

## ОСОБЕННОСТИ СУБЪЕКТНОЙ СФЕРЫ «НОВОЙ ДРАМЫ»: А.П. ЧЕХОВ

В статье рассматриваются субъектные формы чеховской драмы, своим появлением свидетельствующие о становлении неклассического типа отношений автора и героя в рамках поэтики художественной модальности, о появлении неосинкретизма в субъектной сфере как прозы, так и драмы писателя. Изучается генезис субъектных форм, изменение статуса героя и авторской позиции в «новой драме» на основании речевых возможностей этой трансформации.

**Ключевые слова и фразы:** художественная модальность, проблема авторской вненаходимости, статус героя, нерасчленимая интересубъектная целостность, «я» и «другой», неосинкретизм, «диалог-согласие».

«Новая драма» как в русском, так и в мировом театре возникает в момент перехода от классики к неклассическим структурам субъектных отношений в рамках поэтики художественной модальности. Писатели конца XIX века, обозначив автономность героя по отношению к своей личности через редуцирование образа автора и параллелизма авторской судьбы и судьбы героя (как это было в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина, например), активно используют формы объективного повествователя и представления героя как «личности-характера». Тем самым обозначается авторская вненаходимость (важное условие любой эстетической деятельности) по отношению к герою, являющемуся на этом этапе развития литературы самочинным субъектом, развивающимся по своим законам. В частности, С.Н. Бройтман в «Исторической поэтике» отмечает: «Классическая литература, отгалкиваясь от автономного «я», приблизилась к его границе – к самосознанию. На этой границе, у черты «последней смысловой позиции личности» (М.М. Бахтин), были открыты диалогическая природа сознания и то, что реальной формой бытия человека является двуединство «я – другой»» [1. С. 291]. На этом основании появляются субъектные формы, для которых важно сложное соотношение «я» и «другого», их «изначальная нерасчленимая интересубъектная целостность» [1. С. 291]. Именно с этими субъектными формами связаны изменения в чеховском мире, отражающие становление неклассического типа отношений автора и героя в рамках поэтики художественной модальности.

Вслед за авторами так называемого аналитического реализма, в первую очередь Толстым и Достоевским, Чехов стремится к постижению логики человеческого характера и создает *новую форму его представления, являющую и новый статус героя, и новое содержание его образа.*

---

\* © Тютелова Л.Г., 2009

Тютелова Лариса Геннадьевна – кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета

Чехов предлагает погружение в мир субъекта, не делая акцента на объективные обстоятельства формирования индивидуальных реакций личности и не отвечая на вопрос, почему так чувствует герой (ответ уже дан предшественниками и очевиден), но стремясь к точному выражению того, что этот герой чувствует (поэтому объективное в мире писателя часто является отражением субъективной активности героя, а не ее причиной). Способы фиксации сложности и противоречивости внутреннего мира личности героя уже обозначены Толстым, но ему же и свойственно аналитическое завершение образа героя, определение его статуса «личности-характера» посредством авторитетного авторского слова. В чеховском же мире заметно уменьшается авторская активность. Писатель рубежа XIX-XX веков полагает, как это отмечено В. Лакшиным, что «внутренняя логика каждого характера должна быть понята художником-демиургом, беспристрастным, как господь бог, а читатели призваны выносить вердикт присяжных» [2. С. 11]. Беспристрастность Чехова проявляется в умении видеть и воспроизводить то, что действительно существует (см. отрывок из письма Чехова М.В. Киселевой, в котором он отвечает на критику его рассказа «Тина»: «Литератор должен быть так же объективен, как химик; он должен отрешиться от житейской субъективности и знать, что навозные кучи в пейзаже играют очень почетную роль, а злые страсти так же присущи жизни, как и добрые» [3. Т. 2. С. 12]).

При этом автор предпочитает не технику прямого названия того, что персонаж ощущает в тот или иной момент, а лишь указания на происходящее во внутреннем пространстве героя посредством фиксации жеста, поступка, интонации и т.д. В результате возникает рецепция нового типа. Она предполагает большую, по сравнению с классической традицией, активность воспринимающего сознания. Читатель, опираясь на личный эмоциональный опыт, выстраивает свой образ героя. Благодаря этому персонаж оказывается наделенным объективным содержанием, имеющим индивидуальное выражение. Одновременно лирическая сфера героя является всеобщей, предельно обобщенной. Так возникает своеобразная лирическая сторона чеховского эпоса.

При непосредственной же фиксации того, что происходит во внутреннем мире персонажа, Чехов использует не аналитические замечания авторского субъекта, а точное название непосредственных психологических реакций личности на мир с ссылкой на героя, иными словами, переходит от повествования с позиции всезнающего рассказчика к такому, при котором даже в аукториальное повествование вторгается интенция героя. Благодаря этому «внутренний мир самого персонажа начинает у Чехова раскрываться не прямо от повествователя, а со ссылкой на чье-то ограниченное восприятие» [1. С. 296-297]. В итоге изображенный мир оказывается целиком пропущенным сквозь призму восприятия главных героев: описывается только то, что они видят, чувствуют и знают (см., например, выводы А.П. Чудакова [4. С. 47]). Следовательно, представление об авторской объективности оказывается изменившимся на противоположное. Теперь эта объективность состоит не в демонстрации всезнания повествователя, а в авторском умении говорить языком персонажей, встать на их точку зрения и тем самым выразить ее. С позиции нарратологических стратегий, происходит переход от преимущественно аукториального повествования к акториальному.

В послечеховских формах многосубъектного повествования обнаружатся две тенденции, потенциально заключенные в чеховском авторском мире. С одной стороны, преодолевается диктат повествователя и картины жизни даются как бы в нескорректированном автором виде, с другой – утверждает-ся новое понимание автора «как «неопределенного» и вероятностно-множественного субъекта, который не предшествует повествованию, а порождается им, формируется в его процессе» [1. С. 297-298].

Итак, несмотря на то, что основные компоненты субъектного мира Чехова традиционны, происходит серьезная перестройка субъектных отношений. «Самосознание» чеховского героя не конечная точка его движения, как у персонажей Толстого (см. «Скучную историю», например). Оно задано, подобно «случаю Достоевского», сразу. Но при этом автор вступает не просто в диалогические отношения со своим героем, это отношения «диалога-согласия».

Самое очевидное изменение в чеховской поэтике – отказ от авторитетности авторского слова – продолжение линии развития отечественной прозы, заданной творчеством все тех же Толстого и Достоевского. У них речевая доминанта переносилась в чужую речь, становящуюся активнее обрамляющего ее авторского контекста (особенно у Достоевского). Это приводило к тому, что авторский контекст постепенно утрачивал свою большую объективность по сравнению с речью героя, а тем самым авторская речь начинала вновь, как в момент рождения поэтики художественной модальности, восприниматься в качестве субъективной речи. Воскрешения образа автора в чеховском мире, как в произведениях времени рождения новой поэтики, не произошло. Но повествователь, выстраивающий пространство события и позволяющий читателю увидеть само событие, задает у Чехова некую субъектную позицию, сравнимую с позицией героя. Эти позиции соотносятся друг с другом по принципу дополнительности.

Важно отметить, что при субъективности высказывания повествователя двухголосое слово в варианте несобственной прямой речи у Чехова не только сближает интенции повествователя и героя (ведь говорят и автор и герой одновременно), но и разрушает их ироническую разнонаправленность, если рассматривать позднее творчество Чехова. Это именно «диалог-согласие», так как он необходим не для выявления расхождений субъективных оценок изображаемого, а для самого процесса выстраивания изображаемого мира. Примером может служить создание образа сада в рассказе «Черный монах»: «Старинный парк, угрюмый и строгий [здесь и далее выделено мною. – Л.Т.], разбитый на английский манер, тянулся чуть ли не на целую версту от дома до реки и здесь оканчивался обрывистым, крутым глинистым берегом, на котором росли сосны с обнажившимися корнями, *похожими на мохнатые лапы*; внизу нелюди-мо блестя вода, носились с *жалобным* писком кулики, и всегда тут было такое настроение, *что хоть садись и балладу пиши*. Зато около самого дома, во дворе и в фруктовом саду, который вместе с питомниками занимал десятин тридцать, было *весело и жизнерадостно* даже в дурную погоду. *Таких удивительных роз, лилий, камелий, таких тюльпанов всевозможных цветов, начиная с ярко-белого и кончая черным, как сажа, вообще такого богатства цветов, как у Песочного, Коврину не случалось видеть нигде в другом месте*» [5. Т. 8. С. 439]. Пространственный образ строится на основании активного личност-

ного его восприятия. Формально это восприятие повествователя, которому принадлежит речь в данный момент, фактически это восприятие двух субъектов — повествователя, как представителя авторского сознания в тексте, и героя. Причем принципиального разграничения между ними нет, поскольку чеховский персонаж — это человек «средний». Его «серединность» — это не характеристика интеллектуальных способностей личности, а обозначение того, что выраженный в первую очередь не интеллектуальный, а эмоциональный мир личности воспринимается как всеобщий, не предопределенный индивидуальным набором случайных обстоятельств, существующих в мире отдельного субъекта и объясняющих его неповторимость. И в случае с отрывком из «Черного монаха» стоит обратить внимание на преобладание именно эмоционального, лирического, а не аналитического восприятия, на основании которого и выстраивается пространственная картина.

О диалоге, основанном на принципе дополнительности, свидетельствуют и речевые особенности чеховских текстов. Как правило, авторская речь и речь героев не обладают четко заявленными стилистическими особенностями, способными обозначить границы каждого отдельного субъекта. Более того, момент активной духовной жизни героя бывает выражен поэтически возвышенной лексикой, им используемой, которая характерна и для лирически окрашенной авторской речи. В таких случаях трудно определить источник информации, так как возникает неразличимость авторского «я» и «я» «другого».

Таким образом, у Чехова начинает восстанавливаться синкретическая природа образов повествователя и героя. Границы между ними размываются, а характерная определенность героя утрачивается. Это важное изменение в структуре субъектных отношений определяет и перестройку драматической системы Чехова.

Перестройка субъектной сферы в чеховской драме, как и в прозе, отражена в изменениях принципов создания образа события и героя. Первая постановочная ремарка обладает не только информацией, необходимой для размещения героев и предметов на сцене. Она может быть сопоставленной с речью повествователя в чеховской прозе, которая, как отмечено выше, может быть воспринята как речь субъективная. Так, в «Чайке» Чехов указывает: «Часть парка в имении Сорины. Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля, так что *озера совсем не видно* [выделено мной. — Л.Т.]...» [5. Т. 13. С. 5]. Представленная ремарка пьесы — своеобразный драматический инвариант эпической авторской речи, которая не предполагает театрального ограничения восприятия драматического образа. И так же, как в эпическом варианте, она способна продемонстрировать субъективную ограниченность восприятия. «Ремарочная» речь становится субъективной в силу того, что принадлежит не столько традиционно всезнающему автору (хотя такие ремарки, свидетельствующие о безграничности авторского знания мира героя, и сохраняются в пьесах Чехова), сколько субъекту, который не отстранен от события, а следовательно, не знает его итога. Так, в «Трех сестрах»: «Направо терраса дома; здесь на столе бутылки и стаканы; *видно* [здесь и далее в цитатах выделено мной. — Л.Т.], что только что пили шампанское...» [5. Т. 13.

С. 172]. В «Дяде Ване»: «Столовая в доме Серебрякова. – Ночь. – *Слышно, как в саду стучит сторож*» [5. Т. 13. С.75]; «На стене карта Африки, *видимо, никому здесь не нужная*» [5. Т. 13. С. 105]. Субъектный характер ремарочной речи подтверждает и поэтический ее строй, и эмоциональное содержание: «В глубине направо дом с большою террасой, налево видно озеро, *в котором, отражаясь, сверкает солнце...*» («Чайка») [5. Т. 13. С. 21]; «*Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник*» («Вишневый сад») [5. Т. 13. С. 197]. Собственно, можно утверждать, что параллельно с образами драматических героев начинает возникать авторский образ как образ субъекта, в первую очередь, эмоционально воспринимающего происходящее на сцене. Создается впечатление, что автор не волен над тем, что происходит, и не он задает объективные условия игры, а как бы и помещает самого себя как субъекта действия в изображаемое пространство и осваивает это пространство вместе со зрителями, пытаясь разобраться в только что увиденном. В этом так же, как и в прозе писателя, проявляется чеховское, новое по отношению к классической поэтике, понимание авторской объективности.

Вненаходимость автора по отношению к герою задается только в афише. Далее возникает все тот же «диалог-согласие». Попадающий в заданное автором пространство события персонаж призван у Чехова не столько проявить свою автономность по отношению к личности автора, сколько выразить особенности общей жизненной стихии, вовлекающей в свою орбиту и автора, и его героя. Поэтому настроение, выраженное в авторской ремарке, оказывается определяющим внутреннее состояние всех персонажей, выходящих на сцену в рамках того или иного действия. Так, в «Вишневом саду» пространство дома, в котором оказываются персонажи чеховской пьесы, а также находится тот субъект, которому принадлежат ремарки, вызывает особое лирическое состояние, связанное с возвращением героев в прошлое, в детство, время, когда между человеком и миром еще не было конфликтных отношений.

Образ субъекта, задаваемый авторскими ремарками, остается предельно неопределенным. Неопределенным является и герой, с которым связаны основные изображаемые события. Его статус «я для других», как правило, не обозначается так, как это бывает в традиционной драме, через речь сценических партнеров. Герой для другого не интересующий его объект сознания, а повод возвращения в себя, рассмотрения «себя как другого». Это и порождает чеховский «диалог глухих».

Неопределенность драматического характера у Чехова свидетельствует об отсутствии характерной доминанты чеховских персонажей. Они перестают быть характерами, а становятся личностями, «я». А на уровне «я» в человеке есть, как указывал еще Толстой, «возможности всех возможных характеров». Характер всегда себя проявляет в поступке, поэтому Чехов отказывается от действенной природы драмы. В его пьесах, собственно, с точки зрения традиционной театральности, ничего и не происходит.

При всей подвижности и неопределенности чеховского героя сохраняется общее настроение, которое владеет всеми в тот или иной момент развития действия. Развитие сюжета отмечено именно сменой настроений, объединяющих и действующих лиц пьесы, и собственно автора. И это единство настрое-

ния при отсутствии характерной доминанты образов приводит к тому, что размытыми оказываются границы всех субъектов. Каждый оказывается одновременно «я» и «другой». Таким образом, нерасчлененность бытия «я» и «другого» в чеховском мире утверждается и на уровне героев как таковых, и на уровне автора и героя. Последнее подтверждает и функциональная неопределенность статуса изображаемого (изображающего) субъекта. Эта неопределенность наблюдается не только в эпосе, но и в драме в силу принципиального совпадения действий, совершаемых героями и тем субъектом, образ которого создается ремарками.

Их образы в равной степени формируются только по мере развития действия, а, следовательно, по мере постепенного в первую очередь эмоционального освоения происходящего с ними в их жизни и жизни в целом. Отсутствие необходимой для классической драмы иерархии сознаний (автора и героя) приводит к тому, что герой, развиваясь в потоке жизни, представленном на сцене, не имеет конечной точки своего развития. Функционально и отчасти содержательно совпадая с авторским субъектом, герой не может быть приведен не к открытию себя в статусе личности, а не характера, не к неким автономным по отношению к личности непреложным ценностям. Следовательно, образ героя строится в поле действия двух сил: авторского стремления разрушить всякую завершенность, ограниченность и героического желания эту завершенность создать. Персонаж пытается себя окончательно «определить» — понять. Автор любое окончательное определение подвергает сомнению. Поэтому герой всегда больше сказанного, и в нем отражена не столько человеческая индивидуальность, сколько всеобщее содержание. И если руководствоваться формулой С.Н. Бройтмана («...в классике — видимый акцент на единичном, единое же является скрытой глубиной единичного и не поддается какой бы то ни было определенной экспликации. В неклассическом искусстве акцент переносится на единое, единичное же рождается «из игры его волн» и потому предстает как вероятностное и неопределенно-множественное» [1. С. 268]), то можно утверждать, что чеховский драматический герой свидетельствует о рождении новой неклассической поэтики в рамках «новой драмы».

#### **Библиографический список**

1. Бройтман, С.Н. Историческая поэтика / С.Н. Бройтман. — М.: РГГУ, 2001. — 320с.
2. Лакшин, В.Я. О «символе веры» Чехова / В.Я. Лакшин // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. — М.: Наука, 1990.
3. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. // Письма: в 12 т. / А.П. Чехов. — М.: Наука, 1975. — Т.2 — 583с.
4. Чудаков, А.П. Поэтика Чехова / А.П. Чудаков. — М.: Наука, 1971. — 290 с.
5. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. // Сочинения: в 18 т./ А.П. Чехов. — М.: Наука, 1974-1982.



*L.G. Tyutelova*

**THE PECULIARITIES OF THE SUBJECTIVE SPHERE  
OF THE NEW DRAMA : A.P. CHEKHOV**

Subjective forms of Chekhov's drama are considered in the article. Their appearance is indicative of the formation of neoclassical type relations between the author and the hero in the frames of artistic modality poetics, of the appearance of neosyncretism in the subjective sphere of both the writer's prose and drama. There is a close study of the genesis of these subjective forms, the change in the hero's status and the author's position in the «new drama» on the grounds of speech possibilities of this transformation.

**Key words and phrases:** artistic modality, the problem of the author's out-of-being, the hero's status, unbreakable intersubjective integrity, «I» and «another», neosyncretism, «dialogue-consent».