

А.Г. Тютелова
(Самара)

ПРОБЛЕМА КРИЗИСА ДРАМЫ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

Аннотация: В работе кризис русской драмы рубежа XIX–XX веков рассматривается как кризис субъективности. Драма перестает утверждать субъективную авторскую позицию как единственно возможную и истинную. Возникает несколько форм драматического высказывания. Одни открывают возможности читателя/зрителя обнаружить собственную позицию понимания происходящего (в итоге появляется «мой Чехов», «мой Андреев» и т.п.), другие отрицают читательскую/зрительскую свободу и утверждают абсолютность позиции автора как Творца собственной драматической реальности.

Ключевые слова: автор, герой, читатель, точка зрения, драматическое действие.

Проблема кризиса драмы рубежа XIX–XX веков менее обсуждаемая, нежели проблема кризиса театра. Второй был более заметным явлением, породившим споры в начале прошлого столетия. Старые театральные формы не отвечали требованию эпохи, театр так и не смог стать «зеркалом своего времени», его на второй план постаралось отодвинуть кино. И главное – «новая драма» предлагала театру тексты, интерпретация которых в старом театре была невозможна, о чем свидетельствует первая неудачная постановка чеховской «Чайки» в императорском Александринском театре.

Кажется, что последний факт свидетельствует о том, что в драме как одном из видов искусства, явно опережающих развитие театра, никакого кризиса не было. Но это не совсем верно: новые формы в драме появились в начале XIX века. И уже тогда театр не мог их адекватно представить. А.С. Пушкин, например, видел, что новая драма должна появиться, нарушив все существующие правила («чтоб она могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий...» [Пушкин 1964: 217]). И, собственно, пушкинский «Борис Годунов» не нашел своего постановщика, раскрывшего весь театральный потенциал пьесы, и по сей день.

Еще один интересный факт – история драматургии И.С. Тургенева. Несмотря на то, что автором было написано несколько пьес, вошедших в круг наиболее значительных драматических явлений

XIX века и создана собственная драматическая система, Тургенев был уверен в невозможности постановки его драмы на сцене. Предваряя издание своих пьес, он признавался: «Издавая в первый раз собрание моих “Сцен и комедий”, я считаю долгом оговориться перед читателями. Не признавая в себе драматического таланта, я бы не уступил одним просьбам г-д издателей, желавших напечатать мои сочинения в возможной полноте, если б я не думал, что пьесы мои, **неудовлетворительные на сцене** (выделено мною. — Л.Т.), могут представить некоторый интерес в чтении» [Тургенев 1979: 481].

Случаи Пушкина и Тургенева показывают, что невозможность постановки новой пьесы на сцене еще не свидетельствует о кризисе театра или драмы. В начале века, когда появились новые драматические формы, шло становление собственно русского театра, и, как драма, он еще искал себя. А когда пришло время обратить внимание на новые (уже и не совсем новые в случае русской драмы) художественные открытия, чтобы представить на сцене современного человека таким, каким он сам себя видит и понимает, состояние личности оказалось недраматичным ни в традициях старой европейской, ни новой русской драмы. Нужно и в то же время невозможно было на театральных подмостках представить человека, который находится в поиске самого себя и не способен ни на какое действие.

Причем, как свидетельствует русская драма XIX века в лице Пушкина, Гоголя, Тургенева, Островского, Некрасова и др., герой драмы — это тот, в диалоге с кем оформляется авторская позиция видения и понимания современности и истории. Следовательно, поиск героем себя — отражение авторского поиска. Невозможность «старых новых форм» выразить авторское состояние — следствие его кризисности, то есть кризиса современной личности.

Русские драматурги XIX столетия осознают, что создают свои собственные картины исторической или современной жизни. Поэтому они уже не повторяют вслед за А.Ф. Мерзляковым, что художники, «...будучи творцами в маленьком своем мире, должны <...> сохранить тот порядок, который запечатлел [Творец] в огромном своем мире» [Русские эстетические трактаты 1974: 131].

Пьесы XIX столетия в лучших вариантах — выражение авторского индивидуального понимания жизни. Но при всей их субъективности, они строятся так, что авторская позиция видения и понимания жизни воспринимается в качестве объективной. Драматурги, обозначив свое присутствие в пространстве героя, показывают сопряженность своей частной позиции с позицией «другого». В его роли выступает, как правило, не просто отдельная

личность, а личность, обладающая способностью транслировать позицию «мира» – социального, национального, исторического.

Отсюда, например, большое число пьес-провербов, или послевичных пьес (например, «Где тонко, там и рвется И. С. Тургенева, «Не все коту масленица» А.Н. Островского, «Власть тьмы, или Коготок увяз, всей птичке пропасть» Л.Н. Толстого и др.). Но, в отличие от западной традиции, где эти пьесы-шутки – результат салонных игр, в русской – они средство представления зрительской аудитории позиции «другого», от имени которого ранее российская драма, родившаяся не на площади, а во дворце, не говорила.

В конце же XIX века автор как человек кризисной эпохи утрачивает уверенность в абсолютности идей и точек зрения. Релятивизм исторического времени приводит к тому, что одни стремятся выразить множество позиций, в том числе и свою, и предлагают зрителю найти собственный путь решения представленных проблем. Самый яркий пример тому – драматургическая система Чехова.

В письме к Сергею Дягилеву от 30 декабря 1902 года он пишет: «Теперешняя культура – это начало работы, которая будет продолжаться, может быть, еще десятки, тысячи лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего бога, т.е. не угадывало, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре» [Чехов 1982 (Т.11): 106]. «Не искать истину в Достоевском» – не признавать авторскую точку зрения, даже если это личность неординарная, за абсолютную.

При этом Чехов в своей драме старается на первый план выдвинуть позиции героев, которые в пьесах его предшественников имели всегда завершение на уровне авторского видения справедливости или несправедливости точек зрения персонажей. Чехов же «не завершает» образы своих персонажей и не дает им оценок. Отсюда отличительная черта чеховских героев – неопределенность их образов. Причем нужно подчеркнуть, что это именно принципиальная неопределенность, а не сложность, как писали раньше. Сложны, порой противоречивы были герои драматургии Пушкина, Тургенева, Островского. Но в конечной авторской интерпретации были расставлены акценты, позволяющие увидеть «каркас» образа – его ведущие характерные черты. Чаще всего – определенные нравственные позиции, на которых основывались ключевые поступки персонажей. Благодаря им драматическая история имела завершение, а рассматриваемое противоречие разрешалось в пользу той или иной противоборствующей стороны.

Иначе, нежели Чехов, поступают драматурги, которые, не настаивая на абсолютности своего понимания происходящего, громко о нем заявляют. (Стоит напомнить, что Чехов писал: «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» [Чехов 1975 (Т. 2): 280]).

Позиция драматургов, не соглашающихся с Чеховым и стремящихся на первый план выдвинуть свою точку зрения во всех ее частных проявлениях, в споре с героем не всегда кажется зрителю/читателю верной. Но заявлена она чрезвычайно громко. Пример тому горьковская драматургия. Ее создатель похож на чеховского Лопухина, который любит размахивать руками. Собственно, на это обращает внимание Чехов, когда в письме к Горькому замечает: «Вы, как зритель в театре, который выражает свои восторги так несдержанно, что мешает слушать себе и другим» [Чехов 1979 (Т. 7): 352]. В итоге авторский диалог с «другим» – героем, читателем/зрителем, организованный русской драмой в XIX веке, в горьковской пьесе оказывается невозможен.

Отношения с героем у Горького не становятся диалогичными по своей сути. Решив для себя изначально, чья позиция ему кажется верной, а чья ошибочной, Горький не старается прислушаться к этим позициям, хотя и воспроизводит их максимально подробно. Возникает не разрешаемое в горьковской системе противоречие: стремление к объективности и невозможность этой объективности для автора. Но без этого диалога с «другим» авторская позиция как позиция личностная, субъективная и понимаемая читателем/зрителем до конца не оформляется. Так происходит, например, при попытках прочитать горьковскую пьесу «На дне», остающуюся и по сей день определенной загадкой.

Еще одна позиция, характерная для драмы рубежа XIX–XX веков, – абсолютизация собственной позиции видения, характерная для старших символистов. Они полагают, что мир драмы – исключительно авторский. Творцу этого мира «другой» в качестве собеседника, участника диалогических отношений принципиально не нужен. Собственно, у старших символистов в любом «другом» поэт

способен увидеть только отражение себя, недаром «собеседника» в мир модернистского текста пытаются ввести акмеисты, идущие вслед за символистами и занимающие «покинутую крепость» [Городецкий 2002: 17].

Мандельштам писал: «Когда мы говорим, мы ищем в лице собеседника санкции, подтверждение нашей правоте» [Мандельштам 2002: 198]. Символист же уверен в своей правоте, и ему не нужно ее подтверждения в «другом» — Боге (его, собственно, для него нет), герое (это и есть сам поэт), читателе/зрителе (он интересен только как плохое или хорошее акустическое пространство), актере и режиссере (они не способны к аутентичному выражению авторской позиции).

О взаимоотношениях с последними писал Федор Сологуб. Он полагал, что в его театре «раскрывается перед зрителем действие, как раскрывается оно перед нами и в самой жизни: ходим и говорим по своей, мнится нам, воле; делаем то, что нам надо, или то, что нам вздумается, и стараемся осуществить свои будто бы желания, поскольку не препятствуют нам законы природы или желания других людей... И обыкновенно не знаем, что самобытной нашей воли нет, что всякое наше движение и всякое слово подсказаны...» [Театр 2008: 155]. В случае Сологуба — подсказаны исключительно Творцом. В его роли он видит только самого себя.

В описанной выше ситуации проблематизации авторской позиции драматурги активно возвращают в театр формы представления и комментирования драматического события, неактуальные для XIX века, когда автор разворачивает перед читателем/зрителем картины реальности современной или исторической жизни с помощью относительно не зависящих от драматурга действующих лиц, которые комментируют происходящее со своей позиции. Но в конечном итоге индивидуальная авторская позиция оказывается открытой читателю/зрителю.

В рубежной драме драматурги останавливают действие; по своей воле показывают только отдельные фрагменты; комментируют события с помощью образа ремарочного субъекта или замещенной речи; монтажно соединяют истории, разворачивающиеся параллельно; восстанавливают «античный хор», несколько раз повторяют события с позиций разных персонажей и т.п.

В итоге драматурги, и стремящиеся явить миру исключительно себя, и выдвигающие на первый план свое видение истории и современности, и предлагающие читателю/зрителю обнаружить собственное понимание драматической истории, разрабатывают новые драматические формы, которые обнаруживают высокую сте-

пень авторской активности в драме, его желание вступить в диалог с личностной позицией «другого»: героя – читателя/зрителя – ино-го автора и т.п. Результатом этих диалогических отношений становится появление в XX веке драмы как площадки поиска истины современным человеком и становления индивидуальных смыслов.

Список литературы

1. Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. статья, преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. М.: ООО «Издательство “Олимп”»: ООО «Издательство АСТ», 2002. С.13–20.
2. Мандельштам О. О собеседнике // Критика русского постсимволизма / Сост., вступ. статья, преамбулы и примеч. О.А. Лекманова. М.: ООО «Издательство “Олимп”»: ООО «Издательство АСТ», 2002. С.194–202.
3. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 т. М.: Наука, 1962–1965. Т. 7. Критика и публицистика. 766 с.
4. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М.: Искусство, 1974. Т. 1. 406 с.
5. Театр. Книга о новом театре: Сборник статей. М.: ГИТИС, 2008. 239 с.
6. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Сочинения в 12 тт. М: Наука, 1978–1982. Т.2. Сцены и комедии. 1843–1852.
7. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Письма в 12 тт. М.: Наука, 1974–1983. Т.2, 7, 11.

L.G. Tyutelova
(Samara)

THE PROBLEM OF THE DRAMA CRISIS AT THE TURN OF THE XIX-XX CENTURIES

Abstract: in work, the crisis of Russian drama at the turn of the 19th and 20th centuries is viewed as a crisis of subjectivity. Drama ceases to assert the subjective author's position as the only possible and true one. There are several forms of dramatic utterance. Some open the possibilities of the reader / spectator to discover their own position of understanding what is happening (in the end, «my Chekhov», «my Andreyev» appears, etc.), others deny readership / spectator freedom and assert the absoluteness of the author's position as Creator of his own dramatic reality.

Keywords: author, hero, reader, point of view, dramatic action.