической концепции человека* в творчестве Чехова, семантического центра его художественно-эстетической системы. Именно новаторский характер этой системы обусловил, по нашему мнению, появление в русской литературе последних двух десятилетий XIX в. реализма *постклассического*, существенно отличающегося по своей художественной парадигме от реализма классического. Таким образом, рассмотрение проблемы специфики чеховской драматургии нуждается в ее помещении в более широкий историко-литературный контекст, именно в контекст классического реализма XIX в.

Между тем исследования чеховедов в области художественной прозы Чехова оказались, как это ни парадоксально, более перспективными в разгадке феномена чеховской драматургии. А.П. Чудаков «воскресил» наблюдения литературных критиков начала века над новаторским стилем Чехова в «Поэтике Чехова», изданной в 1970 г. Развивая ее положения, ученый утверждал, что чеховский персонаж прежде всего «индивидуальность со всем единственным в своем роде сочетанием, и в этом качестве включенная в поток бытия» [24, с. 301–302].

В чем же заключается эстетическая значимость чеховского индивида? Как ни странно, исследователи подчеркнули страдательный характер чеховского персонажа: «Человек в чеховском мире не просто зависим, бесправен, несчастлив – ему не под силу понять законы, управляющие жизнью и человеческими отношениями» (разрядка В.Б. Катаева. – Э.А.) [8, с. 76]. Здесь явное недоразумение, которое можно объяснить только тем, что ученый не увидел принципиальную новизну типа литературного героя у Чехова: человек единственный – это прежде всего *реальный* человек, индивид, каждый из нас, с которого и «списан» чеховский персонаж. Не слишком ли тяжелую ношу возлагает на такого персонажа ученый?

В.Я. Линков утверждает: «В художественном мире Чехова нет сверхличной ценности, что и становится главным источником трагизма жизни героев писателя» [11, с. 126]. В том, что индивид не обладает сверхличными ценностями, никакого трагизма нет. Итак, отсутствие у чеховского персонажа признаков, характерных

для героев классического реализма, побуждает исследователей бить тревогу. Однако художественный мир Чехова принципиально сориентирован на *мир действительный*, тогда как реализм классический унаследовал эстетические концепции человека предыдущих литературных эпох. Дело в том, что у Чехова человек помещен творцом художественного мира в сферу *личного, первичного* уровня бытия *каждого* человека, где «я» индивида, первоначально представленного его *натурой*, формируется под воздействием факторов спонтанных, онтологических, не зависящих от его волеизъявлений. Этот процесс является познавательным и сущностным аспектами *личного* бытия индивида, тогда как герой писателей классического реализма устремлен к «личностному универсализму» [14, с. 417].

Внутренний потенциал индивида складывается из комбинации тех способностей, которые образуют *родовое* начало человека – его *онтологический статус*: физических, душевных и умственных, в разной мере присущих *каждому* индивиду. Эти *прирожденные, первичные* начала в человеке «роднят» его с природными существами. Человек у Чехова органически вписывается в природный мир и на *первичном* уровне его сознания – *эмоциональном*. Сущность личного бытия индивида – *экзистенция* [11, с. 117], эмоциональное переживание воздействий на его сознание, имплицитно нацеленное на ощущение полноты бытия, на праздник души, всей совокупности обстоятельств личного его бытия и прежде всего времени и пространства,

а также внутреннего его потенциала. На этом процессе и сосредоточено главным образом его сознание, и это обстоятельство обуславливает его психологию, его отношения с другими индивидами.

Непосредственные, личные отношения – симпатии и антипатии – для чеховского персонажа способ *самоидентификации*, способ познания своего «я», чем он главным образом и озабочен. Душевное состояние индивида – своего рода индикатор личного его бытия. Вот почему общение чеховских персонажей на более высоком уровне сознания – надындивидуальном, предполагающем посредников и специальный язык, нерелевантно их онтологическому статусу. Таков эпический мир Чехова, в котором доминирует объективный порядок вещей и для которого в принципе характерно неконфликтное *соприсутствие* персонажей, что является жизненно важным фактором личного его бытия.

Между тем в драматургии отразился сложный мир *человеческих* отношений, порожденных стремлением человечества обрести *нравственную* их *норму*. Обладая внутренней свободой, личность утверждает свое право иметь собственное представление о нравственных нормах, в результате вступая в конфликт с известным порядком вещей. Такова сущность *драматической вины* протагониста. К чеховским персонажам такая ситуация как будто бы не имеет отношения. Каждый индивид имеет свою судьбу, которая осознается им через рефлексию о собственном «я», формирующемся в процессе бытия в известных его границах, от воли субъекта не зависящих. Человек волен лишь

признавать или не признавать власть над собой этих границ и представлять свое «я» произвольно. Перед этой дилеммой оказываются и персонажи пьес Чехова, когда их воображение создает образы виртуального «я», не адекватные их индивидуальному онтологическому статусу, в чем, собственно, и заключается искомая *проблема драматической вины в чеховской драматургии*. Только вина эта – результат стремлений индивида делать ставку на ничем не обоснованные надежды обретения высокого жизненного статуса – способ ложного, иллюзорного самоутверждения – является нарушением его онтологического статуса со всеми негативными для него последствиями.

Как правило, с приобретением жизненного опыта индивид обретает свое «я». Возникающий хаос в межиндивидуальных отношениях таким образом преодолевается. Эта динамика личного бытия чеховских персонажей отчетливо прослеживается в сюжетах пьес Чехова – от «Чайки» до «Трех сестер» включительно. В «Вишневом саде» иной финал. В пьесах Чехова субъект становится страдающим лицом по собственной инициативе вследствие отсутствия у него жизненного опыта, что и порождает эффект *иронии*¹. Можно сказать, что такой конфликт порождается противоречием между идеальным по своей сущности сознанием человека и его реальной судьбой. Пьесы Чехова – от «Чайки» до «Трех сестер» включительно – *иронические драмы*.

¹ «Иронический писатель, – утверждает Н. Фрай, – умалчивает себя и <...> делает вид, что он ничего не знает, даже того, что он ироничен. Абсолютный объективизм и отказ от любых моральных оценок – основные черты его метода» [22, с. 239].

Персонаж художественного мира Чехова предстал в тех его свойствах, которые присущи *каждому* человеку на первичном уровне его бытия. Согласно принципу бритвы Оккамы, простое понятие всегда самое правильное.

Вооружившись присущей Чехову эстетической концепцией мира и человека, мы правомочны выстраивать на этой базе художественно-эстетическую систему его драматургии, наличие которой позволяет верифицировать элементы художественной структуры пьес Чехова. Существенный недостаток Чеховианы состоит как раз в отсутствии четкой, научной, поддающейся верификации методологии анализа его творчества. В чеховедении скопилось изрядное количество оценочных штампов, которые функционируют в качестве концептов, весьма, однако, сомнительных, по той причине, что исследователи не учитывают специфику чеховского реализма. «Как видим, основные черты чеховской поэтики, такие, как *незавершенность, случайность, жизненность, или безрезультативность*, являются композиционными принципами, успешно осуществленными и в театре» [18, с. 10], – пишет И. Регеци. Литературный критик оценивает творчество Чехова с позиции парадигмы художественности классического реализма, в то время как реализм Чехова – постклассический.

Дело в том, что норма поведения реального единичного человека существенно отличается от той, которая присуща поведению героев классического реализма, наделенных, как правило, автором значительной внутренней свободой. В классическом реализме указанные исследо-

вателем признаки стиля чеховской драматургии создают эффект энтропии текста, тогда как в стиле чеховской драматургии они являются существенными признаками. У персонажей Чехова нет, например, гармоничных любовных отношений, их «философские» рассуждения повисают в воздухе, их внутренние конфликты разрешаются спонтанно, их надежды не сбываются... Те ситуации, которые в классическом реализме свидетельствуют о разладе героя с миром, в реализме Чехова являются *нормой* поведения человека. Таким образом, один и тот же *знак* – поэтика реализма – имеет разное *значение* в классическом и постклассическом реализме.

«Причастность больших чеховских пьес, от “Иванова” до “Вишневого сада”, к трагедийному жанровому разряду не вызывает сомнений» [1, с. 121], – утверждает М. Андреев. И приводит следующие аргументы: «обязательность трагического финала – в прямой (самоубийство Иванова и Треплева, гибель Тузенбаха) и в редуцированной формах (крушение всех надежд в “Дяде Ване”, срубленный вишневый сад)» [Там же]. Это высказывание свидетельствует о непонимании исследователем специфики внутреннего конфликта в пьесах Чехова. Судьбы персонажей складываются в главном независимо от воли самих персонажей, а потому в драматургии Чехова драматическая вина персонажа как бы вытекает из самого порядка вещей, присуща *каждому* персонажу, является обязательным этапом его бытия и снимается в конечном счете. Драматизм внутреннего состояния чеховского персонажа – понятие психологическое, а не онтологическое:

в художественном мире Чехова нет драматических характеров и тем более трагических.

Неправомерно также видеть в этих пьесах признаки эстетики и поэтики «драмы абсурда»: «Абсурд у Чехова выражен как на уровне содержания его пьес <...>, так и при помощи определенных художественных средств...» [1, с. 121]. «Давно замечено, – пишет Л. Карасев, – что драматургия “Театра абсурда” во многом отталкивается от Чехова. На первом месте здесь отсутствие цели и, следовательно, осмысленности человеческого существования» [7, с. 256]. И здесь заявлена якобы авторская позиция, которая, однако, явно дезавуирует тот художественный эффект, о котором свидетельствует французский театральный режиссер Ж.-Л. Барро: «“Вишневым сад” относится к тем редчайшим пьесам, когда целая труппа может увлечься, забыть, что она на сцене, поверить, что эта семья и этот дом действительно существуют и что вокруг самая настоящая жизнь» [2, с. 211].

Чеховский персонаж, как и все реальные люди, в первую очередь, на земле пребывает, *живет*, постигая свое «я» через жизненный опыт и так или иначе обретая свой жизненный статус. Такова специфика личного бытия индивида, *всеобщего* способа его бытия на первичном уровне. А потому его экзистенция не может быть абсурдной, как и наша собственная. Если войти в художественный мир Чехова так же профессионально, как это делает Ж.-Л. Барро, то мы избавимся от разного рода недоразумений. К их числу, по нашему мнению, относится и заявление М.М. Одесской о символическом под-

тексте в пьесах Чехова. Так, пьесе «Три сестры» присущи, по ее мнению, два уровня: «предметно-событийный и символический, связанный с миром метафизических идей» [15, с. 150]. «Второй уровень пьесы – символический – представляет собой апокалиптический дискурс», поскольку «показан путь главных героев к абсолютному краху» [Там же, с. 152].

Между тем финал «Трех сестер» едва ли не самый благополучный среди других чеховских пьес: военные уходят в поход, как и полагается им по долгу службы, Ольга получает квартиру и возглавляет женскую гимназию, давая приют и няне Анфисе, Маша возвращается к мужу, так или иначе устраивается жизнь в семье Андрея и Наташи, три сестры готовы жить дальше... Тузенбах погибает на дуэли, но разве он сам не заявлял, что мечтает пожертвовать своей жизнью ради возлюбленной? По-разному судьба откликается на желания человека. Где здесь апокалипсис? Разве что в голове посыльного Феропонта, которому чудятся катастрофы в обеих российских столицах. И кто является в пьесе носителем метафизических идей? Разве что Соленьий. Рафинированная ирония (по Н. Фраю) гасит пафос высказываний чеховских персонажей, внеположных им по их онтологическому статусу.

В художественном мире Чехова действуют те же факторы бытия человека, что и в мире действительном, если иметь в виду реального единичного человека. В реализме Чехова действительный мир упорядочен на *первичном* уровне бытия человека, в реализме классическом – на уровне универсальном. Высокохудожественные тексты обладают свойством

«поливалентности», то есть способностью порождать реминисценции, и это свойство, присущее и текстам чеховских пьес, широко используют режиссеры театральных постановок. При *научной* интерпретации чеховской драматургии такой подход недопустим, поскольку чеховским пьесам присущ свой, неповторимый стиль. При интерпретации художественных текстов обязательно условие – интерпретатор обязан исходить из эстетического и онтологического статуса представленного в этом тексте литературного героя. В целом следует заметить, что феномен Чехова-художника отражает существенный момент историко-литературного процесса: словно бы настало время для действительного мира посчитаться с миром художественным мерой их истинности.

Чехов реформировал драматический план классической драмы, эту «несущую конструкцию» драматического произведения. Драматический план отражает здесь отнюдь не характерные для драматургии конфликты, нравственно-философские или социальные, а повседневное общение на эмоциональном уровне, отношения симпатий и антипатий, притяжений и отталкиваний, процесс экзистенции. Общение – органическая потребность человека, стимулирующая его эмоциональную реакцию на процесс личного бытия, условие *самопознания*, самооценки. Элегический по преимуществу характер этих высказываний обусловлен здесь *общей* причиной – экзистенциальной ситуацией переживания *единичным* человеком личного своего бытия. Единичный человек заведомо несовершенен, «случаен», огра-

ничен в своей внутренней свободе; он осмысливает внутреннюю свою ограниченность как драму, но это – всего лишь личная драма каждого индивида, и потому она не воспринимается таковой со стороны Другого (см. начало «Чайки»).

Чеховский персонаж осознает себя пленником времени: «О, где оно, куда ушло мое прошлое, когда я был молод, весел, умен... настоящее противно, но зато когда я думаю о будущем, то так хорошо! Становится так легко, так просторно; и вдали забрезжит свет, я вижу свободу...» [23, с. 341], – рассуждает наедине с самим собой Андрей Прозоров. Ностальгия по прошлому, негативное отношение к настоящему, оптимизм по отношению к будущему, такова психология персонажей чеховских пьес, склонных ожидать наступления счастливых времен. Такова специфика субъективного, психологического времени в пьесах Чехова.

Характер внутренней жизни этих персонажей обусловлен также фактором пространства. Охота к перемене мест – устойчивое их желание. Андрей Прозоров, мелкий чиновник, тяготеет своим местом в жизни. Как отраднo освободиться от своего «футляра» хотя бы на время: «Сидишь в Москве, в громадном зале ресторана, никого не знаешь, и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь, и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий» [Там же, с. 141]. Свой среди чужих, чужой среди своих. Как это понимать? В персонаже Чехова родовая его сущность явлена в индивидуальной форме, которая и есть «футляр», как форма в художественном

образе. В «футляр» облечено в мире все живое. Но «мыслящий» человек с «футляром» связывает свою внутреннюю несвободу, он им тяготится и, вопреки здравому смыслу, стремится от него освободиться, предать его забвению, перенестись воображением в виртуальную жизнь, переменить место жительства или ищет пристанище в воображаемых мирах. Чебутыкин живет в мирах экзотических или литературных, сведения о которых он черпает из газет. Посыльный Феррапонт – слухами о катастрофах в российских столицах. Маша – в сказочных мирах, Ольга и Ирина устремлены в Москву их детства. Глубже других погружается в воображаемый мир Треплев, «киевский мещанин», автор экспрессионистской пьесы, способной поразить воображение зрителей. Его пьеса-монолог – это высказывание человека, страдающего от сиротства, безвестности, одиночества. Это не столько художественное произведение, сколько вопль человека гордого, раздираемого противоречиями. Никто, кроме разве что Дорна, его не понял. Тогда раздался первый выстрел – способ привлечь к себе внимание. Итак, единичный человек стремится уйти от сознания своей единичности – в противоречие со своим онтологическим статусом, чтобы после душевных смут обрести искомое – свое «я».

Воображение – фактор искусственный, препятствующий индивиду мужественно принять свою судьбу и обрекающий его на иллюзорное существование, что может привести его к нравственному падению, будь это запой Чебутыкина или карточные проигрыши Андрея Прозорова, или убийство Соленым Тузенбаха на дуэли. Оно

оборачивается утратой ориентации в мире, безумием, которое очевидно проявляется в поведении Треплева, в известной мере – Чебутыкина, Ивана Войницкого, Пети Трофимова (предвидение «светлого будущего»). Такова цена своеволия, таков порядок вещей. Вот что стало содержанием драматического плана пьес Чехова.

Как видим, несмотря на кажущуюся нестройность и даже хаотичность или негармоничность хора голосов, драматический план в пьесах Чехова строго организован и обусловлен факторами объективными – порядком вещей. Порядок на то и является порядком, чтобы жизнь не превратилась в тот хаос, от которого страдает самолюбивый Треплев: «...я все еще ношусь в хаосе грез и образов, не зная, для чего и кому это нужно. Я не верую и не знаю, в чем мое призвание» [23, с. 59]. Однако драматический план в пьесах Чехова отнюдь не является планом единственным или даже ведущим, как считает, например, С. Сендерович: «Самый драматургический принцип Чехова есть проекция его лирико-выразительной установки» [20, с. 314]. Пьесы Чехова «...строятся не на смене событий <...> Лиризм – это сама атмосфера чеховской драмы...» [16, с. 147], – утверждает В.В. Основин. Наличие эпического плана в пьесах Чехова исследователи упустили из виду.

Время и пространство, наряду с внутренним потенциалом индивида, основные факторы личного его бытия; по этой причине эпический план в пьесах Чехова имеет гораздо большее значение для судеб персонажей, чем план драматический. Вот почему сюжет (а не драматическое действие) чеховских пьес имеет

не причинно-следственную, а временную основу. Вместе с тем оба этих плана в их совокупности образуют структуру сюжета пьес Чехова: динамика времени и пространства отражается в сознании персонажей. Именно объективное время, время текущей жизни, стимулирует активность персонажей чеховских пьес. Во времени происходит становление судеб персонажей, во времени обнаруживается несостоятельность их «хотений» (по Сорину); течение времени определяет их размещение в пространстве.

Сквозь художественную ткань чеховских пьес отчетливо просвечивают конструктивные узлы романов Тургенева 1850-х – 1860-х гг. Типологические схождения налицо: место действия – дворянская усадьба, к обитателям которой наносит визит человек иной культурной среды, с «новаторскими» представлениями о жизни, что и становится причиной возник-

новения коллизии. В пьесах Чехова специфика коллизии иная: появление в усадьбе «свежих» людей более высокого социокультурного статуса, своего рода «счастливиц» (иногда, как оказывается позднее, мнимых) пробуждает в «аборигенах» сознание ничтожности личной жизни и желание каким-то образом исправить положение. Этот всплеск эмоций, разумеется, ничего в их жизни не меняет, разве что персонажи пьесы удостоверяются в том, что их душа еще жива. Такова фабула чеховских пьес. Отсылка к тургеневским романам также одно из средств упорядочения художественного мира чеховских пьес, в котором зритель не обнаруживает привычной для него авторской «подсказки» – поэтики классической драмы.

Такова художественно-эстетическая система чеховской драматургии в главных ее чертах, способствующая, по нашему мнению, адекватному прочтению пьес Чехова.

Библиографический список

1. Андреев М.Л. Комедия в драме Чехова // Вопросы литературы. 2008. № 3. С. 120–134.
2. Барро Ж.-Л. «Вишневый сад» // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны». К 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. С. 210–215.
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971.
4. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979.
5. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988.
6. Иванова Е.В. Чехов и символисты: Не проясненные аспекты проблемы // Чеховиана. Чехов и «серебряный век»: сборник статей / А.П. Чудаков (отв. ред.). М., 1996. С. 30–35.
7. Карасев Л. Начало и конец текста // Вопросы литературы. 2014. № 3. С. 240–257.
8. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.
9. Клаусен Й.С. Эпический повествователь в пьесе Августа Стриндберга «Соната призраков» // Ибсен, Стриндберг, Чехов: сборник статей. М., 2007. С. 156–168.
10. Левитан О. Чехов и Ибсен. К проблеме драматического конфликта // Ибсен, Стриндберг, Чехов: сборник статей. М., 2007. С. 129–142.
11. Линков В.Я. Художественный мир прозы А.П. Чехова. М., 1982.
12. Михайловский Н.К. Об отцах и детях и г-не Чехове. Литературно-критические статьи. М., 1957.

13. Мурина М.А. Чеховиана начала XX века (Структура и особенности) // Чеховиана. Чехов и «серебряный век»: сборник статей / А.П. Чудаков (отв. ред.). М., 1996. С. 15–23.
14. Недзвецкий В.А. Статьи о русской литературе XIX–XX веков: научная публицистика, воспоминания. Нальчик, 2011.
15. Одесская М.М. «Три сестры»: символично-мифологический подтекст // Чеховиана. «Три сестры». 100 лет. М., 2002. С. 178–185.
16. Основин В.В. Русская драматургия второй половины XIX века. М., 1980.
17. Паперный З. Спор с Ибсеном // Ибсен, Стриндберг, Чехов: сборник статей. М., 2007. С. 43–98.
18. Регеци И. Текст Чехова как текст жизни // Вопросы литературы. 2021. № 5. С. 88–108.
19. Семанова М.Л. Чехов-художник. М., 1976.
20. Сендерович С. «Вишневы сад» – последняя шутка Чехова // Вопросы литературы. 2007. № 1. С. 290–317.
21. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
22. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 232–264.
23. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 13. М., 1976.
24. Чудаков А.П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М., 1986.

Reference

1. Andreev M.L. Comedy in Chekhov's drama. *Voprosy literatury*. 2008. No. 3. Pp. 120–134. (In Rus.)
2. Barro J.-L. «Vishnevyy sad». *Chechoviana*. «Zvuk lopnuvshey struny». K 100-letiyu pesy «Vishnevyy sad». Moscow, 2005. Pp. 210–215. (In Rus.)
3. Gegel G.V.F. *Estetika: V 4 t. [Aesthetics: In 4 vols.]*. Vol. 3. Moscow, 1971.
4. Zingerman B.I. *Ocherki istorii dramy 20 veka [Essays on the history of drama in 20th century]*. Moscow, 1979.
5. Zingerman B.I. *Teatr Chekhova i jego mirovoje znachenije [Chekhov Theater and its global significance]*. Moscow, 1988.
6. Ivanova E.V. Chekhov and the Symbolists: unexplained aspects of the problem. *Chekhoviana. Chekhov i «serebryanyy vek»*. A.P. Chudakov (ed.). Moscow, 1996. Pp. 30–35. (In Rus.)
7. Karasev L. Beginning and end of the text. *Voprosy literatury*. 2014. No. 3. Pp. 240–257. (In Rus.)
8. Kataev V.B. *Proza Chekhova: problemy interpretazii [Chekhov's prose: Problems of interpretation]*. Moscow, 1979.
9. Clausen I.S. Epic narrator in August Strindberg's play "Ghost Sonata". *Ibsen, Strindberg, Chekhov: sbornik statey*. Moscow, 2007. Pp. 156–168. (In Rus.)
10. Levitan O. Chekhov and Ibsen. On the problem of dramatic conflict. *Ibsen, Strindberg, Chekhov: sbornik statey*. Moscow, 2007. Pp. 129–142. (In Rus.)
11. Linkov V.J. *Chudozestvennyi mir prozy A.P. Chekhova [The artistic world of A.P. Chekhov]*. Moscow, 1982.
12. Michailovsky N.K. *Ob otsach i detjch i o g-ne Chekhove. Literaturno-kriticheskie stati [About fathers and children and Mr. Chekhov. Literary critical articles]*. Moscow, 1957.
13. Murinya S.A. Chekhoviana at the beginning of the 20th century (Structure and features). *Chekhoviana. Chekhov i «serebryanyy vek»*. A.P. Chudakov (ed.). Moscow, 1996. Pp. 15–23. (In Rus.)
14. Nedzvezsky V.A. *Stati o russkoy literature XIX–XX vekov. Nauchnaja publicistika. Vospominaniya [Articles on Russian literature of the 19th–20th centuries: scientific journalism, memoirs]*. Nalchik, 2011.

15. Odesskaya M.M. «Three sisters»: symbolic-mythological subtext. *Chechoviana*. «Tri sestry». 100 let. Moscow, 2002. Pp. 153–158. (In Rus.)
16. Osnovin V.V. Russkaya dramaturgiya vtoroy poloviny XIX veka [Russian dramaturgy of the second half of the XIX century]. Moscow, 1980.
17. Paperny Z. Dispute with Ibsen. *Ibsen, Strindberg, Chekhov. Sbornik statey*. Moscow, 2007. Pp. 43–98. (In Rus.)
18. Regezi I. Chekhov's text as a live text. *Voprosy literatury*. 2021. No. 5. Pp. 88–108. (In Rus.)
19. Semanova M.L. Chekhov-khudoznik [Chekhov the artist]. Moscow, 1976.
20. Senderovich S. “The Cherry Orchard” – Chekhov's last joke. *Voprosy literatury*. 2007. No. 1. Pp. 290–317. (In Rus.)
21. Skaftymov A.P. Nravstvennyye iskaniya russkikh pisatrel'ey [Moral quests of Russian writers]. Moscow, 1972.
22. Fray N. Anatomy of criticism. *Zarubeznaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv*. Moscow, 1987. Pp. 232–264. (In Rus.)
23. Chekhov A.P. Polnoye sobranije sochineniy i pisem: V 30 t. Sochinenija: V 18 t. [Complete collection of works and letters: in 30 vols. Works: in 18 vols.]. Vol. 13. Moscow, 1986.
24. Chudakov A.P. Mir Chekhova: vznikoveniye i utverzhdeniye [Chekhov's world: Emergence and assertion]. Moscow, 1986.

Статья поступила в редакцию 25.04.2023, принята к публикации 30.06.2023

The article was received on 25.04.2023, accepted for publication 30.06.2023

Сведения об авторе / About the author

Афанасьев Эдгард Сергеевич – доктор филологический наук, профессор; независимый исследователь, г. Москва

Edgard S. Afanasyev – ScD in Philology, Full Professor; Independent Researcher, Moscow

E-mail: edg_afanasyev@mail.ru