

КОНСТРУКЦИЯ ЧЕХОВСКОГО СО-БЫТИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ «ТРИ СЕСТРЫ»)

Валерия Николаевна Иванова

Россия, Самара

tigrel@ya.ru

Аннотация. В статье идёт речь о механизмах формирования образа бытия в пьесе «Три сестры». Выявляются характерные для новой драмы А.П. Чехова особенности поэтики, которые можно описать с использованием понятийного аппарата синергетики. Приводятся примеры реализации этих особенностей в театральных постановках.

Ключевые слова: новая драма, *со*-бытийность, пространство, синергия, атTRACTOR.

THE CONSTRUCTION OF CHEKHOV'S CO-EXISTENCE (BASED ON THE PLAY "THREE SISTERS")

Valeria Ivanova

Russia, Samara

tigrel@ya.ru

Abstract. The article deals with the mechanisms of the formation of being in the play "Three Sisters". The characteristic features of the New Drama of A.P. Chekhov, which can be described using the conceptual apparatus of synergetics. Examples of the implementation of these features in theatrical performances are given.

Keywords: New Drama, *co*-existence, space, synergy, attractor.

Теоретиков литературы и театра вот уже более века не перестаёт волновать и удивлять наследие А.П. Чехова в области драматургии. Новая драма во многом вырастает из тех тем, мотивов, техник, которые использовал Чехов, а Б.И. Зингерман, говоря в целом об истории драмы XX века утверждает, что Чехов смог выразить в своих пьесах не только идеальные мотивы новой драмы, но и поэтику, причём сделал это «наиболее полно» [Зингерман 1979: 20]. Классический драматургический конфликт, который, по мнению В.Г. Белинского, основан на «столкновении противоположно и враждебно направленных идей» [Белинский 1955: 507], для Чехова совершенно не характерен. Страсть, патос – то, чего мы не найдём в его пьесах, особенно если сравнивать их с классической драматургией. Зато, в противовес внешнему бытовому конфликту, возникает, по мнению А.П. Скафтымова, конфликт «внутренний, эмоциональный и не всегда различимый» [Скафтымов 2007: 386]. Мало того, совершенно по-другому начинает вести себя сам жанр, фактически разрушается драматический канон – в него проникают черты эпоса, по мнению Л.Г. Тютеловой, происходит «романизация

драмы» [Тютелова 2012: 124–125], и из синергии этих разнородных частей собирается новая эстетическая реальность, в которой именно в своей множественности оформляется индивидуальная авторская позиция. А для театра это имеет большое значение, так как выдвигается на передний план проблема границы между эстетической, художественной реальностью и её восприятием.

Откуда рождается своеобразный чеховский конфликт? Возможно, он обусловлен столкновением человека со временем. Суть в том, что время значительно больше человека, а человеческая жизнь ничтожна и конечна. Только в историческом времени совершаются события. Поэтому один из героев пьесы (Вершинин) говорит об историческом прогрессе и делает вывод, что счастья нет и не должно быть. Оно может наступить лишь в результате судьбоносного события в жизни человека, а в жизни нет перипетий – есть бытие конкретных людей, сотканное из одиночества и неспособности что-либо изменить. Возможно, дело в самом времени – О.Э. Мандельштам обращал внимание на разницу восприятия человека в разные эпохи: во времена гуманизма, когда человек – центр, всё делается для человека; и эпоха, когда человек – кирпич, цемент, из которого нужно строить новый мир, а до самого человека дела нет [Мандельштам 1999]. Чехов в своём творчестве улавливает важный исторический момент, в котором фиксируется кризис человеческого существования, когда разрушается ренессансная модель бытийствования, в которую человек верит и ищет свое место в новом мире, где в центре нет более личности. Причём эта новая картина мира возникает в драматическом тексте, где в традициях нового времени не просто основным является действие, но действие мыслится как реализация воли человека, характера. Именно в это время возникает ощущение, что акцент в драме (после античности и средневековья) начинает смещаться на человека действующего. А рубеж веков вновь в драму возвращает человека – актанта действия, с одной стороны, но уже вписанного в сложно организованную картину мира, с другой. Но, поскольку он, этот человек, уже не может и не хочет терять своего личностного начала, то возникает особый тип драмы с двумя линиями действия – внешнего, где герой – безвольный актант, оформитель драматической картины, и внутреннего, где раскрывается личностное начало героя, его потенциал, так и не реализованный в действии.

Чехов сумел создать на сцене образ становящегося мира, в котором особенно не выделен ни один элемент. Именно совокупность множества элементов, их нераздельность и неслияность в одно и то же время, предстает в тексте и затем на сцене. И эти элементы взаимодействуют по принципу синергии, когда из совокупности рождается нечто большее, чем сумма.

В «Трех сестрах» перед зрителем картина протекания жизни, но в этой жизни нет событий. Смерть, любовь, рождение детей здесь не показаны как традиционные драматические события, которые раскры-

вают суть драматического высказывания, они не обнажают борьбу разных сторон, как считал в свое время Гегель, для которого драма была одной из высших форм познания общей идеи. Знаковые события вынесены за сцену и на них нет авторского акцента, о них сообщается мимоходом. Так Андрей делает предложение Наталье, так Тузенбах пытается закрепиться, оставаться в жизни и просит сварить ему кофе, хотя в своем небольшом монологе непосредственно до этого – прощается с жизнью. Событийный план уходит в слова, в отдельные реплики, которые то ли услышаны, то ли нет – непонятно, а с течением жизни ничего не меняется. Страшное одиночество в земном существовании – это поистине экзистенциальный конфликт, который присутствует в судьбе каждого персонажа пьесы. Однако в том числе и из этой разобщённости формируется особое **со**-бытие и приёмами его изображения оказываются неэлементарные герои, мотивы, детали образов, элементы пространства и времени, характерные для чеховской новой драмы.

Герои «Трёх сестер» мучаются невозможностью что-либо изменить, а в конструкции бытия в пьесе начинает играть важную роль не только сама система персонажей, но и пространство, в которое погружены герои. Но пространство скорее метафизическое, которое герои воспринимают враждебным себе, хотят вырваться из него и разрушают его. Многие режиссёры обращают на это внимание и пытаются смоделировать пространство, в котором «театральные персонажи воспринимаются как *необходимая часть окружающей природы*» [Зингерман 2001: 100], окружающего мира. Семён Спивак соединяет пространство дома и пространство вокзала (2011 г., Санкт-Петербургский молодежный театр на Фонтанке (Санкт-Петербург)), сплавляя тем самым два совершенно разных хронотопа – дома и дороги, которые естественно оказываются разрушительными друг для друга. Елена Котихина запирает героев в бараке, где сёстры живут воспоминаниями и из которого не могут вырваться физически («Три...» , 2017 г., театр «Модерн» (Москва)).

Герои новой драмы, по мнению Л.Г. Тютеловой, постоянно существуют не только в настоящем (непосредственном моменте, переживаемом на сцене/в тексте), но и в прошлом и в будущем. Отдельные детали, пространство, персонажи становятся отчасти знаками того, что было, и что будет [Тютелова 2010]. И эта концепция может быть реализована и на сцене. В постановке Владимира Панкова (2017 г., Большой драматический театр им. Товстоногова (Санкт-Петербург)) сестёр фактически семья – их три, но в каждом времени у них разные лица, причём они одновременно сосуществуют на сцене. Так режиссёр акцентирует внимание на внутренних конфликтах через внешние атрибуты и расширение актёрского состава, так героини из будущего могут взаимодействовать с самими собой из прошлого – Маша (такая, которой она стала к третьему акту) даёт пощечину себе молодой и т.п. Происходит синергия временных пластов, герои Чехова находятся в становлении, их характеры претерпевают изменения от акта к акту.

Умышленно бессвязные диалоги являются приёмом, который Чехов часто использует и в прозе, и в драматических текстах. По мнению К.А. Баршта, паузы, ответы невпопад уводят из повествования ожидаемую казуальность [Баршт 2010: 13]. Но для текста пьес важнее то, что подобные диалоги показывают другой уровень общности героев – из разрозненных фраз собирается образ более широкий, объёмный и более страшный, нежели совокупность произнесенных реплик: в частности, в «Трёх сестрах» формируется пространство равнодушия, безнадёжности, неосуществимости. Отчасти это пространство формируется из попытки бытийствования героев из другого времени и пространства, в том, в котором они находятся. «В этом городе знать три языка – не нужная роскошь» [С. XIII, 131], – убеждена Маша, Прозоровы и себя считают роскошью для «этого города». Но они изначально соединены, едины с окружающим их пространством, хотя осознание этого происходит постепенно. Например, только в третьем акте Ирина начинает задаваться вопросами: «Куда? Куда все ушло? Где оно?», однако, для читателя/зрителя очевидно, что того, о чём вопрошают героиня, вовсе и не было. Самой катастрофической приметой для нее оказывается утрата памяти: «Я все забыла, забыла... у меня перепуталось в голове... Я не помню, как по-итальянски окно или вот потолок... Все забываю, каждый день забываю, а жизнь уходит и никогда не вернется» [С. XIII, 166]. Подобные фразы, мысли прорываются сквозь бытовые диалоги в сценах, не предполагающих этих реплик. Маша невпопад вспоминает строки Пушкина, которые оказываются пророческими – как пространство Лукоморья ограничено цепью, так невидимой цепью связаны все герои. Чебутыкин, будучи нетрезвым, озвучивает то, о чём боятся признаться остальные, формулирует общее состояние – жизнь в мире, в котором всем всё равно: «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, никто ничего не знает» [С. XIII, 162]. В какой-то момент в диалогах с Вершининым Маше вообще не нужны слова, ненадолго рождается вопреки всему некоторая общность – они даже общаются только им понятным текстом: «Голос Вершинина: «Трам-там-там!», Маша (*встает, громко*): «Тра-та-та!» [С. XIII, 170, см. еще 164]. А многие сцены, диалоги представляют, как герои существуют параллельно друг другу, как в полифоническом музыкальном произведении голоса развиваются каждый в отдельности. Беседа Соленого и Чебутыкина:

Соленый (*входя из залы в гостиную с Чебутыкиным*). Одной рукой я поднимаю только полтора пуда, а двумя пять, даже шесть пудов. Из этого я заключаю, что два человека сильнее одного не вдвое, а втрое, даже больше...

Чебутыкин (*читает на ходу газету*). При выпадении волос... два золотника нафтилина на полбутилки спирта... растворить и употреблять ежедневно... (*Записывает в книжку.*) Запишем-с! (*Соленому.*) Так вот, я говорю вам, пробочка втыкается в бутылочку, и сквозь нее проходит стеклянная тру-

бочка... Потом вы берете щепоточку самых простых, обыкновеннейших квасцов... [С. XIII, 122].

Каждый одинок, замкнут на себе и не может слышать другого. Приведём диалог, который происходит за столом – кажется, что все друг друга слышат, каждый пытается скрыть неловкость находящегося рядом, меняет тему, но ситуацию спасти невозможно, и она является симптоматичной – хаос реплик рождает особое состояние, особое бытие враждебности, разрозненности, равнодушия к состоянию другого:

Кулыгин. Желаю тебе, Ирина, жениха хорошего. Пора тебе уж выходитъ.

Чебутыкин. Наталья Ивановна, и вам женишка желаю.

Кулыгин. У Натальи Ивановны уже есть женишок.

Маша (*стучит вилкой по тарелке*). Выпью рюмочку винца! Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!

Кулыгин. Ты ведешь себя на три с минусом.

Вершинин. А наливка вкусная. На чем это настоено?

Соленый. На тараканах.

Ирина (*плачущим голосом*). Фу! Фу! Какое отвращение!..

Ольга. За ужином будет жареная индейка и сладкий пирог с яблоками.

Слава Богу, сегодня целый день я дома, вечером – дома... Господа, вечером приходите. [С. XIII, 136].

Если в предыдущем примере не столь очевидна глухота героев друг к другу, а вот Андрей может доверительно поговорить лишь с глухим:

Ферапонт. Не могу знать... Слышу-то плохо...

Андрей. Если бы ты слышал как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой. Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестер я боюсь почему-то, боюсь, что они засмеют меня, застыдят... [С. XIII, 141].

Режиссёрские решения, на которые наталкивает чеховский диалог, могут быть совершенно неожиданными. Тимофей Кулябин использует язык жестов – его герои лишены слуха, а в процессе развития действия они лишаются и остальных чувств и вовсе связи с реальностью и друг другом (2015 г., театр «Красный факел» (Новосибирск)). Герои Чехова у Юрия Бутусова кричат – все реплики произносятся громко, надсадно – они тоже глухи друг другу, но выразить могут это только криком о себе, о своих мечтах, своей боли, пытаясь перекричать другого (2014 г., Театр им. Ленсовета (Санкт-Петербург)). В перформансе Андрея Бартенева по мотивам чеховской пьесы мы видим балет (хореограф Лариса Александрова), герои вовсе лишены слов, а взаимодействуют языком тела, танца (2011 г., проект «Открытая сцена» (Москва)).

В пьесе есть элемент, который выстраивает само пространство и корректирует развитие образов героев – это своего рода аттрактор, который формирует порядок, **со**-бытие пьесы – фраза: «В Москву!».

Она отражает идею устремленности, которая организует действие пьесы и корректирует становление образов. «Устремление может иметь элегический (Вершинин) или негативный (Наташа, Соленый) оттенок, к нему может изменяться отношение: то, как оно претерпевает трансформацию от твердой уверенности в исполнимости до бесплотной мечты и горькой усмешки над ней у сестер» [Иванова 2015: 115] – уже ранее отмечалось мной. Идея устремленности формирует **со-бытие** всей системы персонажей в этой пьесе, их разрозненность, разобщенность друг относительно друга объединяются на языковом уровне одной фразой, а на уровне проблематики – темой одиночества. Но именно фраза и формирование отношения к идее, которую она выражает, формируют действие и возможные (потенциальные) события.

Таким образом, **со-бытийность** как синергийное соединение разнородного проявляется в драматургии на разных уровнях. Это проявляется в трансформации жанра, в насыщении его чертами других жанров и родов литературы (романизация драмы). **Со-бытие** рождается из отсутствия событий – на замену конфликта классической драмы и его разрешению, приходит конфликт **со-существования** и несовпадения. Мир равнодушия и неосуществимости формируется самой системой персонажей, в которую входят не только герои-люди, но и окружающее пространство. **Со-бытийность** возникает не только из элементов настоящего времени – происходит рассинхронизация во временных пластиках, которые взаимодействуют между собой. На уровне языка **со-бытие** формируется из умышленно несвязных диалогов, а непосредственно в пьесе «Три сестры» добавляется фраза-аттрактор (идея-аттрактор).

Литература

- Баршт К.А. О формах событийности в произведениях Чехова // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2010. № 4 (69). С. 12–21.
- Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. М.: Изд-во АН СССР, 1955.
- Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М., 1979.
- Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001.
- Иванова В.Н. Синергетическая модель в драматургии А. П. Чехова // Вестник СамГУ. 2015. №11 (133). С.113–119.
- Мандельштам О.Э. Гуманизм и современность // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 2. М., 1999.
- Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С
- Тютелова Л.Г. Теория романа М.М. Бахтина и проблема романизации драмы // Вестник СамГУ. 2012. № 2/1 (93). С. 121–126.
- Тютелова Л.Г. Человек, пространство и время в русской «новой драме» // Ярославский педагогический вестник. 2010. № 3. С. 234–237.

Иванова Валерия Николаевна – ассистент кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского научно-исследовательского университета имени С.П. Королёва.

Ivanova Valeria – Assistant of Department of Russian and Foreign Literature and PR, Faculty of Philology and Journalism, Samara University, 34, Moskovskoe sh., Samara, 443086, Russian Federation; e-mail: tigrel@ya.ru

Contact details / Dane kontaktowe:

Иванова Валерия Николаевна – 443086, г. Самара, Московское шоссе, 34.

Ivanova Valeria – 443086, Moskovskoe sh., Samara.