

ПРОБЛЕМА ПРИСУТСТВИЯ АВТОРА «НОВОЙ ДРАМЫ» В ПРОСТРАНСТВЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО СОБЫТИЯ И ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА НАЧАЛА XX ВЕКА

В статье рассматривается новая субъектная ситуация в драме рубежа XIX–XX вв., возникшая как реализация стремления драматургов показать личность в процессе ее становления и развития; обозначаются отмеченные в современной «новой драме» театральная критикой – И. Анненским, Л. Андреевым и др. – новые подходы к решению проблемы героя, возникшие на основании романной традиции.

Ключевые слова: субъектная сфера, проблема авторского завершения образа героя, статус героя, романизация драмы.

Развитие русской драмы XIX в. во многом связано со стремлением авторов освоить проблемы внутреннего мира личности, образ которой создается на сцене. Но традиционное совпадение позиций персонажа и его создателя, чей взгляд на мир в конечном итоге и важен читателю, не может быть использован драматургом, поскольку психологический анализ предполагает обязательное отстранение от лица, чей мир оказывается объектом изучения. Еще Л.Я. Гинзбург заметила: «Психологический анализ показал, что изнутри человек не осознает себя обладателем точно именуемых качеств, что он не формулирует внутреннее: “я – подвижник” или: “я – личность кристальной чистоты”, – не только из скромности, но и потому, что он не может это сказать, оставаясь в пределах внутреннего опыта, с его толчеей разнонаправленных влечений» [1, с. 367].

При этом, чем интереснее и противоречивее психологический рисунок внутренней жизни драматического героя, тем сложнее автору прибегать к условным театральным формам обозначения собственной позиции, завершающей образ действующего лица. Драматург-реалист XIX столетия ищет новые, по сравнению с предшествующей традицией, способы обнаружения своего положения в пространстве события, становящегося реальностью благодаря звучанию на сцене речи персонажа. И эта речь, оформляющая образ героя, не может быть авторской, поскольку каждый образ, создаваемый на сцене, должен вырастать из жизненных закономерностей, бытовых подробностей, социальных особенностей среды, которые он представляет. Любой комментарий ситуации, не отвечающий логике развития драматического характера, имеющий иной, нежели мир героя, источник, кажется искусственно введенным в действие. А следовательно, он знак авторского произвола, разрушающий необходимый эффект жизненности создаваемой сцены.

Единственно возможное пространство прямого авторского комментирования события – речь ремарочного субъекта. Она и позволяет автору задать тот ракурс рассмотрения разворачивающейся истории, который позволит, не вставая на позицию одного из представленных героев, увидеть действие в его целостности. Эта целост-

* © Тютелова Л.Г., 2010

Тютелова Лариса Геннадьевна (largenn@mail.ru), кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета, 443011, Россия, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1.

ность в реалистической драме рождается, как и в романе, на основании обнаружения диалогических связей человека и мира.

В конечном итоге авторский взгляд на героя, понимание драматургом жизни, в которой происходит реализация характера, проявляется в самой логике сюжетного развития фабульной истории, а главное — в ее завершении (особенно в тех случайностях, которые свидетельствуют о вторжении провидения в судьбу, где роль этого провидения играет авторская воля). Именно о таких финалах можно говорить в случае с А.Н. Островским.

Особо стоит подчеркнуть, что авторская позиция в традиционной драме XIX века является «готовой», не меняющейся на протяжении драматического действия, о чем чаще всего свидетельствует афиша или, как в случае с Гоголем, «Замечания для господ актеров». В них происходит такая обрисовка образа, в которой и расставляются важные для драматурга акценты, и задаются нужные ракурсы восприятия, и прорисовываются черты героя, позволяющие говорить о некоем «каркасе» образа, часто заслоняемом разнородными психическими и физическими реакциями персонажа в разных сценических ситуациях, но, в конечном итоге, проявляющемся в решительный момент развития действия. А поскольку афиша и «Замечания» предваряют действие, то можно говорить об оформившейся с самого начала авторской позиции.

Иная ситуация возникает в «новой драме». В ней автор решает задачу представления, как отмечает Стриндберг, не «раз и навсегда сформировавшегося господина, который был либо неизменно пьян, либо смешон, либо мрачен» [2, с. 356], а человека, живущего «в переходное время, более торопливое, истеричное, по крайней мере по сравнению с предыдущей эпохой» [2, с. 357], предстающего как *неустойчивый* характер.

При появлении героя — фигуры становящейся — целостность картины перестает быть результатом завершения образа мира автором, на уровне субъектной организации выведенным за пределы пространства драматического действия, но незримо в нем присутствующим. Это результат сложения, соотнесения активного личностного восприятия себя и окружающего мира и персонажами, и субъектом, образ которого оформляется ремарочной речью. Причем особенности этой речи свидетельствуют и о «подвижности» «авторского» образа, и о его индивидуальности. Среди слов ремарки частыми оказываются такие сочетания, как «казаться (казалось)», «что-то», «как будто» и тому подобные. См., например: «В глубине направо дом с большою террасой, налево *видно (кому? — Л.Т.)* озеро, в котором, *отражаясь, сверкает солнце*. Цветники. Полдень. *Жарко...*» [3, с. 21]; «Столовая в доме Сорина. Направо и налево двери. Буфет. Шкап с лекарствами. Посреди комнаты стол. Чемоданы и картонки; *заметны (кому? — Л.Т.) приготовления к отъезду...*» [3, с. 33]. «Ночь. *Слышно (кому? — Л.Т.), как в саду стучит сторож*» [3, с. 75]. «На стене карта Африки, *видимо (в приведенных цитатах выделено мною. — Л.Т.), никому здесь не нужная*» [3, с. 105]. Анализирующий особенности подобной прозаической чеховской ситуации П. Бицилли замечает: «Аналитик, “реалист” старается увидеть и показать эмпирическую данность, так сказать, со всех возможных точек зрения, или — что то же — с никакой точки зрения, тогда как синтетическое, импрессионистское видение действительности предполагает непременно наличие одной определенной точки зрения. Действительность показывается не “сама по себе”, а такой, какой она представляется субъекту — автору или тому, за кого автор говорит» [4, с. 244]. Собственно, именно речевые особенности чеховских ремарок позволяют не просто «ввести» образ ремарочного субъекта в пространство события (он непосредственно воспринимает происходящее, и если оценивает, то субъективно, вероятно), но и соотнести его с образами действующих лиц.

Известно, что всякая позиция изнутри становящегося интеллектуального и чувственного опыта – позиция, свидетельствующая о стремлении узнать и в пространстве разворачивающегося драматического действия показать себе и другим, что есть та или иная личность и что есть мир, частью которого она является и который в диалоге с ней стремится заявить о себе. Эта позиция не позволяет до конца завершить образ. Наряду с этим изменившийся статус авторского субъекта, как фигуры также неготовой, приводит к необходимости окончательного оформления образа мира через активность воспринимающего сознания. В его пространстве происходит «завершение» картины, хотя это завершение никогда не может реализовать весь спектр смыслов, содержащихся в ней потенциально. Примечательно, что Вс. Мейерхольд выступал против стремления актера *дорисовывать* «импрессионистически брошенные на полотно образы Чехова» «в яркие, определенные фигуры (типы)» [5, с. 119], тем самым *разрушить «неопределенность»* чеховского персонажа, его *подвижность*. Отсюда и указание Чехова на то, что «художник должен быть не судьей своих персонажей <...>, а только беспристрастным свидетелем» [6, с. 280].

Но далеко не всякий драматург остается «беспристрастным свидетелем». В постчеховской драме начинают появляться работы, в которых авторский голос звучит наряду с голосами его героев. Так происходит с горьковской драмой, недаром в своем письме к Горькому автор «Иванова» и «Чайки», ознаменовавших собой начало русской «новой драмы», отметил: «Вы, как зритель в театре, который выражает свои восторги так несдержанно, что мешает слушать себе и другим» [7, с. 352].

«Появление» автора на сцене, разрушающее предшествующую традицию (классическую, а не новодрамовскую), сразу же было отмечено критикой. Так, Н.Я. Стечкин, последовательный оппонент драматурга по политическим вопросам, замечает: «Максим Горький хотел действовать на воображение зрителя внешней стороной своего произведения, чтобы среди необычной для посетителя театров обстановки заставить его легче воспринять учения, которые предлагались со сцены устами жителей ночлежки» [8, с. 575]. Горький в своей пьесе, по мнению критика, создает картину дна, воссоздает события, помогающие восстановить ход движения его жизни. Но этот «ход» нужен ему вовсе не для того, чтобы это движение увлекло зрителя, дало возможность ему непосредственно пережить ужас существования в невыносимых условиях, явленный неотвратимостью трагических событий в жизни ночлежников (Пепла, Василисы и Наташи, например). Картины повседневного существования людей в экзотических для большинства посетителей театра обстоятельствах – «фон, на котором глашатай пьесы Сатин мог бы проповедовать свою мораль» [8, с. 575].

Возникает очевидное противоречие: перед нами случайно выбранный отрезок жизни ночлежников, воссозданный так, будто Горький «сфотографировал» реальность. Но драматург не дает возможности, как в классической драме, сосредоточиться на судьбе конкретного героя, чтобы понять логику развития жизни и ее воздействия на человека (поэтому история Пепла, важная для психологической драмы XIX столетия, ушла на второй план, поглощенная «эпизодическими лицами и сценами» [8, с. 575]).

Критиками, как оппонентами Горького, так и защитниками его творчества, верно отмечено своеобразие горьковского действия. Так, Л. Андреев, занимаясь вопросами «Мещан», точно обозначил его специфику: «Взял кусок жизни такой, какова она есть, с ее медленным движением и потаптыванием на одном месте, когда люди успевают состариться, наплодить детей, умереть, а “действий” как будто никаких не совершить. Пьют, едят, разговаривают <...> и сплошной массой движутся куда-то /вперед/. И только тогда, когда увидишь, как /все они ушли далеко вперед и как/ конец не похож на начало, – только тогда почувствуешь, поймешь, что за этим видимым

отсутствием действия кроются могучие силы жизни...» [9, с. 346–347]. И если Л. Андреев полагает, что «художественная историчность жизни, впервые введенная в драму А.П. Чеховым, доведена до полного /и блестящего/ развития в “Мещанах”, названных автором <...> совсем неосновательно (выделено мною. — Л.Т.), драматическим эскизом» [9, с. 347], то оппоненты Горького упрекают драматурга в отсутствии целостности создаваемой картины, распадающейся на множество фрагментов.

Собственно, этой традиционной целостности нет и у Чехова, поскольку, как отмечено выше, она не следствие представления драматического события, в котором раскрывается основное содержание образа героя, обнаруживающее влияние на человека жизненных обстоятельств, а результат работы воспринимающего сознания, активность которого спровоцирована автором, стремящимся создать новую субъектную ситуацию.

Чехов вовлекает читателя/зрителя в действие в первую очередь эмоционально. Л. Андреев в рецензии на постановку «Трех сестер» отмечает: «До половины первого акта мы еще сохраняли какое-то смутное представление о декорациях, актерам и неясно подозревали в себе зрителей, но еще не кончился акт и не опустился занавес, как мы перестали быть зрителями и сами, с нашими афишками и биноклями, превратились в действующих лиц драмы» [9, с. 339]. Способствует этому общий эмоциональный тон каждого действия пьесы. Механизм его восприятия близок лирическому, когда зритель/читатель ощущает себя тем, кто что-то переживает в пространстве действия.

У Горького герои — это люди не столько эмоций, сколько мысли, рождающейся в пространстве их жизни как таковой (а не только в пространстве того события, которое разворачивается на сцене). Эта мысль и должна быть уловлена читателем/зрителем. Отсюда интересное наблюдение И. Анненского. Он, как и Мейерхольд по отношению к Чехову, заметил ненужный натурализм постановок горьковских пьес и стремление актеров создать законченный тип героя на сцене: «...Весь этот нестройный гул жизни, недоговоренные реплики, хлопанье дверей, мельканье мокрых подошв, плач ребенка, — словом, все, что неизбежно в жизни и что, может быть, составляет торжество сценического искусства, но что мешает думать ... А между тем, чтоб оценить пьесу Горького и ею наслаждаться, над ней надо пристально думать, потому что создавшая ее индивидуальность сложна и проявляется очень прихотливо» [10, с. 72]. Так, Анненский замечает, что горьковские герои — «маски, за которыми мелькает душа поэта» [10, с. 72]. Она проявляет себя в тех неожиданных сентенциях, которые возникают и сливаются в напряженный монолог автора, познающего не героя, а мир и его противоречия. Отсюда вывод критика: «Романы Горького скорее идейные эскизы, связанные настоятельностью проблемы, чем искусно сконструированные истории человеческих сердец» [10, с. 73]. Драматург стремится не оценить изображенную ситуацию или ее участников, а вовлечь зрителей в диалог, результатом которого становится решение вопроса, волнующего автора.

Поэтому критики напрасно ожидают «определенности» образов горьковских героев, позволяющей создать «настоящую, сконцентрированную драму» [8, с. 641]. Так, С.А. Андриянов отмечает: «... Психика Пепла недостаточно выяснена, а его объяснение с Наташей в третьем акте прямо натянуто. Не справившись с Пеплом, автор естественно направил слишком много внимания на второстепенные фигуры и тем раздробил единство пьесы, превратил ее в “картины”» [8, с. 641]. Но, как в «Книге отражений» сказано И. Анненским, «цельность новой драмы устанавливается исключительно идеей автора, поэтически настроенная индивидуальность — вот единственное объединение пестрых жизненных впечатлений, вот та единственная власть, которую не может не признавать над собою драматизируемая поэтом жизнь» [10, с. 75].

И именно импрессионистичность образов позволяет Горькому направить все внимание читателей/зрителей не на место героев в мире, а на вопросы, которые они задают и которые волнуют художника.

Сами же образы, если они размещены в пространстве обычной жизни и оказываются вовлеченными в ее движение, — лица обыкновенные, заурядные, чьи характеры пытаются «уловить» и обозначить критики. Так, по мнению Л. Андреева, «как ни хороши Нил и Елена — особенно последняя — но их здоровая и стойкая жизнерадостность недостаточно полна, если можно так выразиться, философско-обобщенного смысла. Это просто здоровые, духовно свободные люди, которым прямо по натуре их претит мещанская связанная жизнь» [9, с. 349]. Нужно отметить, что в более поздних интерпретациях горьковской пьесы эти герои «Мещан» уже не кажутся столь естественно-жизненными фигурами, что оказывается вполне объяснимым в рамках законов «новой драмы». Движение времени меняет отношение человека к прошлому, и потому в восприятии последующих поколений горьковские персонажи обретают черты, отражающие специфику «завершающего образ героя» сознания читателя/зрителя нового времени. В них будут видеть стремление драматурга воплотить в отдельных драматических образах возможность реализации идеального в реальном. Этому способствует и сам Горький. Так, в тот момент, когда Тетерев говорит Татьяне: «Только люди безжалостно прямые и твердые, как мечи, — только они пробьют» [11, с. 83], на сцене появляется Нил. И на вопрос: «Откуда», отвечает: «Из депо. *И после сражения, в котором одержал блестящую победу* (выделено мной. — Л.Т.). Этот дубинноголовый начальник депо...» [11, с. 83], тем самым не только продолжая реплику о героях будущего, но и становясь как бы одним из них.

Возникает удивительный переход от патетической речи, напоминающей прозаический вариант лирического произведения, к речи совершенно обыденной о возможной потере работы, о Шишкине, который опять поругался с тем, кому давал уроки, и т. п. Причем отмеченный переход осуществляется не на стыке реплик персонажей, а внутри одного из высказываний героев. Сам же лирический по интонации и содержанию фрагмент объединяет слова как Тетерева, так и Нила. Тем самым весь текст пьесы, вне зависимости от того, кому он формально приписан, становится действительно, как замечено И. Анненским, единым авторским текстом. Поэтому в отношении героев Горького «речь может идти только о загадочности и своеобычности тех масок, за которыми мелькает душа поэта, о той дразнящей неуловимости контуров, которую как-то странно рядить в типические шаблоны театра» [10, с. 72].

Тем не менее, Горькому важны эти «реалистические шаблоны». В их возникновении виноват не только театр, сцена которого «вместо одной сложной индивидуальности поэта дает в лучшем случае целую гамму их, и эти индивидуальности, ограничивая друг друга, сводят свободную игру творческой мысли к иллюзорной реальности» [10, с. 71]. Стоит обратить внимание на «философски-обобщенную», афористическую речь персонажей, которые выделяются на фоне остальных своей «исключенностью» из жизненного потока, завершенностью и определенностью образов. Они хороши для театра, где характер дается раз и навсегда сформировавшимся. Для «новой драмы» в ее раннем чеховском варианте такая определенность кажется анахронизмом. Таков «художественно законченный» (Л. Андреев) [9, с. 349] Тетерев в «Мещанах» или Лука в пьесе «На дне». По поводу последнего С.А. Адриановым замечено, что это «человек с совершенно устоявшейся психикой; внутри его не происходит никакой борьбы; нет никакого драматизма...» [8, с. 641].

Автор ищет логические оправдания такому «неподвижному» содержанию образа героя. Тетерев сам полагает, что находится «вне жизни»: «Я человек посторонний,

не причастный делам земли... живу из любопытства и нахожу, что здесь довольно интересно» [11, с. 81]. Он замечает, что «в России удобнее быть пьяницей, бродягой, чем трезвым, честным, дельным человеком» [11, с. 83]. Его речи – комментарии к происходящему, возможные только при отстранении лица, их себе позволяющего, от изображаемой ситуации. Так горьковские персонажи становятся прообразами героев Брехта, теоретика эпического театра. Только русский драматург, находясь во власти традиций реалистической психологической драмы XIX века, не может себе позволить последовательно использовать условные театральные формы и нарушить законы мимического искусства.

Тем не менее, новизна драм Горького открыла путь на сцену героям-резонерам, хору – субъектным формам представления особенностей постановки и решения проблем непосредственно автором, носителем индивидуальной точки зрения на мир. Порой в пьесах новодраматургов образ героя окончательно теряет свое личностное содержание и становится авторской марионеткой, необходимой для развертывания действия. Но теперь это действие иллюстрирует не особенности движения жизни, непосредственно воспринимаемые лицом, выведенным на театральные подмостки и тем самым обретшим относительную автономность, самостоятельность по отношению к авторскому образу (это тот самый «другой», содержащий в себе неразрывное единство и неслиянность с чужим «я», о котором говорил М. Бахтин в связи с диалогической романной формой). Это действие представляет особенности движения мысли автора, логику которой необходимо воспринять, чтобы вступить в диалог уже не с героем, а непосредственно с его создателем.

Библиографический список

1. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М.: INTRADA, 1999. 412 с.
2. Стриндберг А. Предисловие к «Фрекен Жюли» // Стриндберг А. Красная комната: Роман, пьесы, новеллы / пер. со швед.; вступ. ст. В. Неустроева; коммент. А. Сергеева, Е. Соловьевой. М.: Эксмо, 2005. С. 353–365.
3. Чехов А.П. Полное собр. соч.: в 30 т. Сочинения в 18 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. 526 с.
4. Бицилли П.М. Трагедия русской культуры: исследования, статьи, рецензии / сост., вступ. ст., коммент. М. Васильевой. М.: Русский путь, 2000. 60 с.
5. Мейерхольд Вс.Э. Театр (К истории и технике) // Театр. Книга о новом театре. М.: ГИТИС, 2008. С. 101–147.
6. Чехов А.П. Полное собр. соч.: в 30 т. Письма в 12 т. Т. 2. М.: Наука, 1975. 582 с.
7. Чехов А.П. Полное собр. соч.: в 30 т. Письма в 12 т. Т. 7. М.: Наука, 1979. 838 с.
8. Максим Горький: pro et contra / вступ. ст., сост. и примеч. Ю.В. Зобнина. СПб.: РХГИ, 1997. 896 с.
9. Андреев Л. Рассказы, повести и фельетоны / сост. и предисл. В.Н. Чувакова. М.: Моск. рабочий, 1983. 351 с.
10. Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. 679 с.
11. Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 6: Пьесы. М.: Гос. изд. художественной литературы, 1950. 560 с.

**THE PROBLEM OF THE «NEW DRAMA» AUTHOR'S PRESENCE
IN THE SPACE OF THE DRAMATIC ACTION AND THE THEATRICAL
CRITIQUE IN THE EARLY XXTH CENTURY**

This article deals with the new subjective situation in the drama on the borderline of the XIX – XXth centuries that appeared as the realization of the playwrights' striving for showing the personality in the process of his formation and development; new methods of approach (mentioned by the modern «new drama» theatrical critics – I. Annensky, L. Andreyev and others) to the solution of the hero's problem are being marked, the methods that arose on the grounds of the novel tradition.

Key words: subjective sphere, the problem of author's completion of the hero's image, the hero's status, novelization of drama.

* Tyutelova Larisa Gennadyevna (largenn@mail.ru), the Dept. of Russian and Foreign Literature, Samara State University, Samara, 443011, Russia.