

### ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ В РУССКОЙ ДРАМЕ XIX ВЕКА

В статье рассматривается проблема героя, возникшая в европейской драме рубежа XVIII–XIX веков, в которой утверждаются новые поэтические принципы, связанные с новым пониманием автором сущности литературного творчества; обозначаются принципиальные отличия образа характера и образа личности-характера.

**Ключевые слова:** автор в драме, образ личности-характера, драматический сюжет.

В конце XVIII века в истории европейской литературы происходит кардинальное изменение творческой ситуации, в которой на первый план выходит автор. Он больше не мыслит себя в роли мастера, боговдохновенного поэта. Его основной задачей оказывается «соучастие» в акте творения, благодаря чему художественный мир драматического произведения оказывается выражением индивидуального видения и понимания действительности драматургом.

Открывший ценность индивидуального видения мира, художник и своего героя стремится показать как некое «я-для-себя», обладающее скрытым от других внутренним суверенным миром, лишь относительно явленным для другого и соотношенным с миром внешним. В итоге происходит изменение драматической формы, что отмечено западными исследователями. Так, Р. Барт говорит, что еще у Аристотеля персонаж был простым агентом действия и не обладал ничем, кроме имени. Позднее «он обрел психологическую плоть, превратился в индивида, в «личность», короче – в самостоятельное «существо», конструирующееся до и независимо от совершаемых им поступков» [1]. По сути дела, Р. Бартом фиксируется тот же процесс, что описан М. Бахтиным и его последователями, разрабатывающими теорию романа – жанра, наиболее успешно справляющегося с проблемой обособления. В частности, Р. Барт отмечает процесс обособления личности, выражающийся в появлении в драме внутреннего пространства человека, которое не зависит от внешнего драматического пространства.

Но принято считать, что отчуждение человека и мира не может быть предметом изображения в драме. Как аксиома звучит утверждение Гегеля о том, что в ней «не могут вполне закрепиться ни многообразное описание внутреннего мира души и своеобразия характера, ни специфическое осложнение действия и интрига, интерес не вращается и вокруг судьбы индивидов...» [2. Т. 3, с. 585].

Но драма XIX века, начиная с опытов романтиков, стремится к созданию сложного человеческого образа, обладающего автономным внутренним миром: «Перед западной драматургией этой эпохи стояла задача изображения такого конфликта, такой коллизии, сущность которой <...> могла быть воплощена не столько во внешних проявлениях героя, сколько в свойственных ему внутренних исканиях, проти-

---

\* © Тютелова Л.Г., 2012

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

воречиях, борьбе. Для раскрытия значимости нового характера, его потенциальных революционных возможностей «не хватало» средств драмы» [3, с. 306].

Драматическая практика начала XIX века свидетельствует, что тождественный себе в разные моменты действия герой, названный М. Бахтиным «готовым», уходит в прошлое. Причем «готовность» героя не означает, что он определен авторским произволом, неизменен и состоит из общих мест. Наоборот, неизменность героя не тождественна его «готовности»: он знает существенные кризисы и переживания.

Образ «готового» героя, разворачиваясь во временной последовательности при разработке фабульной истории, становится отражением видения автором сложности характера. Он использует прием кумулятивного «наращения» отдельных черт, предполагающий не временное, а пространственное развертывание образа в сюжете, когда в разных ситуациях один и то же герой проявляет на уровне совершаемого им поступка разные стороны своего характера. В итоге противоречащие друг другу черты показываются как одновременно существующие. И проявление любой из этих черт является свидетельством тождества героя себе самому.

«Готовый» герой, претерпевая «игру судьбы», сохраняет идентичность «и не только претерпевает — он сохраняет себя и выносит из этой игры, из всех превратностей судьбы и случая неизменным свое абсолютное тождество с самим собой» [4, с. 256].

Для адекватного понимания этого тождества необходимо отметить, что оно является не самоотождественностью героя в позднем значении этого термина, а совпадением героя со своей ролью, которая задается Богом, судьбой и не зависит ни от чьего произвола (в первую очередь — авторского, почему он, по законам риторической культуры, обращается к разработке уже существующих фабульных историй). Судьба выступает как «форма данности героя, не его я-для-себя, но его бытие, то, что ему дано» [5, с. 153]. Отсюда неразрывность судьбы героя, явленная цепью драматических событий, и самого героя, благодаря чему герой и есть драматический мир. Этот мир порождается героем и вне поступка действующего лица (вне действия) не существует.

Но «данность» героя, как поясняет С.Н. Бройтман, «(и только в этом смысле «готовность») <...> обусловлена тем, что творческий акт Бога (и в идеале — автора) уже состоялся в ценностном прошлом, замысел его о герое — предзадан и судьба определена; а потому их художественная реализация — не проявление авторского произвола, не установление принудительных и внешних границ героя, а претворение его предзаданной бытийной целостности. Выражением ее и становится образ-характер, великое открытие именно эйдетической поэтики» [6, с. 159–160].

По мнению М.М. Бахтина, в основе образа-характера лежит художественная ценность судьбы: «И самый ход жизни личности, все события ее и, наконец, гибель ее воспринимаются как необходимые, predeterminedные ее определенной судьбой», поэтому классический характер «в самом существенном <...> уже сплошь определился» [5, с. 153], и все, что он совершает, «мотивируется не его нравственную свободной волей, а его определенным бытием: он поступает так потому, что он таков» [5, с. 154].

«Готовый» характер выступает в роли актанта, как определил такой тип героя Р. Барт. На основании его поступков развивается драматическое действие (поэтому герой и драматическое действие — взаимосвязанные понятия). Отсюда возможность сюжетного развития действия в соответствии с существующими, неизменными и согласованными с внутренними возможностями героя схемами, рассмот-

ренными отечественными исследователями на основании изучения ранних синкретических художественных форм.

Как полагает О.М. Фрейденберг, период литературы от эллинизма и до XIX века, то есть до начала новой поэтической эпохи, характеризуется традиционализмом, который выражается в том, что литературное произведение строится на готовом жанровом и сюжетном материале. О.М. Фрейденберг замечает: «Мифологический сюжет, переходя на роль готового сюжета, доживает до эпохи промышленного капитализма. Никакого другого сюжета в это время нет, если не считать условно-исторического, вернее псевдоисторического сюжета, который издавна был разновидностью мифологического сюжета. Ни одному писателю этих эпох сюжет лично не принадлежит; он прошел до него через сознание всех предыдущих писателей» [7, с. 287].

Таким образом, авторы классической драмы обращаются к двум типам «традиционных», по определению О.М. Фрейденберг, сюжетов, заимствованных из фольклора и исторических преданий, – фольклорным («Прометей Прикованный» Эсхила) и условно-историческим (драмы Шекспира).

Следовательно, появление «фабул с натуры» в начале XIX века свидетельствует: авторы имеют дело с новой субъектной ситуацией, когда судьба героя не predetermined. В таких сюжетах в центре оказывается образ человека, от решений которого зависит направление развития его собственной жизни и изображаемой ситуации. Этот образ и есть образ *личности-характера*. «В отличие от классического характера образ-личность не продолжает predetermined родовую жизнь, а «ответственно начинает ценностно-смысловой ряд своей жизни» [6, с. 274].

Необходимо отметить еще один существенный момент. Не являясь образом «готового» героя, образ личности не имеет predetermined границ, выражающих его бытийную целостность. Эти границы насильственно устанавливаются автором как «другим», чье видение героя и его оценка становятся завершением образа. А художественная реализация основных моментов судьбы личности – поиск возможного варианта ее развития, еще не состоявшегося, лишь потенциально возможного и зависящего как от индивидуальности видения собственной судьбы героем, так и от индивидуальности видения ее автором как иным субъектом, чье «я» не совпадает с «я» героя.

Чтобы справиться со сложностью образа героя, созданного по законам новой поэтики, театр разрабатывает и активно использует в практике XIX века систему амплуа. Как и в случае нового сюжета – неготового, а потому лишь тяготеющего как к своему пределу к «готовому сюжету» (поэтому в основании сюжетов, разработанных на основании «фабул с натуры», обнаруживаются традиционные сюжетные мотивы), неготовый герой тяготеет к своему пределу – «вечному амплуа».

На такое решение проблемы героя в условиях новой поэтической ситуации указал все тот же Р. Барт. Он рассматривает драматические амплуа как сдерживающий фактор при распадении, разрыве целостного ранее образа героя, тождественного самому себе в каждый момент развития сюжета. Амплуа обнаруживает диалектическое единство психологических особенностей образа и его роли в драматическом действии.

Роль своеобразного предела может играть и характерный каркас драматического образа, восходящий к характерным чертам «готового» героя. В этой связи интересно высказывание Л.Н. Толстого. Характеризуя Нехлюдова, он пишет: «Люди как реки: вода во всех одинаковая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских,

и иногда проявляет одни, иногда другие, и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь одним самим собою» [8. Т. 13, с. 201]. В этом определении важно подчеркнуть, что для Толстого изменчивость образа героя не отменяет его сущностных неизменных черт: он всегда остается «одним самим собою», то есть всегда тождествен себе. Но это уже не тождественность роли, то есть судьбе, как это было отмечено в связи с образом «готового» героя. Это равенство себе в разные моменты действия, определяемая тем, что действие обнаруживает так называемое «сущностное ядро» личности. О нем говорит А.П. Скафтымов: «...»диалектика души» состоит в том, что душа, по показу Толстого, как бы сама в конце концов выбрасывает ложное, прежде казавшееся столь значительным, и в свете открывшихся последних, коренных инстанций самоощущения, обнаружившее свою фальшивую иллюзорность» [9, с. 147].

В то же время Л.Я. Гинзбург полагает, что «среди всех процессов и модификаций Толстому нужно было остановить, зафиксировать характер как подвижную, изменяющуюся, но узнаваемую структуру. Это нельзя было сделать без устойчивых слагаемых, то есть свойств. Более того, апперцепция персонажа обеспечена у Толстого наличием неких социально-психологических каркасов. В персонажах как бы заложена схема, до крайности осложненная, скрытая индивидуальным наполнением» [10, с. 274]. Поэтому открытая Толстым «текучесть характера», или внутренний психологический рисунок образа, — это «не отсутствие характера, а особое отношение между свойствами этого характера, мотивами поступков и самими поступками» [10, с. 274].

Завершение образа такого героя осуществляется как завершение через отношения с «другим», обладающим собственным видением и этого героя, и его судьбы, а потому и поступающего в соответствии с этим видением. Благодаря такому типу общения в новую поэтическую эпоху образ драматического героя постепенно начинает отвечать представлению о нем как о принципиально необъективируемой личности, внутренне бесконечной и свободной. В образе личности не только воплощаются строго определяемые и реализуемые в действии черты, но и обозначаются потенциально возможные, при особых обстоятельствах проявляющиеся взаимоисключающие черты, потому что на уровне личности, или «я», как писал Толстой в своем «Дневнике» 1896 года, есть возможности всех возможных характеров.

В отличие от случая «готового» героя, у которого разные черты, сущностно его характеризующие, показываются только как реализуемые в разные моменты драматического действия, а потому последовательно сменяющие друг друга, новому герою свойственно одномоментное диалогическое взаимодействие разных, порой взаимоисключающих черт.

Эта ситуация отмечена в современной драматической теории, в основном западноевропейской, как кризис героя, о котором принято говорить, начиная с истории «новой драмы». Он выражает себя в том, что демонстрируется «распад» внутреннего «я» и «развертывание внутреннего пространства» — «пространства сознания», в котором не предполагается никакого единства, о чем свидетельствует, например, драматический монолог.

Благодаря литературной и театральной практике рубежа XIX–XX веков драматический диалог перестает демонстрировать «зрителю мнимое единство, позволяющее через узнавание войти в воображаемый мир» [11, р. 15], — единство характера, связанное с выражением в нем сущностных — всеобщих — жизненных черт.

В русской литературе начала XX века кризис героя впервые был отмечен в работе И. Анненского из «Книги отражений». На основании сопоставления пьес Писемского, Чехова и Горького критиком в «Трех сестрах» Чехова и у Горького в

пьесе «На дне» был обнаружен тип героя, целостность которого разрушена вследствие погружения в глубь человеческого сознания, где индивидуальные различия, возникающие при четком обозначении границ личности, стираются. И тогда констатируется не распад целостности «я», а многосубъектность как свойство этого «я». Эту особенность можно объяснить, если опереться на проблему диалога.

Как отмечает Н.Т. Рымарь, «диалог является наиболее глубокой и универсальной формой романного восполнения образа человека, разработки его сущности как предметной деятельности, обнаружения в нем всего богатства человеческой жизни, всех человеческих возможностей. Однако он разворачивается не столько во времени, сколько в пространстве произведения, как бы концентрическими кругами, из некоего центра, ситуации, образа, который должен осуществиться, раскрыть свои возможности, свою природу, узнав себя в других образах, как сходных, так и противоположных, отразившись в точках зрения, которые должны воплотиться в персонажей с их характерами, жизненными историями, отношениями между собой и т. д. Это так называемая «пространственная форма» произведения» [12, с. 223].

Эта пространственная форма произведения мыслится как характерная черта романа, поскольку в основании теории романа благодаря работам М. Бахтина и его последователей обнаруживается теория диалога. Но в ситуации драмы, соответствующей новой поэтике, «пространственная форма» произведения, создаваемая через так называемое «вертикальное сюжетное развертывание» (Н.Т. Рымарь), тоже оказывается актуальной.

Не только для романиста, но и для драматурга в ситуации обособления, раздробленности отдельных частей мира, проявляющейся и в индивидуализации образа героя, и в разрушении его целостности, ранее свойственной «готовому» герою, первоочередной задачей становится задача восстановления единства жизни, преодоление «осколочности» бытия. Поэтому для драмы XIX и XX веков важны *эпическое* и *лирическое* направления ее развития. *Эпическое* восстанавливает целостность через монтажно-ассоциативное объединение отдельных мировых фрагментов. В *лирическом* основанием для единства разворачивающейся картины становится единство видения и оценки мира личностью как центром драматического изображения и в то же время изображающим центром. Драматург, как и романист, видит перед собой «разрозненность», но стремится воссоздать ее как целостность, но не целое.

Это касается и образа героя: благодаря вертикальному развертыванию образа — пространственному — он совмещает в себе как взаимодействующие разнородные черты, являющиеся разновременными только благодаря тому, что через сюжетное движение пространственный образ всегда перестраивается во времени и отдельные временные фазы одного и того же могут восприниматься как не сосуществующие, а заменяющие друг друга. А потому новый герой есть знак распада целостности, восстанавливаемой лишь на основании между-бытия, бытийных — диалогических — отношений частей.

А поскольку целостность воссоздается и образ осознается в качестве целостного лишь в процессе, то важны основные фигуры участников этого процесса, которые не только открывают для себя глубинные основы целостности жизни, но и обретают собственные личностные границы в рамках этого процесса: фигуры автора — читателя / зрителя — героя.

### Библиографический список

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/bart/01.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bart/01.php) (дата обращения: 31.06.2012).
2. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1968–1973.
3. Кургинян М.С. Драма // Теория литературы. Основные вопросы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. С. 238–362.
4. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. 504 с.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
6. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. 320 с.
7. Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
8. Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. М.: Худ. лит., 1978–1985.
9. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М.: Худ. лит., 1972. 544 с.
10. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М.: Интрада, 1999. 412 с.
11. Triaux Christophe, Dubor Françoise. Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre: avant-propos études réunies et présentées par // Presses universitaires de Rennes, 2009. Vol 1. P. 7–17.
12. Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж: Логос-траст, 1994. 262 с.

*L.G. Tyutelova\**

### THE PROBLEM OF A HERO IN RUSSIAN DRAMA OF THE XIX CENTURY

The problem of a hero which appeared in the European drama on the boundary of the XVII–XIX centuries, in which new poetic principles were asseverated, which are connected with the author's new understanding of the essence of literary creative work is considered in this article. Principal distinctions between the character image and personality – character image are distinguished.

**Key words:** author in drama, personality-character image, drama plot.

---

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