

УДК 882-09

## Л.Н. ТОЛСТОЙ И А.П. ЧЕХОВ: ПРОБЛЕМА ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО НОВАТОРСТВА

© 2010 Л.Г. Тютелова

Самарский государственный университет

Поступила в редакцию 24 июня 2009 года

**Аннотация:** В статье рассматриваются особенности образа героя драмы Толстого, его структура, проявляющаяся в специфике драматического сюжета, а также проясняется особенность субъектной сферы дочеховской драмы в сопоставлении с драматургическим миром Чехова.

**Ключевые слова:** субъектная сфера, структура драматического образа, «я» и «другой», неосинкретизм.

**Abstract:** The article focuses on the hero image of Leo Tolstoy's drama, highlighting the image structure as revealed in the specifics of the drama plot, and comparing the subject sphere of the classical drama with that of Chekhov drama world.

**Key words:** subject sphere, structure of a drama image, "I" and "another", neosyncretism.

Современники Л.Н. Толстого назвали пьесу «Живой труп» наиболее «чеховской». В VI выпуске «Ежегодника императорских театров» за 1911 год К. Арабажин утверждал, что Толстой создал ее, находясь «под обаянием» Чехова. При этом хорошо известно, что отношение Толстого к экспериментам «новой драмы» было более чем осторожным. Прочитав первой «Чайку», автор «Живого трупа» и «Власти тьмы», по свидетельству А.С. Суворина, назвал ее ничем не стоящим вздором, похожим на то, что пишет Ибсен. Поэтому возникает вопрос: какова природа толстовской драмы, где кроются истоки ее новаторства?

Наиболее яркая черта театра Толстого, сближающая его с современными экспериментаторами, по мнению исследователей XX века, — это герой. В работе В.Я. Лакшина есть следующее замечание: «Толстой обращает внимание не на устойчивые черты характера («добрый, злой, умный, глупый»), а на психологические перемены, душевные состояния и в этом сближается с Чеховым» [1, 234].

На протяжении всего XX века говорили, что новизна чеховской драмы состоит в усложнении

образа героя, потерявшего свою характерологичность, проявляющуюся в том, что герой отчетливо демонстрирует существенную черту характера, ведущую его к определенным целям. Чеховский персонаж не способен на традиционный драматический поступок. Недаром З.С. Паперный в свое время замечал: «... роль главного героя отведена человеку, который героем быть не может. Вести действие поручено тому, кто действовать не в состоянии» [2, 11]. Если решительный поступок героем не совершается, то и доминанта его характера оказывается непроявленной, что и отмечают как литературоведы, так и режиссеры, работающие с чеховскими пьесами. Так, Жан-Луи Барро, поставивший в Париже в 1954 «Вишневый сад», писал: «Лопахин страшен и в то же время робок, нерешителен, добр; Раневская — брэнная жертва и вместе с тем женщина с сильными страстями; представитель великих традиций Гаев ленив; Трофимов — революционер, мягкотелый и безвольный человек. Ни одного стандартного героя — у всех сложные характеры, ни одного робота — в каждом бьется живое сердце» [3, 172]. Но важно отметить, что психологическая сложность драматического характера, в случае Толстого, и изменение концепции драматического героя, в

случае Чехова, — не одно и то же. И на первый взгляд похожие образы могут принадлежать двум драматическим системам, значительно отличающимся друг от друга.

Процесс усложнения образа драматического героя в рамках исторической поэтики связан с изменениями в субъектной сфере драмы XIX века. Автор обретает позицию «я-для-себя», что позволяет ему увидеть по-другому и своего героя, который перестает быть лишь объектом, соприродным внешнему миру. Личность сотворенная, как и личность творящая, становится одновременно не только объектом чужого сознания, но и субъектом. Поэтому в дочеховской драме появляется образ человека, характеризующийся как образ личности-характера. «В отличие от классического характера образ-личность не продолжает predeterminedную родовую жизнь, а “ответственно начинает ценностно-смысловой ряд своей жизни”» [4, 274]. Это проявляется в первую очередь в том, что авторы предлагают новые способы изображения героя, который воспринимается как принципиально необъективируемая (не становящаяся лишь «я-для-другого») личность, внутренне бесконечная и свободная. Отсюда текучесть, сложность образа. В нем воплощаются не только строго определенные, но и 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.

Авторская вменяемость по отношению к такому герою в классической реалистической драматургии XIX века, у А.Н. Островского, например, обозначается через объективность изображения, т. е. через указание на те внутренние законы, по которым развивается личность, полностью отделенная от авторской субъективности. Это повышает **характерологичность** героя. Именно поэтому в драматургии Островского есть, с точки зрения современной автору критики, так называемые «ненужные лица», расширяющие картину создаваемого мира, указывающие на обстоятельства, влияющие на формирование характера и объясняющие разнообразные психологические состояния личности.

Но в то же время в мире Островского всезнающий автор, не только завершающий образ героя, но и сохраняющий взгляд на него изнутри, демонстрирует ограниченность своего знания о персонаже, когда не обозначает происходящее в его внутреннем мире в минуты наибольшего душевного напряжения. Тогда возникают паузы, недоговоренность, невысказанность того, что происходит. В «Бесприданнице», например, в 11 явлении 3 действия момент принятия Ларисой

решения обозначается двумя репликами героини: «Извините, господа, я и не расположена сегодня, и не в голосе» [5, 209]. «Вы запрещаете? Так я буду петь, господа» [5, 210]. Автором не фиксируется происходящее во внутреннем мире героини, заставляющее ее кардинально изменить свою позицию, в то время как в ранних пьесах такие моменты обозначались репликами в сторону или развернутыми монологам. Наше представление о персонаже становится лишь вероятностным, а его образ — противоречивым и психологически сложным. Это образ — **личности**.

Вписывая драматургию Толстого в традиции современной ему психологической драмы, В.Я. Лакшин связывает ее успех с тем, что внимание писателей было обращено к «сложности, противоречивости жизни в целом, захватывающей в свой поток судьбу отдельного человека. Общественные противоречия, социальные конфликты стали выявляться не в столкновении, не в противоборстве двух сил, а в их влиянии на частную жизнь людей, на внутренний мир, личные переживания» [1, 190]. Позиция В.Я. Лакшина подтверждает мою мысль о том, что многомерность, психологическая сложность драмы, близкой Толстому, возникает благодаря тому, что решается проблема изображения личности-характера, не потерявшей своей традиционной характерной доминанты, но усложнившейся, поскольку она начинает «ценностно-смысловой ряд» именно своей жизни. При этом для Толстого в драме важна не столько «текучесть» образа героя, сколько его характерная доминанта, понимаемая как «сущностное ядро» личности.

Драма не является родовой формой, занимающей центральное место в мире Толстого. Поэтому принципы создания образа драматического героя, отражающие понимание автором проблемы личности, формируются в его эпосе. И одно из самых ярких открытий писателя — «психологический рисунок», отмеченный Чернышевским и названный им «диалектикой души».

Главное, что отличает этот «психологический рисунок», — «стремление изображать внутренний мир человека в его процессе как постоянный, непрерывно сменяющийся психический поток» [6, 142]. Важно, что Толстого интересует не сама «текучесть» внутреннего жизненного процесса, а то, что эта подвижность может «обнажить» в человеке. Недаром А.П. Скафтымов отмечает: «Толстым воспроизводятся переходы из одного состояния в другое, обнажается поток непрерывной сменяемости мыслей, настроений, стремлений и всяких иных элементов самочувствия персонажа не для простой констатации этих смен, но ради аргументирующей и обосновывающей художественной логики всякого произведения как целостного един-

ства (выделено мной. — Л.Т.)» [6, 144]. Толстой стремится показать, «как живет, заслоняется или, наоборот, пробуждается, и за хором гетерономного или верхнего, тихо или громко, звучит голос «натуры», живой искренности» [6, 146].

Движение сюжета произведения определяется стремлением автора выявить сущностное в характере героя и определить его природу. Стоит вспомнить авторское определение Нехлюдова, многократно цитируемое исследователями: «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» [7, 201]. В этом определении важно подчеркнуть, что для Толстого изменчивость образа героя не отменяет его сущностных неизменных черт: он всегда остается «одним самим собою».

«Психологический рисунок» позволяет Толстому, с одной стороны, создать образ личности-характера со всеми ее индивидуальными противоречиями. С другой стороны, как и в случае Островского, — продемонстрировать абсолютную автономность образа героя от авторской субъектной активности. Авторская вневременность по отношению к нему как саморазвивающемуся субъекту обозначается благодаря тому, что жизнь персонажа изображается зависимой от множества различных факторов, а каждое психологическое состояние складывается из определенных данным временным моментом впечатлений.

Особенности «психологического рисунка» парадоксальным образом позволяют автору не только усложнить образ героя, но и обнажить так называемое «сущностное ядро» личности. Это было замечено А.П. Скафтымовым: «...»диалектика души» состоит в том, что душа, по показу Толстого, *как бы сама* (выделено мною. — Л.Т.) в конце концов выбрасывает ложное, прежде казавшееся столь значительным, и в свете открывшихся последних, коренных инстанций самоощущения, обнаружившее свою фальшивую иллюзорность» [6, 147].

Душа, по мысли писателя, способна «выбросить ложное» только в исключительных обстоятельствах. А так как главная мысль автора подчиняет себе всю структуру произведения, Толстой строит свой сюжет так, чтобы в нем были выделены центральные кризисные события. Они обнажают сущность героя как индивидуальности, человека как такового: «около этих моментов у Толстого всегда сосредотачиваются главные синтетические оценочные узлы, бросающие

оценочный свет на всю перспективу всех событий и состояний, развернутых в произведении. Под воздействием действительности в человеке что-то открывается, что-то закрывается. Человек живет неполной жизнью, и в обычном спокойном ходе жизни его психика актуальна лишь в верхних, наиболее мелких этажах. Но достаточно возникнуть чему-то такому, что затрагивает биологическую судьбу его личного существования, тогда открывается дно души, и, по Толстому, это есть то, что принадлежит природе» [6, 156]. Следовательно, даже в эпосе Толстой использует традиционные драматические приемы, когда демонстрирует сущностные черты характера героя через выявление их в кризисные моменты жизни личности, когда все наносное отходит на второй план, а сущностное определяет главный поступок персонажа. Это объясняет при всей внешней необычности традиционность толстовской пьесы.

Интересна в этой связи работа писателя «О Шекспире и о драме». По мнению художника, «драма для того, чтобы иметь значение, которое ей приписывается, должна служить уяснению религиозного сознания» [8, 311]. А это значит, что «писать драму может только тот, кому есть что сказать людям, и сказать нечто самое важное для людей, об отношении человека к богу, к миру, ко всему вечному, бесконечному» [8, 309]. Морально-нравственная проблематика остается основной в творчестве писателя, и именно она определяет главное содержание героя — его «личностное ядро», имеющее не социальную, а психологическую природу и представляющее собой характерную доминанту образа. Поэтому, подводя итог своему анализу шекспировского «Короля Лира», Толстой делает однозначный вывод: «Условия всякой драмы <...> заключаются в том, чтобы действующие лица были, вследствие свойственных их характерам поступков и естественного хода событий, поставлены в такие положения, при которых, находясь в противоречии с окружающим миром, лица эти боролись бы с ним и в этой борьбе выражали бы присущие им свойства» [8, 279].

Толстой, как и в дочеховской драме, стремится к единству и целостности образа героя, его определенности. И, как было показано выше, «психологический рисунок» этому не препятствует. Поэтому Толстой настаивает на соответствии поступка драматического героя не только естественному ходу событий, но и характеру. А.П. Скафтымовым в связи с анализом эпических произведений писателя было отмечено, что «Толстой всегда показывает психические проявления в специфической зависимости от данного наплыва телесных и внешних факторов. Никогда он не забывает ни социального поло-

жения человека, ни той обстановки, в которой он находится, ни людей, которые его окружают и на него действуют. Одним словом, *человек в каждый момент для него совершенно непредставим иначе, как во всей сложности конкретного бытового положения в каждый час, каждый миг его жизни* (выделено мною. — Л.Т.)» [6, 152].

Время проявления противоречивых реакций личности — обыденность. Но задача драматического автора, по Толстому, — сорвать маску с героя, обнажить его внутренний мир, обнаружив его центр, основную нравственную составляющую. И поскольку в драме нет возможности это сделать посредством авторского прямого слова, комментирующего как представленные во внутреннем монологе противоречивые мысли героя, логику его внутренней работы, так и жест, мимику (также обнажающие сокрытое сущностное в те моменты, когда персонаж не думает о том, каким он выглядит перед другими), он вынужден использовать традиционную драматическую конструкцию действия. А возникающий, по словам В.Я. Лакшина, «скрытый психологический ток, который все время сопутствует значительным и незначительным событиям, развертывающимся на сцене» [1, 236], лишь указывает на ту сферу жизни личности, которая и определяет основное содержание образа героя Толстого, а не создает второй план действия, как это происходит в чеховской драме.

Устремленность действия толстовской пьесы к решительному моменту не сразу становится очевидной, поскольку конфликтные отношения не только не складываются на глазах у зрителя, но и не проявляются в открытом противостоянии персонажей. Каренин, например, скорее нравственный антипод Протасова, чем его противник. На первый взгляд, начинает казаться, что Толстой погружает зрителя в неторопливый поток жизни героя, в обыденность, поскольку мы имеем дело с заурядной личностью, так называемым негероическим человеком, не способным на поступок. Но, во-первых, за внешней заурядностью Протасова скрывается его нравственная исключительность. Во-вторых, обыденность как таковая Толстого не интересует, поскольку она позволяет обнаружить только «верхние, мелкие этажи психики героя». Поэтому автор лишь в начале пьесы воспроизводит круг обыденных повторяющихся событий в жизни персонажа, что обнажает «текучесть» его характера. Но в итоге становится понятно, что в пьесе нет ничего случайного. Каждый герой и каждое событие, даже если Протасов не присутствует на сцене, призваны осветить его характер.

Постепенно герой подводится к такому поворотному событию, которое способно снять

все наносное и обнажить нравственное ядро его личности, что и происходит в сцене суда, где Федор Протасов принимает решение уйти из жизни. Тем самым он разрешает конфликт между собой и действительностью, в которой господствуют моральные и нравственные компромиссы, для него не приемлемые. Выбор героя обнажает психологическую «подноготную» всех поступков, в том числе и тех, которые создавали впечатление о нем, как о герое бездействующем, то есть не равном себе в любом событии жизни. Так, Протасов опускается на самое «дно» не для того, чтобы убежать от решения проблем, возникших в его семье, а чтобы освободиться от фальши окружающего его мира.

Следовательно, автор ведет жесткий отбор изображаемых событий, чтобы внимание зрителя было сосредоточено на характере героя, за сложностью и противоречивостью которого скрывается нравственный центр, определяющий как личность во всей ее неповторимости, так и целостность и определенность образа драматического героя.

Поэтому, когда В.Я. Лакшин видит сходство Толстого и Чехова в интересе к психологии «бездействующего героя», отличающегося у авторов лишь тем, что «Чехова непосредственно интересуют «веяния», захватившие интеллигенцию в предреволюционную пору... Толстой же рассматривает человека в его «вечных», вневременных проявлениях, ему интересна одна душа, в которой создается и разрушается целый мир» [1. С. 251], стоит с ним не согласиться. Дело не в социальном или обобщенно-нравственном содержании образа, а в несовпадении авторских стратегий, связанных с различием в понимании и литературных задачах, и проблем современной личности.

Недаром Толстой не принимал чеховской лирики. В.Я. Лакшин цитировал слова Толстого в пересказе С.Т. Семенова: «Для того чтобы выразить настроение, — говорил он, — нужно лирическое стихотворение, драматическая же форма служит и должна служить другим целям. В драматическом произведении должно поставить какой-нибудь еще не разрешенный людьми вопрос и заставить его разрешить каждое действующее лицо сообразно его внутренним данным. Это опыты лаборатории. У Чехова же этого нет» [1, 185]. Лирика уводит художника от его основной задачи, поскольку она фиксирует мир чувств, то есть сиюминутное в человеке, верхние «этажи психики», и не позволяет увидеть глубинные ее пласты — сущностное, природное, истинное, по отношению к которому автор четко занимает позицию «другого», способного выразить собственную оценку изучаемого явления. Чехову важно перенести акцент с процесса открытия личностью

«другого» как «я-для-себя» на процесс восприятия себя как «другого», но не за счет видения его в категориях собственного «я», как это было в романтизме, а за счет возрождения синкретичной природы драматического образа. Поэтому главное открытие Чехова состоит в том, что его герой является не личностью-характером, а личностью как таковой. А следовательно, он мыслится одновременно в категориях и «я», и «ты», и «он». Тем самым герой теряет свою характерную определенность. Именно об этом свидетельствуют наблюдения современных исследователей Чехова. Так, например, Н.Е. Разумова в работе о «Вишневом саде» утверждает: «...от Раневской через Лопухина и Варю к Пете и Ане заметно понижается индивидуально-психологическая конкретность и размывается ценностный центр личности» [9, 15]. О неопределенности чеховских персонажей ранее писал и Б.И. Зингерман: «Чеховские герои живут с открытым забралом, без задних мыслей, ни себе, ни другим не загадывая загадок, — и при этом таят в себе какую-то таинственную недоговоренность» [10, 139].

Понижение «индивидуально-психологической конкретности» образа героя демонстрируется и нарушением важного для Толстого правила («главное, если не единственное средство изображения характеров, «язык», то есть то, чтобы каждое лицо говорило своим, свойственным его характеру, языком» [8, 281]): чеховские персонажи не обладают собственным языком, что и знаменует отсутствие четко выраженного драматического характера. Мы не можем сосредоточиться на индивидуальности героя, он, как и в случае с Шекспиром, говорит на «авторском» языке. Тем самым Чехов разрушает важный для Толстого принцип абсолютной объективности, заявленный через дистанцию автора и героя и через иллюзию саморазвития действия, движимого благодаря естественным процессам, происходящим внутри личности под натиском внешних обстоятельств.

Так же, как и у Толстого, чеховская драма тесно связана с прозой писателя. Именно в ней на уровне повествования проявляются изменения, объясняющие специфику субъектной сферы драматургического мира писателя. И главное, что обнаружилось в позднем творчестве Чехова, когда, собственно, и создается то, что мы называем его театром, — это отсутствие иерархии воспринимающих сознаний, что приводит к слиянию сферы рассказчика (или повествователя) с субъектной сферой героя. Как определено Ю.В. Манном, «автор пересказывает состояние своего персонажа, объединяясь с ним в общем чувстве, переводя иные, возможно, смутные его движения в более отчетливые зрительные образы... при этом

в самой характеристике переживаний и особенно их мотивов автор допускает вариативность» [11, 474-475]. При этом и авторское начало является неопределенным до конца. Поэтому в «Книге отражений» И.Ф. Анненского есть такое замечание: «Чехов более, чем какой-нибудь другой русский писатель, показывает мне *и вас, и меня, — а себя* открывает при этом лишь в той мере, в какой каждый из нас может «проверить» его личным опытом» [12, 82]. Причем открывает он себя лишь в той мере, в какой это позволяет ему сделать персонаж. В эпосе это происходит благодаря тому, что выражение чувств повествователя, наиболее близкого к автору сотворенного им образа, переходит в субъектную сферу персонажа, не становясь при этом прямым размышлением последнего. В драме это проявляется в невозможности героя до конца определить себя.

Драматические персонажи Чехова больше того, что можно показать словом, жестом, поступком, поскольку они находятся в постоянном движении и не имеют принципиального завершения на уровне авторского субъекта, четко не отделяющего себя в мире Чехова от «другого». Поэтому «подвижность» чеховского героя иная, чем у персонажей Толстого. Чувства, мысли, им владеющие, часто не объяснимы теми событиями внешней жизни субъекта, которые возникают здесь и сейчас. Чеховские персонажи не просто переживают событие жизни, но и как бы пытаются от него отстраниться и выразить, точнее — просто обозначить то, происходящее вне зависимости от сложившейся частной ситуации. Они пребывают и в пространстве своего настоящего, как традиционные герои, и в пространстве жизни как таковой, подобно авторскому субъекту.

Драма для Чехова — не лабораторный опыт. Его герой — не столько образ саморазвивающегося субъекта, таящего в себе природное ядро личности, сколько авторское средство «улавливания» и выражения общего настроения, связанного с ощущением неблагополучия жизни как таковой. Настроения, зависящего не от сложившихся здесь и сейчас и изображаемых обстоятельств, а от глубинных процессов, которые нельзя показать, но можно дать возможность читателю посредством героев ощутить. Так же, как и у Толстого, образ чеховского героя во многом состоит из тех моментальных реакций на весь сложившийся комплекс физиологических и внешних факторов, которые определяют его жизнь здесь и сейчас, но в то же время он сосредоточен и на том, что не имеет видимого объяснения. Поэтому, в отличие от Толстого, Чехов не стремится выразить мысль о естественности нравственного чувства человека (что демонстрируют попытки Толстого, «как в лаборатории», поставить еще неразрешимый во-

прос перед героями – Протасовым, Карениным, Лизой – и заставить разрешить этот вопрос «каждое действующее лицо сообразно его внутренним данным»). Чехов показывает жизнь такой, какой именно он ее способен увидеть, чтобы выразить свои индивидуальные предчувствия и заставить зрителей понять причины, их вызывающие. Точность же выражения общих ощущений – это условие, при котором возможно направление внутренних усилий зрителей не на понимание «другого», а на понимание самого себя.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Лакшин В.Я. Толстой и Чехов / В.Я. Лакшин. – М., 1962. – 570 с.
2. Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова / З.С. Паперный. – М., 1982. – 285 с.
3. Барро Ж.-Л. Почему «Вишневый сад» / Ж. Л. Барро // Размышления о театре. – М., 1963. – С.163-173.
4. Бройтман С.Н. Историческая поэтика / С.Н. Бройтман. – М., 2001. – 320 с.

5. Островский А.Н. Бесприданница / А.Н. Островский // Полн. собр. соч. – М., 1950. – Т. 8. – С. 157-231.

6. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей / А.П. Скафтымов. – М., 1972. – С. 134-164.

7. Толстой Л.Н. Воскресение / Л.Н. Толстой // Собр. соч. : в 22 х т. – М., 1983. – Т. 13. – 486 с.

8. Толстой Л.Н. О Шекспире и о драме / Л.Н. Толстой // Собр. соч. : в 22 х т. – М., 1983. – Т. 15. – С. 258-314.

9. Разумова Н.Е. «Вишневый сад»: взгляд через столетие / Н.Е. Разумова // Вестник ТГПУ. Серия гуманитарные науки (Филология). Вып. 3(40). – Томск, 2004. – С. 12-19.

10. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века / Б.И. Зингерман. – М., 1979. – 392 с.

11. Манн Ю.В. Автор и повествование / Ю.В. Манн // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 431-480.

12. Анненский И.Ф. Драма настроения (Три сестры) / И.Ф. Анненский // Книга отражений. – М., 1979. – С. 82-92.

*Тютелова Л.Г.  
Самарский государственный университет.  
Доцент кафедры русской и зарубежной литературы.  
e-mail: largenn@mail.ru*

*Tyutelova L.G.  
Samara State University.  
Lecturer of Russian and Foreign Literature Department.*