

УДК 82.09

**ГЕРОЙ ПЬЕС ЧЕХОВА, ГОРЬКОГО И АНДРЕЕВА:  
СПОР О ЧЕЛОВЕКЕ В РУССКОЙ «НОВОЙ ДРАМЕ»***Л.Г. Тютелова***Аннотация**

В статье рассматриваются проблемы поэтики субъектной сферы «новой драмы», представленной пьесами А.П. Чехова, Л. Андреева, М. Горького. Доказывается, что индивидуально-авторские решения проблемы героя на основании приемов, разработанных русским психологическим романом XIX столетия (прежде всего произведениями Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского), свидетельствуют о современном видении писателями диалогической природы человеческого «я» и о разных подходах к трактовке его противоречий, открывающих перспективы развития отечественной драмы.

**Ключевые слова:** поэтика субъектной сферы, содержание образа героя, психологический роман XIX века, «новая драма», проблема художественного детерминизма.

А.П. Чехов, М. Горький и Л. Андреев – представители «новой русской» драмы, родившейся в России в самом конце XIX века. Среди них Чехов – тот автор, под влиянием которого возникла новая театральная система и появились драматические опыты его младших современников. А Горький и Андреев, несмотря на спор, который три этих автора вели между собой в рамках отдельных произведений («Дядя Ваня» – «Дачники», «Дети солнца» – «К звездам»)<sup>1</sup>, пожалуй, самые значительные и наиболее близкие Чехову по своим эстетическим пристрастиям писатели, создавшие собственный театр.

Предметом настоящего исследования стали проблемы поэтики субъектной сферы «новой драмы». Индивидуально-авторские решения этих проблем позволяют выявить общую тенденцию ее развития, а также сформировать представление о том, каким видит человека драматург и каковы, с его точки зрения, основные проблемы современности.

В классической драме, как это заметил еще Гегель, «драматический характер сам создает свою судьбу, благодаря особенностям своей цели, которой он хочет достигнуть в полноте коллизий среди данных и осознанных обстоятельств... Драма объективно обнажает внутреннее право действовать...» [2, с. 254]. Философ исходит из того, что противоречия свойственны самой сущности явлений, они составляют необходимое содержание той абсолютной идеи, которая лежит в основе всего сущего. Поэтому человеческий характер, как его отражение, может быть противоречивым. И именно эти противоречия лежат в основе действия.

<sup>1</sup> Этот спор неоднократно был предметом рассмотрения (см., например, [1]).

Реализм, создавший формы классической драмы XIX века, наследуя драматические формы предшественников, появившиеся на основе гегелевской эстетики, считает главным предметом своего изображения не абсолютную идею, а *обусловленность* – от самой широкой, исторической и социальной, до обусловленности мельчайших душевных движений. При этом драма как родовая форма, с одной стороны, предполагает «разделённость внешнего и внутреннего», так как изображаемая ситуация определяется не судьбой, а героем, устремленным к своим целям. Отсюда основные особенности структуры драматического произведения: конфликт, действие, пространство и время подчинены логике характера героя. С другой стороны, как отмечено Л.Я. Гинзбург, «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» [3, с. 367].

Следовательно, чтобы обусловленность внутренних особенностей личности была ясна, драматургу потребовался взгляд на героя со стороны, свойственный не драме, а эпосу. В нем читатель одновременно воспринимает точку зрения героя и точку зрения повествователя, то есть позицию участника действия и позицию наблюдателя, способного от действия отстраниться, видеть его в целостности. Для организации такого восприятия центрального героя, например, А.Н. Островским была использована развернутая экспозиция, где появляются персонажи часто явно «лишние» для действия, обозначающего цели главного лица драмы и его поступки при их достижении. С помощью таких персонажей разворачивается эпическая по охвату, широте и внеположенности по отношению к человеку картина мира и задается взгляд на него со стороны.

Заданность характера миром приводит к тому, что он имеет четко обозначенные границы. Это некие устойчивые свойства, которые и проверяются (выявляются) в основной драматической ситуации. Поскольку возможности романа, развивающегося параллельно с реалистической драмой XIX века, не ограничивают автора в выборе ситуаций, то в эпосе открываются все большие сложности, противоречия внутреннего мира личности, которые предстоит освоить и театру. Открывается и «необъяснимый остаток», видимую обусловленность которого невозможно обнаружить. На этом основании герой перестает быть лишь объектом рассмотрения извне, а становится субъектом действия, направленного на выявление своей внутренней противоречивости и изменчивости, что, собственно, и демонстрируют романы Ф.М. Достоевского. Размываются устойчивые границы образа героя: он перестает быть раз и навсегда заданным. Так художественный детерминизм XIX столетия позволяет обнаружить новое содержание образа человека и влияет на изменение концепции личности в конце века.

Этого нового человека и делает героем своих пьес Чехов. Уже в «Иванове» у зрителей возникают проблемы понимания главного действующего лица драмы. Один из центральных вопросов, задаваемых по инерции, звучит так: плох или хорош Иванов? Но ответа на этот вопрос в пьесе нет, поскольку он методологически чужд работе художника с образом человека, которую мы обнаруживаем в чеховской драме.

Известно, что реализм при всей его специфике «хочет исходить из тех же закономерностей, из тех же представлений, что и научная мысль эпохи» [3, с. 253]. Как только аналитический психологизм XIX века обозначает пределы научного изучения личности, возникает кризис и реализма как метода художественного познания. Наука открывает такие области, которые нельзя объяснить на основании универсального научного принципа, поиском коего занимался весь XIX век, достигнув, однако, противоположного результата: «сколько наук, столько и методологий» [4, с. 196]. Подводя итог предыдущим эпохам, О. Манделштам писал: «После восемнадцатого, который ничего не понимал, не располагал малейшим чутьем сравнительно-исторического метода и, как слепой котенок в корзине, был заброшен среди непонятных ему миров, наступил век всепонимания – век релятивизма, с чудовищной способностью к перевоплощению, – девятнадцатый. Но вкус к историческим перевоплощениям и всепониманию – непонятный и преходящий, и наше столетие начинается под знаком величественной нетерпимости, исключительности и сознательного непониманья других миров» [4, с. 200].

Век, надвигающийся на него, Манделштам называет иррациональным, поэтому призывает опираться не на абстрактный внеличностный метод, а на *ratio*, на – в конечном счете – свои способности видеть и понимать увиденное, доверять себе, собственному умению отбирать существенное и игнорировать несущественное. В этом же состоит и основная задача художника, по Чехову: «Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о боге или пессимизме. Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем. Я слышал беспорядочный, ничего не решающий разговор двух русских людей о пессимизме и должен передать этот разговор в том самом виде, в каком слышал, а делать оценку ему будут присяжные, т. е. читатели. Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т. е. уметь отличать важные показания от не важных, уметь освещать фигуры и говорить их языком» (П., с. 280).

Поразительное свойство аналитического реализма заключается в том, что, познавая даже малейшие движения души человека, он этого человека осознает только в качестве объекта своего познания. А как объект он остается лишь «мертвой натурой». Задача нового искусства как искусства XX века, вне зависимости от того, приверженцами какого именно литературного течения она формулируется, состоит в оживлении мертвой природы: «европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его теологическим теплом – вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк» [4, с. 200–201].

К.С. Станиславским, решавшим эту задачу, в том числе и с помощью чеховских пьес, она была воспринята как задача представления подлинной, живой жизни на театральных подмостках. Сам же Чехов относился к подобным попыткам часто иронически, о чем свидетельствуют его письма. А по воспоминаниям Мейерхольда, драматург считал, что «сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни», поэтому «не надо вводить на сцену ничего лишнего» [5, с. 120]. Для Чехова решение проблемы человека состояло не в скрупулезной точности воспроизведения обстоятельств жизни личности и внешних жестов, обозначающих

тончайшие движения души и мысли, порождаемые воздействием на нее внешних обстоятельств.

Интересно высказывание С.В. Владимирова по поводу главного героя «Иванова»: «Драматическое действие, по существу, вскрывает связь между душевным настроением героя и общим состоянием мира, глубинными токами жизни, в то время как все другие персонажи вращаются только в ограниченном, замкнутом круге своего собственного, обыденного восприятия. Поэтому герой не то чтобы освобожден от нравственной ответственности, но включен в систему иных критериев, в иное измерение» [6, с. 91]. Тем самым исследователь показал, что герои чеховских пьес, даже раннего «Иванова», находятся в разномасштабных пространствах, заданных их внутренним чувством жизни, их индивидуальной способностью вмещать себя либо в ограниченные, либо в безграничные сферы жизни. И художника при этом волнует не кто прав в своем видении мира, а способность человека, дающая ему возможность открытия еще неведомых миров. Неизвестно, что откроется перед зрителем, это зависит уже от его индивидуальных возможностей.

Таким образом, человек в драматургическом мире Чехова – это субъект действия, имеющий свои индивидуальные черты, но важный не ими, становящимся своеобразным каркасом человеческого характера, о котором говорили, например, в связи с героями Толстого: «...апперцепция персонажа обеспечена у Толстого наличием неких социально-психологических каркасов. В персонажах как бы заложена схема, до крайности осложненная, скрытая индивидуальным наполнением» [3, с. 274]. Чеховский герой интересен способностью к рефлексии, связывающей его не с внешними обстоятельствами, под влиянием которых он становится марионеткой, совершающей те или иные действия по инерции, а с пространством, невидимым для зрителя, но ощущаемым героем. Это пространство импрессионистично, поэтому и обладает временными чертами.

Сам же герой оказывается личностью крайне неопределенной, поскольку у Чехова он не может, «оставаясь в пределах внутреннего опыта, с его толчеей разнонаправленных влечений», точно обозначить свои особенности. Отсюда и такие путаные реплики персонажей, как реплика Нины в «Чайке»: «Я – чайка... Не то. Я – актриса. Ну да! <...> Это не то... (*Трет себе лоб.*) О чем я?.. Я говорю о сцене. Теперь уж я не так... Я уже настоящая актриса...» (Ч., с. 58). Или реплика Войницкого в «Дяде Ване»: «Я талантлив, умен, смел... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... Я зарпортовался! Я с ума схожу...» (Д.В., с. 102). Или реплика Ирины в «Трех сестрах»: «Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, похудела, подурнела, и ничего, ничего, никакого удовлетворения, а время идет, и все кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни, уходишь все дальше, в какую-то пропасть. Я в отчаянии, и как я жива, как не убила себя до сих пор, не понимаю» (Тр.с., с. 166). Чем более откровенными стараются быть персонажи, тем больше недоговорок и неясностей открывается. Их попытка «определиться» оказывается неудачной, и тем более далеки от истинного понимания человека герои, которые стараются судить его со стороны.

Дезориентированный человек не способен к действию. Еще В. Белинский в статье о «Герое нашего времени» писал о рефлексии романтической личности:

«Это – переходное состояние духа, в котором для человека все старое разрушено, а нового еще нет... Тут-то возникает в нем то, что на простом языке называется и «хандрою», и «ипохондрией», и «мнительностью», и «сомнением»... и что на языке философском называется рефлексией... В состоянии рефлексии человек распадается на два человека, из которых один живет, а другой наблюдает за ним и судит о нем... Как только зародится в человеке чувство, намерение, действие, тотчас какой-то скрытый в нем самом враг уже подсматривает зародыш, анализирует его, исследует, верна ли, истинна ли эта мысль, действительно ли чувство, законно ли намерение, и какая их цель, и к чему они ведут...» [7, с. 253].

Позиция Белинского является исторически обусловленной. Он участник кружка Станкевича, в котором полагали, что личность, устремленная к высшей гармонии, осознает свое несовершенство, заложенные в ней противоречия, которые по законам классической драмы и должны были бы привести к действию, и цель этой драмы – не отразить рефлексиию, а показать борьбу разнонаправленных, но взаимообусловленных начал. «Новая драма» считает драматическим сам факт «распадения» человека и утверждает невозможность его целостности, достигаемой в классической драме за счет абсолюта, в нем выраженного, или единства характера, проявляющего себя в поступке, или за счет идеи, подобной той, что владеет героем Достоевского.

Взгляд персонажа на себя открывает ему себя же в роли «другого». Достаточно вспомнить монолог Андрея в «Трех сестрах»: «Боже мой, я секретарь земской управы, той управы, где председательствует Протопопов, я секретарь, и самое большое, на что я могу надеяться, – это быть членом земской управы! Мне быть членом здешней управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля!» (Тр.с., с. 141). Таким образом, герой – это единство «я» и «другого». Причем это действенное, диалогическое единство. В этом действии и обнаруживается основной трагизм пьес Чехова. На этом уровне и свершается основная драма. Она не менее острая, чем классическая.

Стоит вспомнить замечания Л. Андреева, выступающего союзником Чехова в решении вопроса о современном человеке: «...сама жизнь, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний» [8]. Далее Андреев приводит пример – Ницше: «В пору молодости, когда Ницше еще двигался и что-то делал в форме прусского солдата, он был наименее драматичен: драма начинается как раз с того момента, когда в жизни воцаряются бездействие и тишина кабинета. Тут и мучительная переоценка всех ценностей, и трагическая борьба, и разрыв с Вагнером, и обольстительный Заратустра» [8]. Открытие в себе «другого» и мучительная борьба с ним лежат в основе действия большинства так называемых «панпсихических» пьес Л. Андреева – «Екатерина Ивановна», «Анфиса», «Собачий вальс», «Мысль» и др. Причем в победе «другого» над моим «я» и состоит основная трагедия современности, по мысли драматурга. У Чехова данная ситуация порождает трагикомический пафос (стоит вспомнить Раневскую, решительно рвущую приходящие к ней телеграммы из Парижа в самом начале пьесы

«Вишневый сад» и уезжающую в Париж в ее конце). У Андреева чаще преобладает трагический.

М. Горький, вступающий в драматургию со своей пьесой «Мещане», обращается ко многим уже предложенным театру Чеховым приемам, за которыми стоит и новое понимание трагического, и новое видение возможностей художественного детерминизма. Так же как и у автора «Иванова», его герои только на первый взгляд находятся в едином пространстве сцены. На самом деле для каждого из них дом Бессеменовых – это совершенно разные, подобно чеховскому вишневному саду, миры (см. [9]), но отношение к их рефлексии у автора иное, нежели у Чехова и Андреева.

В статье «Бальмонт-лирик» И. Анненский дал характеристику современному «я», «которое хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нем, я – замеченное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования; я в кошмаре возвратов, под грузом наследственности, я – среди природы, где, немо и незримо упрекая его, живут такие же я, я среди природы, мистически ему близкой и кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием» [10, с. 102]. Анненским отмечено, что его *созерцательную пассивность* стремится всколыхнуть нищезанятие, в русском варианте понимаемое как «обоготворение сильного человека и протест против жалости и труда как одной из форм рабства» [10, с. 101–102].

Идеи Ницше оказываются воспринятыми и Горьким (стоит вспомнить хотя бы его утверждение «Созданное человеком поработило и обезличило его») и выраженными в его герое, декларирующем необходимость социального поступка. Но формы «новой драмы», не предполагающие изображения жизни, подчиненной воле героя, в определенный момент начинают тормозить развитие художественного мира Горького. Ему мало иметь возможность показать способность героя выйти за пределы бытовой роли и быть увлеченным мыслью-идеей, этим миром не порожденной, а являющейся отражением связи героя с иной, не бытовой реальностью – реальностью психологии определенной социальной группы прежде всего. Поэтому Горький возвращается к рассмотрению рефлексии, открывающей диалогическую, противоречивую природу человеческого «я», как причины отставания человека от движения жизни вперед, причины боязни жизни и бездействия. Горький ищет героя, который освободится от внутренней нецельности. Он обнаружит в себе того «другого», который поглощает «я» героя, но дает ему силу, поскольку становится выражением тех внеличных сил, которые объединяют людей в цельное «мы». Впервые это происходит в пьесе «Враги», где важна не рефлексия персонажа, а выбор линии поведения, открывающий перспективы жизненного развития и те исторические закономерности, которым должен подчиниться человек.

Авторская утопия приближает Горького к действию, которое будет заключаться не в диалогическом споре с самим собой, а в противодействии с теми, кто не уверен в себе и не способен на действенный поступок. Так разрушается традиция «новой драмы» и возникает тенденция, на основании которой работает часть драматургов XX века. Недаром А. Синявский в статье «Что такое социалистический реализм» увидел особенности некоторых горьковских героев прозы 1900-х годов в их способности произносить «пышные монологи по поводу собственной

добродетели» [11, с. 437]. Это свидетельствовало о возвращении к герою литературы, не знающей сложного психологического анализа, к персонажу, не открывающему себя и не открываемому автором, а лишь декларирующему то, что важно для его создателя. И представляя героя новой литературы, Синявский цитирует «Мещан»: «...только люди безжалостно прямые и твердые, как мечи, – только они пробьют» (М., с. 83).

Таким образом, спор о человеке в драматургии Чехова, Андреева и Горького, обнаруживаемый на уровне поэтики субъектной сферы, свидетельствует о диалогической природе человеческого «я» и о разных возможностях разрешения его противоречий авторами «Иванова», «Екатерины Ивановны», «Мещан». Найденные создателями русской «новой драмы» пути разрешения этих противоречий или указание на невозможность их разрешения, а также формы представления этих противоречий обозначили основные линии развития драмы в XX столетии.

### Summary

*L.G. Tyutelova. The Hero of Chekhov's, Gorky's and Andreev's Plays: A Dispute about a Man in Russian "New Drama".*

The article deals with the problems of subject sphere poetics in the "new drama" represented by A. Chekhov's, L. Andreev's and M. Gorky's plays. It is proved that the writers' individual solutions of the problem of hero by the methods worked out in the 19th century psychological novel (mostly by Tolstoy and Dostoevsky) speak about the writers' contemporary vision of the dialogic nature of the human ego and the existence of different approaches to the interpretation of its contradictions, thus opening prospects for further development of Russian drama.

**Key words:** subject sphere poetics, content of a hero's character, 19th century psychological novel, "new drama", problem of artistic determinism.

### Источники

- П. – *Чехов А.П.* Полное собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. – М.: Наука, 1975. – Т. 2. – 582 с.
- Ч. – *Чехов А.П.* Чайка // *Чехов А.П.* Полное собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. – М.: Наука, 1978. – Т. 13. – С. 3–60.
- Д.В. – *Чехов А.П.* Дядя Ваня // *Чехов А.П.* Полное собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. – М.: Наука, 1978. – Т. 13. – С. 61–116.
- Тр.с. – *Чехов А.П.* Три сестры // *Чехов А.П.* Полное собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. – М.: Наука, 1978. – Т. 13. – С. 117–188.
- М. – *Горький М.* Мещане // *Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. – М.: Худож. лит., 1950. – Т. 6. Пьесы. – С. 5–102.

### Литература

1. *Ищук-Фадеева Н.И.* Концепция личности в драматургии. Чехов и Горький // *Литература*. – 2003. – № 23 (494). – С. 5–12.
2. *Гегель Г.В.Ф.* Сочинения: Т. 14: Лекции по эстетике. Кн. 3. – М.; Л.: Гос. изд-во, 1958. – 440 с.

3. *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. – М.: INTRADA, 1999. – 412 с.
4. *Мандельштам О.Э.* Деятнадцатый век // Мандельштам О.Э. Сочинения: в 2 т. – Т. 2. Проза / Сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера; коммент. П. Нерлера. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 195–201.
5. *Мейерхольд В.Э.* Театр (К истории и технике) // Театр. Книга о новом театре: Сб. ст. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. – С. 101–147.
6. *Владимиров С.В.* Действие в драме. – Л.: Искусство, 1972. – 158 с.
7. *Белинский В.Г.* Полное собр. соч.: в 13 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 6. – 798 с.
8. *Андреев Л.* Письма о театре. – URL: <http://www.ostu.ru/personal/andreev/biblio/Ocherki&Fel/pisma1.html>, свободный.
9. *Тютелова Л.Г.* Бездомность персонажей драматургии А.П. Чехова и раннего М. Горького // Коды русской классики: «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код: в 2 ч. / Отв. ред. Г.Ю. Карпенко. – Самара: Изд-во «СНЦ РАН», 2010. – Ч. 1. – С. 172–179.
10. *Анненский И.* Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – 680 с.
11. *Синяевский А.* Что такое социалистический реализм // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синяевского и Даниэля. – М.: Книга, 1989. – С. 425–459.

Поступила в редакцию  
07.10.10

---

**Тютелова Лариса Геннадьевна** – кандидат филологических наук, доцент, докторант кафедры русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета.

E-mail: [largenn@mail.ru](mailto:largenn@mail.ru)