



стороны, вероятно, в этой концовке отдана дань реалистическому гению Гоголя, не утратившему красок и звучания даже спустя сто с лишним лет. Этими развязками не просто были помилованы авантюристы и коррупционеры, их существование как бы продлили во времени, вплоть до современности, заставляя думать о неистребимости, непотопляемости этих типов в русской жизни⁹. И неслучайно современный публицист рассматривает персонажей «Ревизора» в свете современной уголовной системы и находит, что «Гоголь вывел в “Ревизоре” некую формулу российской жизни. На удивление, она оказалась применима к любому государственному устройству – будь то самодержавие, советская власть или суверенная демократия»¹⁰.

Примечания

- ¹ Булгаков М. Кабала святош : Роман, пьесы, либретто. М., 1991. С. 432. Далее ссылки в тексте по этому изданию с указанием страниц в скобках.
- ² См.: Никола М. Еврипид // Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь : в 2 ч. М., 1997. Ч. 1. С. 310–313.

- ³ Булгаков М., Каростин М. Необычайное происшествие, или Ревизор (по Гоголю) : сценарий // Искусство кино. 1983. № 9.
- ⁴ Егоров Б. М. А. Булгаков – «переводчик» Гоголя (инсценировка и киносценарий «Мертвых душ», киносценарий «Ревизора») // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома за 1976 год. Л., 1978.
- ⁵ См.: Файман Г. «В манере Гоголя...» // Искусство кино. 1983. № 9. С. 106.
- ⁶ Слова оператора фильма «Ревизор» Н. П. Топчия приводит Т. Деревянко: Деревянко Т. Из истории постановки фильма «Ревизор» // Искусство кино. 1983. № 9. С. 110.
- ⁷ Булгакова Е. Дневник. 1933–1940 // Воспоминания о Булгакове. М., 2006. С. 68.
- ⁸ Из письма К. С. Станиславскому от 31 декабря 1931 года (см.: Булгаков М. Письма : Жизнеописание в документах. М., 1989. С. 214).
- ⁹ Слова Булгакова о «чиновничестве, которое постоянно возрождается», сказаны им по поводу творчества Гоголя (см.: Чудакова М. Гоголь и Булгаков // Гоголь : история и современность. М., 1985. С. 360).
- ¹⁰ Шишкова-Шипунова С. Ревизоры и городничие : От Гоголя до наших дней // Знамя. 2009. № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/8/sh13.html> (дата обращения: 11.02.11).

УДК: 821.161.1.09-2 + 929 [Горький + Чехов]

ПРОВИНЦИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО В ДРАМАТУРГИИ ЧЕХОВА И ГОРЬКОГО («ТРИ СЕСТРЫ» И «ВАРВАРЫ»)

Л. Г. Тютелова

Самарский государственный университет
E-mail: largenn@mail.ru

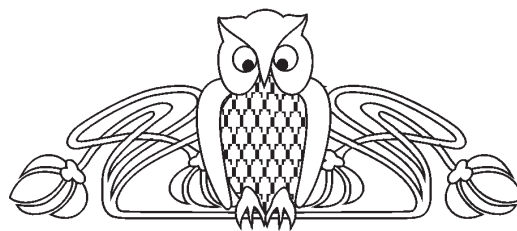
В статье рассматривается поэтика пространственного образа – провинциального города – в пьесах Горького и Чехова. Контекст классической драмы XIX века позволяет обозначить новое содержание образа провинции, выявить как общие особенности поэтики «новой драмы», так и индивидуально-авторские, а также сопоставить мировоззренческие позиции двух ее создателей – Чехова и Горького, – отразившиеся в несовпадающих оценках перспектив развития русской провинциальной жизни в начале XX столетия.

Ключевые слова: русская «новая драма», драматическое пространство, поэтика субъектной сферы, концепция драматического действия и героя.

Provincial Space in Chekhov and Gorky's Drama («Three Sisters» and «The Barbarians»)

L. G. Tyutelova

In this article we are considering the poetics of the spatial image – the provincial town – in the plays by Gorky and Chekhov. The context of the XIX century classical drama enables to determine the new content of the province image, to reveal common features of the «new drama»



poetics and author's individual peculiarities as well, and to confront the world outlook positions of its two creators – Chekhov and Gorky reflected in the failing – to – coincide appraisals of the perspectives in the development of the Russian provincial life in the early XX century.
Key words: Russian «new drama», drama space, poetics of subject sphere, conception of drama action and hero.

В современной теории драмы вопрос о поэтике пространственных образов является одним из перспективных, поскольку позволяет обозначить принципиальные изменения в структуре и содержании образа человека, повлекшие за собой существенные изменения в драматической системе в целом. Герой, ранее предстающий перед читателем/зрителем фигурой «готовой», равной себе в каждый новый момент своего существования на сцене, в «новой драме» явился фигурой становящейся. В силу этого драматическое пространство, как и время, «обрело» новое содержание: новый драматический язык позволил показать движение времени, в котором меняется не только человек, но и облик мира в целом.

Одна из особенностей русской жизни, как это было отмечено еще в XIX столетии и подтверждено рубежной ситуацией, – ее сосредоточение



в провинции, противопоставленной столице. По мнению исследователей, занимающихся проблемами драмы, возникновение оппозиции «провинция – столица» в отечественной литературе связано с Петровскими реформами, приведшими к появлению новой культуры, во многом заимствованной и противопоставленной исконной¹. Создается особая русская география с центром-«столицей» и удаленной от нее «провинцией». Культура «привозится» в главный город страны и распространяется далее.

Но уже в первой половине XIX в. в творчестве А. С. Пушкина и А. С. Грибоедова герой, «ввозящий» чужие идеи, становится фигурой, иронично освещенной автором (достаточно вспомнить Чацкого – персонажа грибоедовской пьесы «Горе от ума»). Начинается возрождение традиций отечественной культуры. В русской драме оно связано в первую очередь с именем А. Н. Островского – автора, рисующего в «москвитянинский» период творчества провинциальное пространство как истинно российский мир. Из бытовых особенностей этого мира вырастает характер героев драматурга. Альтернативой национальной жизни становится чужой мир, чьи представители отличаются «безграничным своеволием», безответственностью перед окружающими, готовностью «кого угодно и что угодно принести в жертву своим страстям и желаниям»². Этот тип личности воспринимается Островским как наследие той петровской культуры, в которой происходит испытание человеческой природы как таковой. Одним из ярких, в том числе и драматических образов, представляющих этот процесс, является гоголевский чиновник, становящийся не выразителем внутренних закономерностей жизни, ее нравственных основ, что важно для Островского, а тем, кто живет по воле случая. Герой пытается «означиться» – «обрести видимую форму (стать видимым знаком) и тем самым спастись от исчезновения во мраке или быстром движении, в самой видимости обрести значение как сущность, противоположную исчезновению, ничтожеству, небытию»³. Стать знаком можно, но при этом невозможно остаться человеком.

Одновременно с Островским в середине XIX столетия о таком же герое, который когда-то возник у Гоголя, пишет Л. Н. Толстой. Для него особенности поступков персонажей – следствие влияния на русский мир новых экономических отношений, уже утвердившихся в Европе. Наиболее ярко представленный образом Наполеона («Война и мир»), этот тип героя отличается отношением к жизни, которое, по утверждению С. Г. Бочарова, состоит в том, «что личным интересом и целью исчерпываются для человека все жизненные проблемы. Нет ничего, кроме человеческих “атомов”, единиц и их единичных целей. Поскольку все они разные, отрицают друг друга, случаем, соотношением сил в данный момент определяется все. Жизнь идет “как получится”, анархично, без

внутренней необходимости, и нет другого закона, кроме стихийного совпадения обстоятельств, определяющего в беспорядочном столкновении волю какую-то равнодействующую. И нет другого мировоззрения у человека, кроме культа личной активности»⁴.

Влияние новых экономических отношений на облик провинции – естественное следствие исторического развития страны. Поэтому образы и «захолустной жизни», и ее героя во второй половине XIX в. меняются. Они становятся искаженными моделями столицы и столичного жителя, как в силу иных обстоятельств это было когда-то и у Гоголя. У позднего Островского «уездный город превращается в губернский, большой, то есть по характеру притязаний на цивилизованность приближающийся к столичному, а соответственно, окончательно лишившийся провинциальной патриархальности, рождавшей как самодурство, так и порывы, приводящие к позитивному изменению мира»⁵. Герои, попадающие в него извне, оказываются теперь вполне сопоставимыми с теми, кто населяет уездные и губернские города и их окрестности.

Таким образом, в то время, когда А. П. Чехов (как автор уже «новой драмы») приходит в русскую литературу, существует сложный художественный контекст, определяющий отношение художника к проблеме русской провинции. Но чеховское творчество базируется на иных эстетических принципах, нежели у классиков XIX в., в чьих пьесах в центре находился герой, осознающий противоречия жизни и действующий во имя своих целей, указывающих на особенности его характера. Эти особенности при всей их усложненности и скрытости индивидуальным наполнением являются некой узнаваемой структурой («социально-психологическим каркасом», по Л. Я. Гинзбург⁶). Они детерминированы жизненной средой, выразителями специфики которой эти герои в конечном счете являются. Поэтому изображенная провинциальная жизнь в классической драме – это мир, порождающий характеры действующих лиц, чьи поступки и их последствия оцениваются автором.

В «новой драме» в итоге герой перестает быть пассивным объектом изучения художника и становится субъектом действия, направленного на выявление внутренней противоречивости и изменчивости личности. Вместо четкой иерархии образов человека и мира, порождающего характер этого человека, определяющего его сущностные черты, в «новой драме» возникает сложная взаимосвязь личности и пространства, к которому эта личность имеет отношение. Анализирующий особенности чеховского образа места Б. Зингерман отмечает: «Театральные персонажи воспринимаются как необходимая часть окружающей природы, а природа оказывается проекцией их душевной жизни. Пейзаж поэтизирует и возвышает обыденную жизнь действующих лиц, в свою очередь, они



очеловечивают родную природу, дают ей душу, тем более что усадебный пейзаж – сад, парк – сотворен руками человека и соразмерен ему»⁷.

Чеховский герой интересен способностью к рефлексии. Она из-за особенностей содержания образа героя у Чехова «связывает» его не только с внешними обстоятельствами, под влиянием которых он становится марионеткой, совершающей по инерции те или иные действия, но и с не представленным на сцене, но ощущаемым персонажем – пространством, создаваемым благодаря его репликам в воображении читателя/зрителя.

Образ места действия, возникший во многом как суммарный итог восприятия жизни, ее движения персонажами, импрессионистичен, а потому в своей целостности несет в информацию о восприятии действительности автором (теперь у драматурга есть возможность выразить собственное отношение не к герою, черты которого предопределены миром, а к миру как таковому). И, что важно, пространственный образ обладает временными чертами. Отсюда и специфика провинциальной жизни у Чехова. Это, в первую очередь, темпорализованное пространство. Для него важны категории «сегодня», «вчера» и «завтра», а не «свое» – «чужое», как в классической драме.

«Сегодня» для персонажа, долго находящегося в провинции, становится временем «несвобо́ды». Б. Зингерман отметил особенность размещения действующих лиц в чеховской усадьбе («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад») – месте, казалось бы, самом провинциальном. Оно сохранило тот неторопливый темп жизни и близость с природой, которые уже исчезли в столичном мегаполисе, близком западной цивилизации, подчинившемся новым ритмам и далеком от национальных истоков. Собственно, русская усадьба как особое культурное явление появилась тогда, когда у дворянства возникла возможность определять свою судьбу. Поэтому она – знак внутренней свободы человека, по чьей воле создана. Но в исторически изменившихся обстоятельствах мир усадьбы, когда-то подчиненный человеку, начинает ощущаться как сдерживающий. Поэтому чеховские персонажи в усадьбе ведут себя так, «как будто они уже не могут – или не хотят – обжить ее помещение, они не находят себе места, ютятся по углам – словно не у себя дома»⁸. Герои чувствуют то скрытое, постепенно усиливающееся историческое движение, которое обуславливает постоянное расширение драматического пространства в «новой драме» и желание персонажа покинуть место, в данный момент им занимаемое. Жажда движения усиливается, когда окружающее кажется неизменным – вечным «сейчас» и никогда – «завтра», чему способствует медленный ритм провинциальной жизни.

Интересна реплика Вершинина в «Трех сестрах»: «Если послушать здешнего интеллигента, штатского или военного, то с женой он замучился, с имением замучился, с лошадьми замучился...

Русскому человеку в высшей степени свойствен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватается так невысоко?»⁹. Драматург создает парадоксальный образ, имеющий план видимый, в котором русский человек «хватает так невысоко», и план, скрытый за этим видимым. Каждый из персонажей судит о том, что открывается его взору здесь и сейчас, то есть о первом плане, где каждый – марионетка жизненной обусловленности. Возникает образ уездного города, где «знать три языка ненужная роскошь. Даже и не роскошь, а какой-то ненужный придаток, вроде шестого пальца»¹⁰.

Этот мир не вызывает симпатии у тех, кому «свойственен возвышенный образ мыслей». Они уверены в его закостенелости и не замечают изменений, разрушительных по своей сути. Но зловеще звучат слова новой хозяйки дома Прозоровых: «Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен... И тут везде велю понасажать цветочков, цветочков, и будет запах...»¹¹. Интересно, что о запахе в новом доме мечтала и Анна Андреевна у Гоголя: «Я не иначе хочу, чтоб наш дом был первый в столице и чтоб у меня в комнате такое было амбре, чтоб нельзя было войти и нужно было только этак зажмурить глаза. (*Зажмуривает глаза и нюхает.*) Ах, как хорошо!»¹². Возможно, ассоциация возникает случайно, но и у Гоголя, и у Чехова это мечты героев со стереотипным мышлением. Их мир ограничен эмпирикой, они лишены способности чуткого отношения к жизни. По Чехову, именно такие персонажи не тяготеют настоящим, не жалеют о прошлом, не желают невозможного. Поэтому каждое новое действие в «Трех сестрах» – реализация очередного желания Наташи: выйти замуж, поместить Бобика в комнату Ирины, переселить в гимназию Ольгу, выгнать Анфису. И последняя мечта – стать единовластной хозяйкой в доме и устроить все согласно собственным планам – не кажется утопией.

В то же время Вершинин, вспоминая Москву, признается: «С немецкой улицы я хаживал в Красные казармы. Там по пути угрюмый мост, под мостом вода шумит. Одиному становится грустно на душе... А здесь какая богатая река! Чудесная река! <...> Хорошо здесь жить. Только странно, вокзал дороги в двадцати верстах... И никто не знает, почему это так»¹³. Реплика более чем примечательная: нарисованный вододушевленным новыми впечатлениями человеком провинциальный мир, с одной стороны, все равно имеет черты, свидетельствующие о его ограниченности (отсюда и место расположения вокзала). С другой стороны, в его загадке есть неизъяснимая прелесть, притягивающая к себе и становящаяся чертой не только его косности, но и безграничной широты, способности включить в себя весь мир. Поэтому свет майского утра в провинциальном городе рождает желание движения, перемен: «... увидела весну, и радость



заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно»¹⁴. Этот же мир убивает мечту. Произшедшие события – пожар, уход военных, смерть Тузенбаха – ничуть не изменили его. Маша вновь, как в самом начале, продолжает твердить пушкинскую фразу. Фразу, напоминающую о гимназической зубрежке, о жизни по правилам, в которых, несомненно, есть определенный смысл, но для тех, кто вынужден им подчиниться, он остается неведомым, а сами правила только ограничивают их мечту и свободу.

Неспособные выйти за пределы своего внутреннего опыта, герои не видят создаваемой ими широты провинциального мира, его движения, его поэзии и страдают от его узости. Поэтому возникает сложный пространственный образ, вбирающий в себя взаимоисключающие и новые, по сравнению с классической традицией, черты. Он не «свой» или «чужой», а «узкий» и «широкий», дающий ощущение несвободы, но и отпускающий героев за свои пределы, поскольку чувство места зависит не только от пространства, но и от человека, в какой-то мере от этого места уже независимого. Таким образом, Чехов не только передает сложную диалектическую связь человека и мира, но и создает образы, находящиеся в движении, непрерывном развитии, становлении, что не было свойственно классической драме.

Идущий за Чеховым по пути создания «новой драмы» Горький также обращается к временному содержанию образа провинциального пространства, чем обнаруживает одну из сущностных черт этой драмы. Но Горький, заставляющий нас услышать наряду с голосами героев свой собственный голос, меняет субъектную ситуацию в своей пьесе, что позволяет увидеть не только специфику горьковской поэтики пространства, но и оригинальность его мировоззренческой позиции.

Важно отметить, что персонажи «Трех сестер» выносят оценки провинциальному миру на основании своих ощущений, возникающих в городе, ограничивающем их в поиске самих себя. Таким образом, мысль чеховского героя – это итог попытки личности разобраться в тех смутных ощущениях, которые порождаются окружающим человека сложным многоуровневым миром. И Чехов как драматический автор через сюжетное движение пьесы указывает на относительность этих оценок. Горьковские же герои часто оказываются глухи к тому, что происходит вокруг них, поэтому их позиция не порождается миром, в данный момент определяющим их видимые поступки. А совпадение мыслей о провинциальном городе у разных персонажей обнаруживает присутствие четко оформленной индивидуально-авторской точки зрения в пространстве драматического действия горьковской пьесы.

Провинциальный город в «Варварах» похож на идиллический мир, где «маленькие домики прячутся среди деревьев, точно птичьи гнезда»¹⁵, «и кругом всё окрестности... и лесные окрестности,

и полевые, и болотные... и клюква, уж столько клюквы!»¹⁶. Но он лишен поэзии, возникающей благодаря способности персонажей эмоционально воспринимать окружающий мир. Тот, кто в городе живет давно, уже ничего не замечает, не видит тех парадоксальных черт, которые ему свойственны. А в нем так же много алогичного, как и в чеховской провинции: одной из примет горьковского города становится купеческий дом с нелепыми каменными столбами, не дающими проезжать по улице, хозяин которого седьмой год судится с городом и не хочет уступать. Горький тем самым отсылает нас к образам самодуров у Островского, выражавших негативные черты русской провинции. У него она становится «чертовым углом», куда не долетают звуки жизни, болотом, обитатели которого похожи на лягушек.

Таким образом, так же как и у Чехова, образ города в «Варварах» возникает благодаря персонажам, причем не столько их поступкам, как в классической драме, у Островского, например, отражающим особенности нравов «русского захолустья», а благодаря их восприятию и оценке окружающего. И поскольку горьковский герой – герой по преимуществу мысли, это делает его фигурой более раздробленной, нежели чеховские персонажи. Мысль не просто порождает иное, противостоящее видимому течению действие, она оказывается автономной по отношению к тому, что происходит с героем здесь и сейчас. Так рождается идея не места, а индивидуальности, от этого места независимой. Поэтому мысль, озвученная героем, воспринимается как авторская идея, не рожденная изображаемым миром, а привнесенная в него извне.

В оценке Горького провинция – мир почти остановившегося времени, отставший от ритма современной жизни и потому вызывающий тоску. Город живет в ожидании событий, как когда-то базарная площадь в раннем рассказе Чехова с ее открытыми дверями «лавок и кабаков», глядящих «на свет божий, как голодные пасти»¹⁷. Но в отличие от чеховской пьесы, где герои стремятся к переменам, ждут их, готовы к ним, у Горького возникает образ тревожного ожидания. Появление железной дороги сродни нашествию варваров. Но в своем варварстве, как показывает пьеса, «чужие» ничем не уступают «своим».

Интересно, что Горькому его позицию позволяют выразить герои – как идеологически близкие автору, так и далекие. В диалоге Лидии и Черкуна, персонажей лишь на первый взгляд чуждых провинциальному городу, а на самом деле, как и он, живущих только прошлым, за которое «хочется посчитаться», есть такие реплики:

Лидия. Я не люблю маленькие города: в них живут ничтожные люди... Когда я среди них, я спрашиваю себя, почему же они люди?

Черкун. Да, да!.. Среди них застывает энергия. В больших городах она кипит день и ночь. Там неустанно трение враждебных сил, там ни-



когда не прерывается битва за жизнь. Горят огни. Звучит музыка. Там все, чем жизнь красна.

Лидия. Большой город, он – как симфония. Как сказочный зал волшебника, где всё есть и всё можешь взять. Там – хочешь жить!»¹⁸.

Битва за жизнь, которую сами герои вести не умеют, в их диалоге становится аргументом, на основании которого захолустный город противопоставлен у Горького городу большому, подобному столичному. Маленький город опасен, поскольку способен заразить пессимизмом: «Ну, люди здесь! Удивительная дичь! Смотришь на них и начинаешь сомневаться в будущем России... А как подумаешь, сколько тысяч сел и городов населено такими личностями, – душой овладевает пессимизм во сто лошадиных сил...»¹⁹. Единственное спасение – разрушение традиций провинциального пространства или бегство туда, где идет «непрерывная борьба за жизнь», которая приведет к изменению в том числе и национальных основ, сохраняемых в провинции, выглядящих на фоне современной цивилизации знаком отсталой культуры, а на самом деле являющихся основой личности, ее национального самосознания.

Но горьковские герои лишены автором родного угла. Поэтому когда персонажи «Варваров» – Степан и горничная Черкуна Степа – появляются в городе своего детства, ничто в их поведении не говорит о радости возвращения домой. Да и зритель не сразу понимает, несмотря на присутствие на сцене отца Степы, что это близкое и знакомое им пространство. Человек, лишенный чувства своего дома, мира, своей культуры, не просто, подобно героям Чехова, не замечает разрушения жизненных основ, он даже их приветствует, поскольку не боится оказаться в пустоте. А Горькому кажется, что и сейчас мир провинции с ее скукой и тоской и есть пустота. Поэтому в последней ремарке пьесы говорится об открытой двери, за которой слышно, «как на дворе воет ветер»²⁰.

Таким образом, у Горького, как и в начале XIX столетия, провинции – пространству развивающемуся, становящемуся – вновь начинает угрожать «человек со стороны». Но действует он теперь не сообразно своим личным индивидуальным интересам, как это было в мире Островского

и Толстого, а в соответствии с жизненной необходимостью, имеющей внеличностный, но, с точки зрения автора, исторический характер и открывающей новые временные перспективы. Эта необходимость сродни року, судьбе или тем «школьным правилам», о которых напоминает фраза Маши в «Трех сестрах». Но если трагикомизм чеховского мира состоит в том, что герой не может не сопротивляться тому, чему сопротивляться бесполезно, то Горький ищет такого героя, который «встанет» на сторону новых исторических сил и будет их выразителем, что породит в советском театре «оптимистическую трагедию».

Примечания

- ¹ См.: Журавлева А. А. Н. Островский – комедиограф. М., 1981. С. 39.
- ² Там же. С. 108.
- ³ Бочаров С. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С. О художественных мирах. М., 1985. С. 147.
- ⁴ Бочаров С. «Война и мир» Л. Н. Толстого. М., 1978. С. 27.
- ⁵ Миловзорова М. «Провинциальные сюжеты» в драматургии XIX века : А. Н. Островский, предшественники и современники. URL: <http://main.isuct.ru/ru/vgf/2006/01/184> (дата обращения: 12.08.2010).
- ⁶ Гинзбург Л. О психологической прозе. М., 1999. С. 274.
- ⁷ Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С. 80.
- ⁸ Там же. С. 96.
- ⁹ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. : Сочинения : в 18 т. М., 1978. Т. 13. С. 143.
- ¹⁰ Там же. С. 131.
- ¹¹ Там же. С. 186.
- ¹² Гоголь Н. Собр. соч. : в 9 т. М., 1994. Т. 4 : Комедии. С. 272.
- ¹³ Чехов А. Указ. соч. Т. 13. С. 127–128.
- ¹⁴ Там же. С. 120.
- ¹⁵ Горький М. Собр. соч. : в 30 т. М., 1950. Т. 6. С. 394.
- ¹⁶ Там же. С. 406.
- ¹⁷ Чехов А. Указ. соч. Т. 3. С. 52.
- ¹⁸ Горький М. Указ. соч. Т. 6. С. 416.
- ¹⁹ Там же. С. 402.
- ²⁰ Там же. С. 466.