

А. Г. Овчинников
Екатеринбург, Россия

КОНФЛИКТ И ХАРАКТЕРОЛОГИЯ В ПЬЕСАХ А. СТРИНДБЕРГА И А. ЧЕХОВА

Аннотация. В статье в контексте «новой драмы» XX века сопоставляются своеобразие конфликта и типология характеров в пьесах А. Чехова и натуралистических драмах А. Стриндберга.

Ключевые слова: Чехов, Стриндберг, проблематика, конфликт, типология характеров, натурализм, «новая драма».

A. G. Ovchinnikov
Ekaterinburg, Russia

THE CONFLICT AND TYPOLOGY OF CHARACTERS IN A. STRINDBERG AND A. CHEKHOV'S PLAYS

Abstract. In article in a context of “the new drama” the XX centuries the originality of the conflict and typology of characters in A. Chekhov's plays and A. Strindberg's naturalistic dramas is compared.

Keywords: Chekhov, Strindberg, originality of problems, conflict, typology of characters, naturalism, “the new drama”.

Комедия А. П. Чехова «Вишневый сад» является одним из наиболее трудно понимаемых произведений школьной программы. Это связано, прежде всего, с теми переменами в поэтике драмы, которые происходили на рубеже веков, с формированием в европейской литературе так называемой «новой драмы», к которой, несомненно, был близок русский драматург. Как показал В. Е. Хализев, «новая драма» отказывается от гегелевской типа конфликта, основанного на разнонаправленности характеров и стремлений героев, и переходит к идеологическому конфликту, заключенному в противостоянии идеологических «правд» героев, снижается перипетичность драмы, а также тяготение к непременно разрешению противоречий [См. Хализев 1986]. Между тем, школьники часто воспринимают чеховскую драматургию в рамках классической, традиционной драмы XIX века. И легче всего понимается именно социологический, историко-культурный смысл «Вишневого сада» как изображение смены экономических формаций и культурных укладов. Можно согласиться с В. Б. Катаевым, что это весьма часто встречающееся упрощенное толкование пьесы [См. Катаев 1998]. Это толкование, по нашему мнению, приводит и к упрощенному пониманию конфликта в чеховской комедии как конфликта именно разнонаправленных волей, устремлений героев. Вместе с тем непонимание школьниками чеховских пьес шире: оно касается не только конфликтной основы произведений, но и в целом чеховского изображения человека. В качестве одной из методик разъяснения поэтики чеховской драматургии может быть сопоставление русского драматурга с таким влиятельным представителем «новой драмы», великим реформатором сцены и современником А. П. Чехова, каким является А. Стриндберг.

Прежде всего, обращает на себя внимание тот факт, что оба драматурга, и Стриндберг, и Чехов,

пережили довольно значительный период влияния натурализма. С натуралистических драм начинается свой творческий путь Стриндберг. Близость Чехова к натурализму также хорошо известна и разъяснена Л. Гроссманом. Значение натурализма для понимания как Чехова, так и последующего литературного развития, трудно переоценить. Натуралистический подход в целом означал отказ от идеалистической оценки человека, от оценки с точки зрения метафизических ценностей (религии и морали) и переход к пониманию природы человека исходя из психологии «зла» его животноподобной натуры. «Влияние Зола на Чехова сказалось, главным образом, на его философии о человечестве. В мировой литературе, кажется, никто не может сравниться с автором „La bête humaine“ по его последовательному упорству в раскрытии человеческой животности. В своем основном и главном хроника Ругон-Макаров является самым оскорбительным памфлетом на человека. <...> Основные выводы натурализма оказали на Чехова самое решительное влияние. Тысячелетнее бессилие человечества устроить разумно свою жизнь, невозможность его обуздать в себе хищного зверя, полная беспомощность духа перед могучими стихиями инстинкта... — таков темный смысл человеческой комедии, уже раскрытый великим предтечей натурализма Бальзаком и повторенный после тщательного пересмотра его заключения такими осведомленными экспертами жизни, как Флобер, Зола и Мопассан» [Гроссман 1926: 293–295].

Очевидно, есть определенная близость Чехова к натуралистической драме. Эту близость мы выявляем далее в некоторых общих положениях драматической «конфликтологии» и типологии характеров Стриндберга и Чехова.

Важнейший конструкт конфликта натуралистических драм Стриндберга — жесткое размежевание, маниакально-индивидуалистическое противо-

стояние героев, в значительной степени и автономных в рамках своих жизненных позиций, и нуждающихся в «другом». Это противостояние в пьесе «Фрекен Жюли» мотивировано при всей сложности, раздвоенности персонажа натуралистически. С одной стороны, Жюли получила феминистское воспитание, с другой стороны, как она признается, временами она чувствует слабость к противоположному полу. Вот почему в ночь накануне Ивана Купала она не может противостоять необъяснимым образом действующему на нее животному магнетизму Жана. Таким образом начинается эта опасная связь госпожи и лакея, выражающаяся в иррациональной вражде, где любовь одновременно перетекает в ненависть, а стремление подчинить «другого» не предполагает каких-либо компромиссов в отношении своей личности. В рамках этой разрабатываемой Стриндбергом «войны полов», как пишет Зингерман, «вражда мужчины и женщины носит ... поистине бескорыстный характер, приобретая сладострастно-мучительские, маниакальные черты. Мания драматических героев состоит в боязни утратить свою индивидуальность» [Зингерман 1979: 158].

Хотя в целом герои Стриндберга равны в отстаивании своей «воли к власти», часто мы видим, что как носители разных «правд» герои не равновесны: «сильные», более примитивные, элементарные, прагматично мыслящие персонажи со своей однозначной «правдой» часто одерживают верх в схватке с более неопределенными, мечтательными, хаотичными в своих устремлениях «слабыми» героями с их неоднозначной же, неопределенной или плохо артикулируемой «правдой». Таковы соответственно Жан и Жюли в «Фрекен Жюли», Лаура и ротмистр в «Отце». Этот же тип конфликта проявляется в «Эрике XIV» как конфликт характеров догматических, живущих по определенной логике и правилам, и адогматических, наслаждающихся стихийным процессом жизни и бурей своих индивидуалистических импульсов. «Рядом с другими людьми — пишет Зингерман — Эрик XIV чувствует себя слабым.... Враги и доброжелатели Эрика... движимы в своих действиях определенными интересами, принадлежат к той или иной партии и не знают сомнений в борьбе. По сравнению с этими прямолинейными, сумрачными людьми, Эрик XIV кажется вздорным ребенком» [Зингерман 1979: 166].

Жестокая борьба развивается между героями с неопределенным перевесом сторон на протяжении пьесы; каждый из героев как бы старается захватить другого своим сознанием, загипнотизировать своей «идеей», своим видением перспективы жизни. Использование этого мотива и создает впечатление дурного сна в драмах Стриндберга. Часто именно поэтому возникает ощущение, что и гибнет герой как бы не по своей, а по чужой воле, гибнет и будучи загипнотизированным, и потому что исхода нет.

Здесь вариации: или он загипнотизирован и считает, что исхода нет (загипнотизировал себя и сам («Отец»), или исхода нет — и вот тут приходит на помощь гипноз «идеи» (это скорее «Фрекен Жюли»).

В целом характер конфликта и характерология стриндберговских пьес свидетельствует об определенной переоценке человеком культурных основ бытия: человек остается один на один со своей индивидуалистической волей, страхами, целями и «идеями», которые часто предстают не более чем ловушками сознания. Говоря словами М. Горького, здесь «один голый человек остался» — человек, пытающийся вырваться за границы условного опыта своей жизни, своей природы, быта и в то же время всецело детерминированный условиями среды, как животное средой своего обитания.

Чеховская «конфликтология», в отличие от Стриндберга, построена, кажется, совершенно противоположным образом: жесткого размежевания героев, индивидуалистического противостояния воли мы не видим, или, вернее, можно было бы сказать, оно есть, но проявляется опосредованно, противостояние как бы размыто. Судя по замыслу «Чайки», Чехову важно было лишь пунктирно набросать некоторые линии конфликтности между персонажами, но при этом четко не выявлять ни один из контуров. Видимо, это важно было для создания впечатления, что настоящие контуры противостояния, конфликта между людьми выявляет лишь время, событийное движение: заканчивается пьеса — и мы понимаем, в чем конфликт; в начале же действия (так же, как и в середине) он предстает загадочным, как в детективе распутываемое преступление. Это хорошо чувствовал В. Набоков, который писал по поводу окончания I действия «Чайки»: «...Заканчивается I акт, и легко понять, почему посредственные зрители, так же как и критики, — эти жрецы посредственности, были так раздосадованы и смущены. Здесь нет никакого явного конфликта. Вернее, их несколько, но они ни к чему не ведут, ибо что за конфликт между вспыльчивым, но мягким сыном и его вспыльчивой и столь же мягкой матерью, вечно сожалеющих о поспешно сказанных словах? Ничего особенного не сулит и встреча Нины с Тригориным, и любовные интриги остальных героев заводят в тупик. Явный тупик в конце I акта оскорблял людей, жаждавших хорошей схватки» [Набоков 1999: 364]. О некоем противостоянии героев говорят лишь общие особенности их коммуникации. «Разобщенность, самопоглощенность, неумение встать на точку зрения другого — это видит и показывает в общении людей Чехов» — отмечает В. Б. Катаев [Катаев 1998: 42]. Вместе с тем иногда возникающие негативные реплики персонажей по поводу других, реплики как бы «в сторону» (то, что осталось от этой традиции) все же говорят о скры-

той вражде персонажей. Кроме того, в истерических нападках героев друг на друга Чехов показывает эмоциональные стороны неприязни, в то же время часто не артикулируя «правды» героев. Можно в этой связи вспомнить знаменитые сцены выяснения отношений Треплева с Аркадиной в III акте «Чайки», П. Трофимова с Раневской в III акте «Вишневого сада», дяди Вани с Серебряковым («Дядя Ваня»). Таким образом, скрытая или явная вражда героев во всех пьесах присутствует: очевидна неприязнь Треплева к матери и Тригोरину в «Чайке», трех сестер и Наташи, дяди Вани к Серебрякову, взаимная скрытая неприязнь присутствует между помещиками, Лопахиным и П. Трофимовым в «Вишневом саду». Вместе с тем Чехов старался не придавать этой вражде характер конфликтообразующего начала, отсюда амбивалентный характер сцен, которые мы назвали: герои достаточно бурно выясняют отношения, но никакое общее решение невозможно, каждый остается при своем мнении, лишь выражая эмоции несогласия с другим; вспыхнувший эмоциональный накал в ссоре заканчивается примирением со статус-кво другого — с таким, какое оно есть. В сравнении со Стриндбергом этот конфликтный конструкт предстает в качестве «культурной» вариации стриндберговского инварианта бытовой вражды близких людей. При определенной зависимости персонажей друг от друга Чехов вместе с тем, как правило, избегает роковой тягостной зависимости, больше акцентируя автономность, личностную независимость своих героев, их преданность, часто эгоистическую, своей позиции, своей «правде». Герои Чехова, часто не менее чем у Стриндберга, нуждаются в «другом», но в целом чеховский человек, ограниченный культурными рамками среды и принимающий определенное культурное самоограничение, не способен к проявлению деспотизма своей воли. Чеховский человек — это обыкновенный, слабый человек, живущий не по идее, а часто по настроению, присутствующий в сопутствующей ему определенной культурной среде. Причем, как правило, среда в чеховских пьесах, по сравнению со стриндберговскими, в большей степени разомкнута, населена множеством побочных персонажей, менее интимна, писатель не изображает слишком близкие отношения людей, как бы изолированные от излишних социальных связей враждебные отношения мужа и жены или опасные связи типа «госпожа — лакей».

Показывая индивидуалистический разлад своих героев, Стриндберг, так же как и Г. Ибсен в «Кукольном доме» и «Гедде Габлер», реагировал на распад внутрисемейных патриархальных связей. Собственно, тема распада каких-либо прежних общностей пронизывает практически все пьесы Чехова. Так же, как и у Стриндберга, в пьесах Чехова под крышей одного дома сосуществуют какие-либо

разнонаправленные силы, объединенные часто лишь представляющимся, а не фактическим единством родства. Однако у Чехова люди сведены вместе под крышей одного дома уже после распада, а не в момент катастрофы, как, например, в «Отце» Стриндберга. Гибель кого-нибудь из членов прежней общей семьи или какая-либо иная катастрофа уже проделала свою необходимую работу, и теперь члены прежней общности, как супруги после развода, собираются по какому-либо случаю в пределах своего общего обиталища или уже находятся там для решения какого-либо общего вопроса (как правило, имущественного характера). Эта ситуация и приводит к столкновению позиций, «идей» ведущих героев. Так, в «Дяде Ване», по сути, собраны чужие люди: дядя Ваня — брат первой жены Серебрякова, вместе с племянницей он живет в имении сестры, которое дядя спас от отягощающих долгов. Враждующие стороны здесь даже по родству не такие уж близкие, вместе с тем их объединяет одно — имение, его судьба. Точно так же в «Трех сестрах» после смерти отца Андрей Сергеевич женился, и теперь вместе с тремя сестрами и своей женой он живет в одном доме, это раскалывает дом на два враждующих стана: в одном стане три идеалистки, в другом — прагматичная Наташа со своими детьми и мужем. Гибель ребенка Раневской в «Вишневом саду» разделила прежде общую семью на две части, теперь эти части собираются, чтоб решить судьбу имения. Старые помещики, купец Лопахин и разночинец Петя Трофимов воплощают не только разные варианты решения этого вопроса, но и прежний порядок жизни (до распада семьи и одновременно словесного распада). «Чайка» не совсем вписывается в эту канву, однако и в этой пьесе то же, по видимому, движение навстречу после разрушения единства: Аркадина приезжает с видным литератором Тригориным в имение брата, где остался ее сын (который влачит жалкое, но вместе с тем романтическое существование), «успешные» герои возвращаются, и теперь определенная конфронтация с «неуспешными» (это те, которые остались в консервативных рамках прошлого быта, усадьбы) неизбежна: она будет так или иначе выявляться в вариантах видения жизни, ее перспектив и горизонтов, которые в «Чайке» касаются искусства и любви, а в последующих чеховских пьесах — видения будущего дома или имения или жизни вне этого дома или имения. Говоря о типах драматического воплощения бытовой вражды, интересно отметить, что оба описанных варианта присутствуют в работах И. Бергмана: когда ему необходимо изобразить отчуждение мужа и жены или любовной пары, он прибегает к традиции Стриндберга («Стыд», «Лицо»), показывает иррациональное индивидуалистическое отчуждение на уровне воли людей; когда же он показывает крушение человеческих, духовных связей дочери

и матери, хорошо ощутимо влияние чеховской традиции — противостояние «правд», видения жизни разными персонажами («Осенняя соната»).

Разделение на «сильных» примитивных, элементарных, прагматично мыслящих персонажей, часто одерживающих верх в схватке с более мечтательными, хаотичными в своих устремлениях «слабыми» героями и у Чехова остается, однако Чехов приглушает, а не заостряет это разделение, часто наделяя «слабых» какими-нибудь «сильными» чертами самосознания или идеями. Персонажи с идеалами, но часто беспомощные (типа дяди Вани или Пети Трофимова), противостоят в идейном смысле примитивным, но удивительно непогрешимым земным реалистам (типа Серебрякова или Лопахина). Второй вариант противостояния — нравственно более цельные, но проигрывающие в житейской хватке или мудрости (типа Вари, Раневской или Сони, или трех сестер) выступают антагонистами и первого, и второго типа персонажей. Остается у Чехова и стриндберговское деление героев на два типа сознания — догматическое и адогматическое. В рамках «Вишневого сада» живет, как придется, грехами и житейскими просчетами Раневская, в то время как П. Трофимов и Лопахин предпочитают жить в рамках определенных правил, стереотипов или идей. Это противостояние также видится нецелостным, Чехов и здесь все размыл: например, в «Чайке» Тригорин характеризуется как талантливый писатель (он талантливее Треплева), он разработал яркие приемы для выражения собственной индивидуальной манеры, вместе с тем он в плену стереотипов собственных приемов, в изнуряющей рутине писательского ремесла; таким же он предстает и в жизни: его очаровала романтическая Нина, дальнейшая же история взаимоотношений с ней перенасыщена житейской пошлостью. То же можно увидеть и в Лопахине: в кураже в III акте он типичный купец, вместе с тем Чехов наделил его стремлением к культуре, сознанием своего невежества. Хотя в целом Чехов не отказывается от стриндберговской характерологии, приводящей к определенному типу конфликта, для русского драматурга была важна и противоположная идея о взаимовлиянии и скрытой общности персонажей. Общность персонажей — в переживании ими общей несуразной, неразумной и несчастливой жизни, в общем интуитивном осознании всевластности времени и невозможности гармоничного сосуществования и существования в рамках правил среды.

Понятно, что в рамках такой характерологии жестокой борьбы не происходит. Чехов приглушил борьбу, не только размыв ее обостренность обыденностью («Люди только ...обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни»), он устранил какой-либо перевес даже не в борьбе (от нее остались отдельные отголоски), а в позициях,

«правдах» героев, отказавшись от самого главного — гипнотического обаяния личности, идеи или натуры (часто это выступает как некий суммарный эффект, как, например, у Достоевского, не особо почитаемого Чеховым). У Стриндберга «идея», даже самая кошмарная, в конечном счете, может стать правдой, действительностью, личность может поддаться ее обаянию или обаянию другой личности. У Чехова подобная ситуация кажется совершенно невозможной. Это очень хорошо чувствуется, когда мы читаем вслед за Стриндбергом Чехова. Идеи и страсти, конечно, у Чехова подчиняют себе человека, но их влияние на других крайне ослаблено. В основном страсти и идеи сгорают внутри, иногда сжигая и человека (но тоже не обязательно и не до конца). В отличие от Стриндберга, Чехов очень хорошо осознает, что в расщепленной, нецельной личности нет обаяния или оно обманчиво. Нет обаяния и идей, носителем которых эта личность может выступать. Нецельная личность, в целом не лишенная обаяния у Стриндберга, предстает у Чехова в варианте инфантильной личности, тоже по-своему обаятельной, но не бесспорно.

Создается впечатление, когда мы читаем чеховские драмы, что Чехов сознательно приглушил накал борьбы, отказался от «мещанской трагедии» в духе античности (как это у Стриндберга), превратив ее в комедию об эгоизме людей, и в целом, исходя из «слабых» и «сильных» в стриндберговском варианте, все время оснащал свои драмы какой-то удивительно несокрушимой уравнивающей силой, уравнивающих всех героев. Скорее всего, подобный отказ в ряде моментов от Стриндберга связан с тем, что открыл Л. Гроссман в Чехове, — не только натуралистическое понимание человека как «больного животного», но и удивительный идеализм. У Стриндберга человек гибнет от накала борьбы за свое мнимое счастье — за свою «волю к власти», у Чехова совсем другой вариант — в мире, где нет правды, человек видит в позиции другого лишь эгоистические полуправды, но сам человек выступает в чеховских пьесах в абсолютной открытости правды о себе, можно сказать, в христианской правдивости сам человек открывает свое существование внутри осознанного им бытия во времени. Отсюда удивительные финальные монологи героев в чеховских пьесах («Дядя Ваня», «Три сестры»). В них происходит разрешение жизненной ситуации в общежизненном, экзистенциальном плане. Чеховский человек как бы откладывает свою трагедию. Он прекрасно осознает ту катастрофу, в которой он оказался, — катастрофу христианского мира и прежних гуманистических ценностей, но он остается жить и «нести свой крест», и это кажется последним, истинным оправданием его существования в духе стойков или в русле христианских ценностей. Однако у Чехова в запасе и еще одна идея: жизнь для

человека всегда хороша и прекрасна (ведь он сам ее форма), а просчеты и ошибки оправдают потомки в будущем. Действительно, какой они могли бы вынести вердикт, если бы взглянули из своего бытия в то, прошлое бытие во времени и различили бы там все то же самое: цели, идеи, страхи, иллюзии, эгоизм, счастье и страдание? В этом, говоря о пьесах Чехова, и угадывается тот его удивительный идеализм, который позволяет оправдать человека, несмотря на стриндберговскую невозможность его оправдания и поиски «нового человека».

ДАнные ОБ АВТОРЕ

Андрей Германович Овчинников — старший преподаватель кафедры филологии Специализированного учебно-научного центра Уральского федерального университета.
Адрес: 620137, г. Екатеринбург, ул. Данилы Зверева, 30
E-mail: andr.owchinnickow@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR

Andrey Germanovich Ovchinnikov is the senior teacher of Chair of Philology of Specialized Educational Scientific Center of the Ural Federal University.

ЛИТЕРАТУРА

Гроссман Л. П. Натурализм Чехова / Л. П. Гроссман // От Пушкина до Блока: Этюды и портреты. — М., 1926.

Катаев В. Б. Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова. — М.: Изд-во МГУ, 1998.

Набоков В. В. Лекции по русской литературе. — М.: Независимая газета, 1999.

Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. — М: Наука, 1979.

Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). — М. 1986.