

Міністерство освіти і науки України  
Житомирський державний університет імені Івана Франка

**ЖИТОМИР**  
**«Полісся»**  
**2013**



A. Zerkov

Галина СОБОЛЕВСЬКА

ЧЕХОВ -  
ОПОВІДАЧ І ДРАМАТУРГ.  
ПОПЕРЕДНИКИ ТА НАСЛІДУВАЧІ



ЖИТОМИР  
«Полісся»  
2013

УДК 821.161.1: 82.2 «19/20»  
ББК 83.3 (2 рос) 1  
С-54

*Надруковано за ухвалою Вченої ради  
Житомирського державного університету ім. І. Франка  
(протокол № 10 від 27 травня 2011 року)*

**Рецензенти:**

**Петро Васильович Білоус,**

*доктор філологічних наук, професор.*

**Володимир Олегович Єршов,**

*доктор філологічних наук, професор.*

**Люїза Костянтинівна Оляндер,**

*доктор філологічних наук, професор.*

Г. І. Соболевська. Чехов – оповідач та драматург. Попередники та наслідувачі. Наукове видання. – Житомир : Вид-во «Полісся», 2013. – 242 с.

У збірнику розглядається динаміка жанрових форм у творчості А. П. Чехова на широкому тлі літературного контексту доби. Своєрідність наукового дослідження полягає у порівняльному аналізі чеховських оповідальних і драматургічних жанрів, що створює цілісне, синтезуюче сприйняття художньої індивідуальності письменника. У низці статей чеховські жанри розглядаються не як типологічно сталі, а у процесі їх руху: від збірників-циклів через романні пошуки до повісті; від одноактних етюдів до драми крупної форми. Одночасно висвітлюється діалектика міжродових зв'язків (епос-драма) у творчості А. П. Чехова.

Книга призначена для спеціалістів-філологів, студентів, аспірантів: всіх, хто цікавиться російською та зарубіжною літературою.

© Г. Соболевська, 2013.

## ЗМІСТ

### **А. П. Чехов – прозаїк Попередники та наслідувачі Проблеми поетики та жанру**

#### Частина перша

Проблема цикла в русской прозе конца XIX века. <i>Статья первая</i>	9
Особенности циклизации в прозе А. П. Чехова. Сборник-цикл «Хмурые люди». <i>Статья вторая</i>	22
К вопросу о жанровой природе повести А. П. Чехова «Степь».	38
Место романного замысла в жанровых исканиях А. П. Чехова.	54
О жанровой специфике художественного времени в поздних рассказах А. П. Чехова.	74
Проблема типології інтелектуально-ідеологічного роману І. С. Тургенєва.	96
Н. С. Лесков. «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе».	102
Жанрова своєрідність ліричного оповідання І. О. Буніна «Легке дихання».	114

### **Драматургічне новаторство А. П. Чехова**

#### Частина друга

Епізодія драми: від О. М. Островського до А. П. Чехова.	131
Принципи епізодії драми у творчості А. П. Чехова.	142

Динаміка оповідальних та драматургічних форм у творчості А. П. Чехова.	150
До питання про динаміку жанрових інтерпретацій п'єс А. П. Чехова.	158
Змістоутворююча роль хронотопу у п'єсах А. П. Чехова («Три сестри»).	166
П'єса «Лишак» як літературно-сценічний експеримент А. П. Чехова.	178
Место драматических «переделок» в жанровой эволюции А. П. Чехова.	183

### **«Фантазії у російському дусі на англійські теми»**

#### Частина третя

Особливості драматургічного методу Бернарда Шоу («Пігмаліон»).	209
Своєрідність поезики ліричної замальовки Джеймса Джойса «Джакомо Джойс».	220
«Російська тема» у романі Дж. М. Кутзее «Осінь у Петербурзі».	232



## МЕСТО ДРАМАТИЧЕСКИХ «ПЕРЕДЕЛОК» В ЖАНРОВОЙ ЭВОЛЮЦИИ А. П. ЧЕХОВА

**В** многоликом и динамичном процессе жанровой эволюции А. П. Чехова большую роль играло взаимодействие прозаических и драматургических форм творчества, наглядно «материализовавшееся» в любопытном жанровом явлении – в драматических «переделках». Такое взаимодействие было во многом обусловлено одновременностью развития А. П. Чехова-прозаика и А. П. Чехова-драматурга. Основанием для широко распространенного убеждения о «переходе» А. П. Чехова от прозы к драме является тот факт, что большая и лучшая часть его пьес написана в пору творческой зрелости. Однако это суждение учитывает лишь итоги, результат художественного развития, не принимая во внимание самого процесса становления писателя, прозаика и драматурга.

Драматические и прозаические жанры изначально соседствовали в творчестве А. П. Чехова. Если началом своей литературной деятельности писатель считал публикацию рассказа «Письмо к ученому соседу» в декабре 1879 года, то в это же время он обращается и к драматической форме – четырехтактная драма «Без названия» (1880 – 1881), оставшаяся неизвестной при жизни автора. Можно говорить об известном параллелизме развития А. П. Чехова-прозаика и драматурга. Крупной драматической форме (пьесе «Без названия») как бы соответствуют ранние чеховские повести 1882 года: «Зеленая коса (Маленький роман)», «Барыня», «Цветы запоздалые»; роман «Драма на охоте» (1884). Они соотносятся не только по «крупной» форме, но и по материалу и содержанию и в какой-то мере по принципам изображения действительности. После неудачи с первой «серьезной» пьесой интерес к драматургии у А. П. Чехова не пропал, о чем свидетельствуют указания на ряд не дошедших до нас драматических произведений писателя. Так, в 1880 – 1883 гг. он пишет водевиль «Бритый секретарь с пистолетом», в 1883 – 1884 гг. – неизвестную «драматическую вещь» для журнала

«Радуга» [1, с. 79], в письмах 1884 г. встречаются упоминания о работе над оставшимся неизвестным водевилем. Это говорит о том, что интерес А. П. Чехова к драматическим формам был органичным, но становление их шло подспудно. В первой половине 80-х годов драматургические интересы писателя реально, «видимо» проявлялись на доступной обзорению «поверхности» творческого процесса в театральных фельетонах и пародиях [2]. И опять-таки прозаическим юмористическим жанрам писателя 1880 – 1884 годов соответствуют аналогичные формы (водевиль, фельетон, пародия) драматургической линии его творчества.

Развитие А. П. Чехова-драматурга идет настолько синхронно развитию А. П. Чехова-прозаика, что в середине 80-х годов происходит «скрещивание» этих двух линий его творчества. Возникает своеобразный пограничный жанр на стыке прозы и драматургии. Речь идет о переделках писателем своих рассказов в драматические этюды.

Обострение интереса к драматической форме в творчестве А. П. Чехова в середине 80-х годов связано с развитием и становлением мировоззрения и эстетики писателя. Своеобразный подход А. П. Чехова к поискам «общей идеи» как истине, лежащей за пределами только личного взгляда автора на вещи, порождало стремление рисовать мир в его объективных связях. Указанный период творчества характеризуется становлением поэтики объективности в творчестве А. П. Чехова и ее теоретическим обоснованием в переписке писателя. В эти же годы А. П. Чехов выдвигает в качестве главной задачи литературы правильную постановку вопроса, а не решение его. Утверждение писателя, что дело художника «только в том, чтобы быть талантливым, т.е. уметь отличать важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком» [3, с. 118], прямо выводило к драматической форме. И чеховские «переделки» явились своеобразным художественным экспериментом по выявлению границ возможностей разных литературных форм, осваивающих один и тот же жизненный материал.

«Переделки» представляют собой одноактные драматические этюды, возникшие в результате переработки ранее написанных и опубликованных рассказов. Всего у А. П. Чехова



насчитывается десять одноактных пьес, из них четыре написаны на самостоятельные сюжеты [4], а шесть созданы на прозаической основе: «На большой дороге. Драматический этюд» (1885) – из рассказа «Осенью» (1883); «Лебединая песня (Калхас). Драматический этюд в одном действии» (1887 – 1888) – из рассказа «Калхас» (1886); «Трагик по неволе. Шутка в одном действии» (1889) – из рассказа «Один из многих» (1887); «Свадьба. Сцена в одном действии» (1889) – из рассказов «Свадьба с генералом» (1884), «Брак по расчету» (1884) и мотивов подписей к рисункам «Свадебный сезон» (1881); «Юбилей. Шутка в одном действии» (1891) – из рассказа «Беззащитное существо» (1887); «Ночь перед судом» – середина 90-х годов – из одноименного рассказа (1884). Эта «переделка» А. П. Чеховым не окончена.

Исследователи обычно называют эти произведения автоинсценировками, однако анализ «переделок» убеждает, что это не совсем верно; рассказы при трансформации их в драматические этюды значительно перерабатывались писателем, жизненный материал приобретал иную трактовку. Сам А. П. Чехов, безусловно, считал «переделки» самостоятельными произведениями, ибо в собрании сочинений он помещает наряду с одноактными пьесами и некоторые рассказы, явившиеся их основой («Свадьба. Сцена в одном действии» и рассказ «Брак по расчету»; «Юбилей» и «Беззащитное существо»).

Факт появления «переделок» в творчестве А. П. Чехова этих лет, на наш взгляд, заслуживает внимания и своего истолкования, тем более, что наряду с «переделками» А. П. Чехов в эти же годы пишет и самостоятельные водевили [6]. Следовательно, обращение к переработке рассказов нельзя объяснить отсутствием у писателя тем и сюжетов, подходящих для одноактных пьес. Да и сам А. П. Чехов признавался: «Из меня водевильные сюжеты прут, как нефть из бакинских недр». Очевидно, в основе этого жанрового явления лежит более глубокая, эстетически значимая причина.

Попытка осмысления места «переделок» в жанровой эволюции А. П. Чехова позволит иначе взглянуть на драматические миниатюры писателя. Широко распространено мнение об отсутствии новаторских, оригинальных моментов, в «водевильном» творчестве писателя. В лучшем случае указывают

на то, что своими одноактными пьесами А. П. Чехов не продолжает традиции водевиля, а разрушает их, выдвигая свое представление об этом жанре, вводя его в русло большой русской литературы [7, с. 34]. Лишь у А. Л. Штейна встречаем замечание о том, что «новые черты драматургии А. П. Чехова проступают уже в водевилях» [8, с. 326].

Действительно, «переделки» явились своеобразной школой выработки новых драматургических принципов, через них лежит путь к большой драматургии А. П. Чехова, в них уже закладывались, как мы увидим, основы нового понимания драматического действия, конфликта, характера и т.п. Итак, почему при создании одноактных пьес А. П. Чехов обращается к переделкам собственных рассказов, а не к самостоятельным сюжетам? Ответим на этот вопрос пока в самой общей форме: писатель стремится обогатить драматургический жанр опытом прозы. И. В. Милостной в статье о чеховском водевиле высказал мысль о том, что «автоинсценировки» позволяли писателю «сохранить для театра принцип его беллетристики: веселые сюжетные положения, острые бытовые характеристики, язвительное словцо» [9, с. 59]. Автор статьи, на наш взгляд, явно сужает проблему, указанные им моменты поэтики являются принадлежностью водевиля как жанра, и здесь ему нет нужды опираться на опыт беллетристики. Необходимо выявить существенные принципы поэтики прозаических жанров, вторгшихся в драматическую форму писателя. Эстетические причины этого явления лежат не только внутри творчества А. П. Чехова, но и вне его и во многом определяются состоянием современной писателю драматургической литературы.

Если обобщить суждения историков театра, литературных и театральных критиков конца XIX века, то главной чертой драматургии 80 – 90 годов окажется то, что она резко обособилась от всей остальной литературы. И при этом, по словам В. И. Немировича-Данченко, «сцена с ее условиями на десятки лет отстала от литературы» [11, с. 99]. Драма утратила свое литературное значение, свою художественную почву, стала явлением сугубо театрально-сценичным. Возникла особая профессия писателей для театра, драматургов-профессионалов, поставлявших новинки к каждому театральному сезону и тем

самым засорявших репертуар. При такой специализации неизбежно складывались немногочисленные драматургические шаблоны, которые закрепляли не только набор приемов, но даже фабул и персонажей. В таких пьесах характеры героев подменялись актерскими амплуа, важно было создать не жизненно достоверный образ, а выигрышную роль для актера. Так, из пьесы в пьесу И. В. Шпажинского, одного из самых репертуарных драматургов этих десятилетий, кочуют излюбленные им не характеры, а именно амплуа: самодура, неврастеника, рыцаря без страха и упрека, роковой «вампирической» женщины и женщины кроткой, самоотверженной. А. П. Чехов писал по этому поводу в 1887 году: «Современные драматурги начинают свои пьесы исключительно ангелами, подлецами, и шутами – пойдика найди сии элементы во всей России! Найти-то найдешь, да не в таких крайних видах, какие нужны драматургам» [13, с. 381].

Несмотря на то, что в 80-е годы продолжается творчество А. Н. Островского, оно мало определяет лицо театрального репертуара этого времени. Вопрос о том, устарел или не устарел А. Н. Островский, дебатруется в критике [10], однако на сцене первенствуют В. А. Крылов и И. В. Шпажинский. Написанные в эти десятилетия две пьесы Л. Н. Толстого – «Власть тьмы» (1886) и «Плоды просвещения» (1890) – стали крупными событиями литературной жизни, но не явились таковыми для театра. «Власть тьмы» появилась в печати в 1886 г., но на сцену была допущена только через девять лет. Поэтому А. П. Чехов и говорил об отсутствии «литературных людей» среди русских драматургов 80-х годов.

Проблема отрыва театра от реальной жизни, от подлинной литературы настойчиво обсуждается журналистикой 80-х годов. В 1893 г. журнал «Артист» подводил итоги этого обсуждения, констатируя, что спор о «литературности драматических произведений» кончился ничем, но сам термин «литературная пьеса» уцелел и он включает в себе достаточно четкое содержание. Этим термином определялись пьесы с серьезным авторским умыслом «правдиво» отразить жизнь, осмыслить ее, высвободить эту жизнь из-под случайных наслоений и таким образом представить ее в типичных формах.

Таким образом, перед русской драматургией 80-х – 90-х годов XIX века самым ходом историко-литературного процесса были поставлены весьма насущные задачи: во-первых, необходимо было вернуть драме ее литературное значение; во-вторых, разрушить сложившиеся в области драматургии штампы и шаблоны. Осознание именно этих задач четко прослеживается в многочисленных теоретических высказываниях А. П. Чехова этих лет и в его практике драматурга. На наш взгляд, появление «переделок» в творчестве писателя объясняется, прежде всего, стремлением поставить драму на литературную основу.

Одна из ведущих тем чеховских писем 80-х годов – это настойчивая мысль о том, что «спасение театра в литературных людях» [14, с. 232]. А. П. Чехову проза представляется той питательной почвой, которая должна обогатить драматургию. Однако он подчеркивает, что литератор-прозаик может и должен идти в театр только с новым словом: «Беллетрист должен идти в толпу драматургов-специалистов или генералом, или же никак» [14, с. 314].

В чеховских «переделках» и намечаются пути поисков писателем нового качества драматической формы. В этом смысле они не имеют ничего общего с весьма распространенным в то время явлением приспособления прозаических произведений к театральным постановкам. Можно выделить три типа переделок, бытовавших в 80-е годы. Во-первых, это переделки пьес зарубежных авторов для русской сцены; во-вторых, инсценировки повестей и романов русской классики, а также произведений современной прозы драматургами-специалистами»; в-третьих, переделки авторами своих прозаических произведений в драматические. Отмечая типичность указанного явления, журнал «Артист» объяснял его «недостатком хороших пьес». Широкое распространение явления переделок в области драматической литературы в 80-е годы и в начале 90-х имело под собой определенную эстетическую почву – кризисное состояние, переживаемое драмой в эти десятилетия.

А. П. Чехов был решительным противником приспособления прозаических произведений к сцене, что еще более засоряло репертуар ремесленными поделками. Еще в 1883 г. в фельетонах «Осколки Московской жизни» он отрицательно

отзывался о переделке Б. М. Маркевичем своего романа «Бездна» в пьесу «Чад жизни»: «Мало показалось этой размазне места в журнале, так захотелось ей и на сцену» [13, с. 370-371]. В данном случае А. П. Чехов против инсценирования плохого романа в плохую драму. Однако он выступает и против самого этого принципа. В 1889 году И. Л. Леонтьев (Щеглов) переделал свой роман «Гордиев узел» (1886) в драму «Настя» («Осмеянная любовь»). А. П. Чехов писал автору о своём неодобрении: «я люблю этот роман и не могу допустить, чтобы он выиграл от переделки» [14, с. 402]. А. П. Чехов разъясняет свою позицию в письме Л. С. Суворину: «Ведь пьеса, о которой он плачется, переделка его романа „Гордиев узел“. Значит это не пьеса, а свинство. Роман хорош, зачем его портить? И что за бедность такая? Точно сюжетов нет» [14, с. 422].

Подобные инсценировки А. П. Чехов рассматривал как свидетельство бедности и бессилия творческой мысли. Неодобряемые в творчестве других писателей, такие инсценировки не должны были представлять творческого интереса и для него самого. Следовательно, «переделки» А. П. Чехова должны быть жанровым явлением принципиально иного порядка. В самом деле, если широко распространенные в то время инсценировки и автоинсценировки были приспособлением прозы к сцене, то у А. П. Чехова – обратная задача: приблизить драматическую форму не к сцене, а к литературе, уничтожить разрыв между ними. Переделки А. П. Чехова были своеобразными «штудиями» по выработке новых драматургических принципов, ориентированных не на театральные-сценические, а на общелитературные принципы в изображении жизни и человека.

Чеховские переделки различны и по структуре (они могут заключать от одного явления – «Трагик по неволе» до пяти – «На большой дороге»), и по эмоциональной окраске («На большой дороге», «Лебединая песня» характеризуются лирико-драматическим звучанием, а «Свадьба» и «Юбилей» – сатирическим). Тем не менее для них характерна определенная типологическая общность, определяющаяся тем, что все эти произведения являются одноактными пьесами, созданными на основе рассказов, в свою очередь, типологически сходных.

В основу переделок легли рассказы, которые по жанровой своей структуре являются рассказами-сценками в разных модификациях: психологическая сценка («Осенью»), сценка-монолог («Калхас», «Один из многих»), бытовые рассказы-сценки («Свадьба с генералом», «Брак по расчету», «Беззащитное существо»). Жанровая структура этих рассказов определена интересом писателя прежде всего к характеру (психологическая сценка и сценка-монолог) и к групповому портрету однородной социальной среды (бытовые сценки). Выбор именно этого типа прозаического материала для драматического переосмысления и сценического воплощения чрезвычайно показателен как проявление своеобразия чеховского понимания драматического.

Прежде всего характерно в этом художественном отборе то, что А. П. Чехов обращается к переделкам не сюжетных новелл, а к вещам, по сути, бесфабульным, не имеющим напряженного внешнесюжетного действия. Уже здесь проявляется отказ А. П. Чехова-драматурга от события как вершинного проявления жизненного драматизма. Писатель увидел драматизм – как принадлежность своей эпохи – в будничном, бессобытийном течении жизни. В отказе от сюжетного построения как строго логической причинно-следственной цепи событий, что считается специфической особенностью драматического жанра [12, с. 247], выразилось стремление А. П. Чехова максимально приблизить сценическое действие к естественному ходу жизни. Этот драматургический принцип, к которому А. П. Чехов подходит уже в своих одноактных пьесах, получит развитие и полное воплощение в зрелом творчестве драматурга. И именно проза дает ему урок изображения жизни «не в отдельных „вершинных” ее проявлениях, а во всей сложности своего повседневного течения и развития» [12, с. 262].

Стремление А. П. Чехова приблизить развитие драматического действия к естественному ходу жизни логически вытекало из общеэстетической позиции писателя: «Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она на самом деле» [13, с. 262]. С другой стороны, отрицание фабулы как искусственно построенного действия было полемически

направлено против традиции «хорошо сделанной пьесы», где жизненный материал подвергался «драматической идеализации».

Понимание А. П. Чеховым драматического выразилось не только в отборе материала для «переделок», но и в направлении его переработки. В драматическом произведении изображение жизненного явления отчетливо приобретало более обобщенный и типизированный характер по сравнению с прозаической первоосновой. Эта тенденция выразилась уже в объединении сюжетов нескольких «типовых» рассказов в рамках одной «переделки» («Свадьба»), или в привнесении мотивов из других рассказов и их сюжетного развития («Лебединая песня»), или в появлении вновь написанных сюжетных эпизодов («На большой дороге», «Юбилей»). Наименьшей переработке, по сравнению с рассказом, подвергся драматический этюд «Трагик по неволе». Здесь изменения носят в основном стилистический характер и несколько изменен финал – заострен в плане основного конфликта.

Характер изменения художественной концепции при трансформации прозаического материала в драматическую форму становится очевидным при сопоставительном анализе одноактных пьес с их повествовательной первоосновой. При этом выявляются и особенности чеховских драматургических принципов, складывающихся уже в малом драматическом жанре писателя. С этой точки зрения интересен этюд «На большой дороге» – самый ранний у А. П. Чехова, в котором, на наш взгляд, можно выявить истоки основных тенденций переделок. Он и будет в центре анализа с последующим привлечением материала других одноактных пьес.

Драматический этюд «На большой дороге» среди других подобных произведений занимает особое место. Запрещенный цензурой как «пьеса мрачная и грязная» [11, с. 629] и неизвестный современникам писателя, он не забывался А. П. Чеховым, ибо был первой попыткой писателя сознательно нового подхода к драматическому произведению. В этом убеждает анализ его, а также любопытное «стороннее» свидетельство. И. Л. Щеглов вспоминает, что перед петербургской постановкой «Иванова» в 1889 г. А. П. Чехов «очень волновался его недостатками и условностями и импровизировал мне по этому поводу мотив

совсем своеобразного одноактного драматического этюда «В корчме» – нечто вроде живой картины, впечатлевающей в перемежающихся настроениях повседневную жизнь толпы» [13, с. 159]. Мемуарист так передает содержание импровизации: «За окном гроза, в трубе воет ветер, и молния изредка освещает группы ночлежников, спящих вповалку, как попало... Корчма грязная, неприятная, с сырыми облезлыми стенами». Среди толпы ночлежников – «какой-нибудь заблудившийся прохожий – лицо интеллигентное, утомленное» [13, с. 159].

Однако то, что И. Л. Щеглов принял за «импровизацию», на самом деле было пересказом этюда «На большой дороге» (неизвестного современникам писателя). Мемуарист излагает содержание «импровизации» фрагментарно, запомнившиеся детали, но они полностью совпадают с содержанием и характером изображения в указанной одноактной пьесе. И. Л. Щеглов замечает, что эта «драматическая фантазия» «очень характерна для А. П. Чехова как драматурга и может быть отмечена как первый зародыш (разрядка наша, – Г. С.) пьесы с настроением – новый, до чрезвычайности сложный род [13, с. 159]. Это подтверждает нашу мысль о том, что одноактные этюды были своеобразными драматургическими «штудиями» и новая система чеховской драматургии начинает формироваться задолго до обращения к крупной форме этого рода. Не случайно А. П. Чехов противопоставляет характер одноактного драматического этюда условиям «Иванова». Очевидно, это произведение и его драматические особенности имели для писателя принципиальное значение в противопоставлении традиционному театру.

Прозаическая основа пьесы «На большой дороге» – рассказ «Осенью» – лишен внешнего действия, и в то же время он внутренне драматичен. В рассказе описана ненастная осенняя ночь, загнавшая в кабак на большой дороге случайных прохожих, среди них выделяется человек, «одетый грязно <...> но интеллигентно». Он нищ и просит у кабатчика в долг рюмку водки, просит безнадежно, безмерно унижаясь. В диалоге Тихона и интеллигентного бродяги и происходит развитие действия. Уже самой расстановкой персонажей герой выделен из кабацкой толпы, противопоставлен ей и кабатчику Тихону, подчеркнуты



его изолированность, одиночество, так строится конфликт произведения.

В композиционном отношении рассказ состоит из двух частей, авторское повествование скрепляет в единое целое две сценки, каждая из которых имеет своих действующих лиц, свои завязки, кульминации и развязки. В первой части в диалоге осуществляется движение темы, конфликта, характеров героев, во второй – в рассказе («монологе») проезжего мужичонки о прошлом бывшего барина дается предыстория героя, объясняющая причину его теперешнего состояния. В «повести» мужичонки возникает в параллель к истории барина рассказ о сельском старшине, так называемый сюжет-спутник: «У всякого человека свое горе бывает... Вот у нас, к примеру взять, старшина...» [2, с. 289]. В рассказе намечается та тенденция к расширению сюжетной сферы, которая в большей мере получит развитие в драматическом этюде в свете общего переосмысления конфликта.

Уже в самой жанровой природе рассказа-сценки были заложены определенные предпосылки для перерастания в драматическое произведение. Однако в рассказе наряду с диалогом значительную роль играет авторское повествование. В нем намечаются характерные черты героев (в диалоге они будут «обнаруживаться» и развиваться), обозначены тема и конфликт (в расстановке героев). Сам диалог не просто вставлен в рамку авторского повествования, но соотнесен с ним в ходе своего развития: через описание жестов, мимики, интонации героев дается авторский комментарий к психологическому состоянию персонажей. Интонация авторского повествования – главное средство создания настроения в рассказе путем создания антитезы «осень – весна», путем настойчивого сопряжения в сложную эмоционально-ассоциативную связь темы осеннего ненастья и судьбы Борцова. Мужичонка рассказывает историю барина «под шумок осени». И финал: «А дождь лил и лил... Холод становился все сильной и сильней, и, казалось, конца не будет этой подлой, темной осени. Барин впивался глазами в медальон и все искал женское лицо... Тухла свеча. Весна, где ты?» [2, с. 289]. Возникающая в рассказе антитеза «осень – весна» становится не только средством создания настроения, но и выражением темы

человеческого падения и тоски о его возрождении. В пьесе все эти содержательные моменты не будут утеряны, но достигаются они иными, драматургическими, средствами.

Структура диалога в рассказе еще не сложна, хотя функции его и многозначны (в нем осуществляется развитие действия, характеристика героев, психологический анализ). Диалог здесь, так сказать, однолинеен, он имеет четкую тему и направленность, в него не включены «чужие» голоса и побочные темы, что уже будет характерно для драматического этюда «На большой дороге». Обитатели кабака пассивно воспринимают разговор Тихона и Борцова, не проявляя к нему никакого интереса, лишь когда герой напрямую обратился к «православным» с просьбой поднести ему Христа ради рюмку водки, он услышал ленивый и глумливый ответ: «Водицы выпей» [2, с. 286].

Хотя после рассказа мужичонки настроенность кабацкой толпы в ее отношении к герою меняется от глумления к сочувствию, все-таки он остается подчеркнуто одиноким и обособленным. По справедливому замечанию Н. И. Пруцкова, рассказ этот «об индивидуальной судьбе несчастного и не освещает общего хода жизни» [14, с. 269]. Судьба человека, чей незаурядный внутренний мир разбился о человеческую подлость и корысть, имеет здесь индивидуальный интерес как необычайное и исключительное жизненное явление. Однако скрытый драматизм этого рассказа таил в себе возможности развития, о чем свидетельствует созданная на его основе одноактная пьеса «На большой дороге».

Ракурс изображения жизни при ином жанровом осмыслении меняется. Усиливается обобщенность характеристики действительности, что проявляется в разных художественных планах: сюжетном, идейно-содержательном, характерологическом. В драматическом этюде, по сравнению с рассказом, расширяется и углубляется охват жизненного материала: сюжет дополняется новыми эпизодами, новыми действующими лицами (что характерно для всех переделок). Если в рассказе «Осенью» четыре действующих лица, то есть имеющих свой голос на фоне собравшегося в кабаке люда, то в пьесе «персонифицированно» одиннадцать героев.

Те, кто был в рассказе пассивным фоном, в драматическом этюде получают индивидуальность: «Каждая рожа должна быть характером и говорить своим языком» [13, с. 391], – таково неперемное условие драматического жанра по А. П. Чехову. В силу этого все действующие лица начинают играть роль в развитии и движении основного конфликта. В этом заключается радикальное отличие в содержании и строении конфликта в повествовательном произведении («Осенью») и в драматическом («На большой дороге»). Кроме того, все лица в пьесе находятся в конфликтных отношениях между собой в противоположность пассивности человеческого фона в рассказе. Конфликтность выражается во взаимной озлобленности героев: в перебранке Феди с богомолками, Борцова с Тихоном. Феди с Борцовым. Мерики со всеми ночлежниками кроме Борцова. В этой взаимной отчужденности и враждебности людей прорывается наружу внутреннее конфликтное, кризисное состояние жизни – у каждого своя боль, свое горе. Это общее для всех мироощущение, настроение и является предметом изображения в драматическом этюде («перемежающиеся настроения повседневной жизни толпы»). Созданию тревожного настроения способствует и картина осенней непогоды, перешедшая сюда из рассказа и дающаяся в авторском предварении к тексту пьесы: «Глубокая ночь. При поднятии занавеса слышится гром и видна молния» [11, с. 441]. В проникновении пейзажа в чеховскую драму исследователи усматривают одно из проявлений ее ориентации на повествовательные принципы изображения жизни.

В первом драматическом этюде уже складываются особенности чеховского драматического конфликта, определенные характером той прозаической действительности, которую должна была освоить «новая» драма, и своеобразием понимания писателем общественных «неправильностей». Здесь нет конфликта как столкновения, борьбы между персонажами, как противоборства их воли, страстей. Ведь нельзя считать конфликтом борьбу Борцова с Тихоном за рюмку водки или нападение Мерики на Марию Егоровну, которая появляется под занавес. Эти сюжетные коллизии между героями не выясняют существа основного конфликта, они лишь косвенно указывают на него, производны от него. Сущность конфликта заключается в

длительном, неменяющемся, неблагоприятном состоянии жизни героев, именно всех героев пьесы. Устойчивость и длительность конфликтной ситуации подчеркнуты тем, что начало ее и конец находятся за сюжетными рамками произведения.

Судьбы героев не представлены в их конечных результатах. Сюжетная линия Борцова остается открытой: «Постой, постой... я ничего не понимаю. *(Кричит)*. Жена! *(Падает к ее ногам и рыдает)*» [11, с. 461]. Аналогично «завершается» и линия Мерика; «*(Падает на постель и рыдает)*. Тоска! Злая моя тоска! Пожалейте меня, люди православные!» [11, с. 461]. Характер конфликта, его трактовка автором делают невозможной концовку в ее обычном понимании.

В отличие от рассказа в драматическом этюде образ Борцова и его судьба вплетаются в общий поток жизни, не вычлняются из него и от этого обретают обобщенный смысл. Пьеса начинается с создания этого жизненного потока или «бытового фона», в который затем впишется и история Борцова. Бытовой фон создается через обрисовку эпизодических лиц, число которых здесь гораздо больше, чем это необходимо для развития основной линии драматического действия. Причем изображение быта у А. П. Чехова – это не экспозиция, не предварение событий, а самостоятельный объект художественного изображения как сферы обнаружения конфликта. Так, первое явление одноактного этюда рисует поток общего бытового диалога, никак не связанного с судьбой главного героя, не имеющего ярко выраженной темы и направленности: разговоры богомолков о старце Савве, о грозе, которой они боятся, перебранка их с Федей, разговор о странствиях Саввы, о Москве. И в этот общий поток диалога, который, по словам С. Д. Балухатого, в пьесах А. П. Чехова «деформирован» в разговор, вплетается тема Борцова, причем его первая реплика звучит как уже многократно повторявшаяся:

*Борцов (подходит к прилавку и Тихону)*. Еще раз прошу!

Дай, Христа ради!

*Федя*. Главное в городе, чтоб чистота была...

*Борцов*. Рюмочку... вот эту маленькую. В долг ведь! Отдам!  
[11, с. 443].

Уже здесь появляется характерная для зрелой чеховской драмы разорванность диалога, когда каждый герой ведет свою тему, не слыша другого. Как и в рассказе, внутреннее движение действия в драматическом этюде заключается в развитии переживания героя, однако психологический процесс здесь значительно осложнен тем, что страдающий голос Борцова сплетен с голосами других героев (в силу нового понимания конфликта):

*Борцов.* Как же мне быть? Что делать?.. Кровь запеклась в груди! Дядя Тихон! (*Плачет*). Дядя Тихон!

*Савва (стонет).* Стреляет в ногу, словно пулей огненной... Богомолочка, матушка! [11, с. 445].

Уже о героях этого этюда можно сказать словами А. П. Скафтымова, что в пьесах А. П. Чехова каждый носит в себе свою драму. В пьесе, по сравнению с рассказом, структура диалога усложнилась в связи с усложнением его функций, здесь это основное средство художественной изобразительности. Бытовой диалог первого действия в общем контексте произведения важен не только и не столько конкретным содержанием своих реплик, сколько тем, что в них проявляется определенное жизненное самочувствие, общее настроение.

Своеобразие чеховского драматургического конфликта определило все конструктивные особенности пьесы «На большой дороге», в частности, характерную сюжетную рассосредоточенность. Наряду с сюжетной линией Борцова и на равных правах с ней существует в произведении вновь написанная сюжетная линия разбойника Мерики. (Образ Мерики также имеет литературную основу в предшествующем творчестве А. П. Чехова, его «прототип» – конокрад Осип из юношеской драмы «Без названия»). Образы эти сходны по способу создания, близки по своим функциям в идейном и сюжетном планах, они – носители романтического протеста. Жизненная история Мерики при всей своей самостоятельности перекликается с историей Борцова по содержанию и смыслу: человек в его незаурядном чувстве был предан женщиной, а потому пережил драму утраты веры в жизнь, в справедливость, в людей, Мерику, «как вот и барин... Ходил, как окаянный, заворуженный, счастьем

похвалялся... день и ночь как в огне, а пришла пора, открыл глаза... Не любовь была, а одно обманство...» [11, с. 458]. Композиционное сопоставление судеб, персонажей, аналогии их переживаний дают возможность обобщения, являясь разными аспектами и гранями основной идеи, основного конфликта (тем же целям служит и сюжет-спутник).

В связи с этим трудно выделить центрального героя в произведении, Борцов и Мерик занимают равно значительное место в пьесе, более того, драма одного повторяется в драме другого. Это уже подступы к чеховской «драме коллективного страдания», где в центре внимания не столько судьба отдельных личностей, сколько выявляющееся через их настроения и переживания общее миросостояние. Образ Мерика усиливает звучание социального мотива в пьесе, вносит в нее тему неудовлетворенности жизнью, человеческими отношениями.

Итак, драматический этюд «На большой дороге», выросший на основе прозаического произведения, вообрал в себя некоторые элементы повествовательной структуры, которые впоследствии прочно войдут в драматургическую систему писателя, обогатив ее. Это произошло потому, что в основу драматического этюда лег прозаический материал – бессобытийная обыденная жизнь обыденных людей. Это во многом определило природу драматического конфликта, состоящего «не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна» [15, с. 426].

Эпический характер конфликта – столкновение героев с внеличными силами – определил и проникновение повествовательных моментов в драматургию А. П. Чехова. От прозаической структуры в драматическом этюде «На большой дороге» идет отсутствие событийности как узла драматургического конфликта, ослабление сюжетной линии, расторжение причинно-следственной связи между эпизодами в целях приближения драматического действия к естественному ходу жизни, рассказ на сцене о событии, а не его изображение («повесть» Кузьмы о прошлом Борцова), сосуществование в рамках драматического этюда нескольких сюжетных линий, введение пейзажа в драму в его многофункциональном значении.

Драматургия А. П. Чехова восприняла у прозы также и эпический охват пространственно-временных отношений – важнейшего элемента образной системы.

В рассказе «Осенью» место действия – кабак, но его стены не ограничивают поле зрения автора: в рассказе мужичонки возникает образ барской усадьбы, деревни и города, куда направляется Борцов, и имения под Полтавой, которое обманом купил зять Борцова. Такой широкий пространственный захват – свойство эпического произведения. Однако в пьесе пространственные рамки становятся еще более широкими с увеличением числа героев и их индивидуализацией, ибо каждый входит в произведение со своей судьбой: старец Савва – вологодский, он говорит о своей губернии, которая за Москвой, в его рассказе возникает и сама Москва, святые места, «Одест», откуда, «сказывают, в Ерусалим задешево отправляют». Мерик направляется «в Кубань». То есть, драматический жанр А. П. Чехова унаследовал у эпического способность вмещать в себя пространственную бесконечность, а вместе с тем и временную. Все отмеченные особенности поэтики, закладывающиеся в драматических этюдах, развившись и обогатившись, образуют те основные принципы драматургической системы А. П. Чехова, которые заставят говорить о повествовательности его пьес.

Анализ всех последующих этюдов подтверждает изначальный подход А. П. Чехова к драматическим жанрам как форме обобщенной характеристики жизни. По отношению к первой юношеской пьесе А. П. Чехова Н. Я. Берковский замечает, что писатель «именно в драму вынес свой опыт сказать окончательное слово о современности и современниках. „Платонов” уже пророчит, что и далее драма окажется для А. П. Чехова собирательным монументальным жанром» [16, с. 15]. Однако отношение А. П. Чехова к драме как к жанру «собирательному» выразилось не только в монументальности формы его первой пьесы, но в стремлении к масштабности общего смысла, что явно прослеживается при анализе всех переделок.

Тенденция к художественному обобщению в чеховских этюдах проявляется по-разному, хотя путь к нему всякий раз лежит через усиление аналитичности авторской исследующей мысли, по сравнению с повествовательной первоосновой

«переделок». В «Калхасе» это выразилось в усложненной глубокой разработке характера героя. Психологический анализ характера старого комика Светловидова во всей его многогранности и противоречивости становится основным средством художественного обобщения. В первом своем варианте (1887) драматический этюд «Калхас» не отличался в трактовке характера и конфликта от одноименного рассказа. Но в октябре 1888 г. А. П. Чехов, работая над второй редакцией «Иванова», переделывает и этюд «Калхас» в «Лебединую песню».

Смысловым центром переделки «Иванова» в этой редакции стал вновь написанный монолог героя, который должен был сделать его характер рельефнее, яснее при сохранении всей психологической сложности, необычной для драматургического героя. Аналогичную направленность приобретает и работа над «Калхасом». А. П. Чехов «дописывает» сцену-монолог, внося новые аспекты в характер героя, придавая ему психологическую сложность и глубину (вслед за Ивановым), писатель словно изучает («этюды» – изучение, упражнение) возможности создания многогранного характера в драме. Образ актера Светловидова в рассказе и в первом варианте пьесы был, по существу, тождествен тем шутам, которых он изображал на сцене, отсюда и название «Калхас». В «Лебединой песне» герой уже не равен своему комическому персонажу – Калхасу, он выше его, значительнее, сложнее. Соответственно и конфликт решается совершенно иначе: вместо опустошенности героя, потерявшего «образ и подобие», показано торжество искусства и таланта не в реально житейском плане, а в высшем смысле.

Л. М. Лотман замечает: «В водевилях А. П. Чехов зачастую затрагивает те проблемы, которые он разрабатывал в своих драмах, и делает это вполне серьезно, несмотря на острый комизм, присущий его произведениям „малого жанра”» [17, с. 345]. Так, изображение мещанства в «Свадьбе» близко к сценам «Иванова», рисующим обывателей. Подобно тому, как в «Калхасе» А. П. Чехов испытывает драматический характер на сложность (в параллель к Иванову), в «Свадьбе» он создает групповой портрет «среды». Одноактная сцена «Свадьба» создается на основе нескольких прозаических произведений по тем же принципам, что и остальные переделки. В пьесе



происходит обобщение мотивов рассказов, их типизация. Это сказалось в изменении заглавия из частных случаев в родовое понятие: не «Свадьба с генералом», не «Брак по расчету», а просто «Свадьба» как типовое, ординарное, самое обычное явление. Пьеса бессюжетна даже по сравнению с рассказами, на основе которых она создана. Здесь «люди обедают, только обедают», но под личиной свадебного веселья назревают и прорываются наружу внутренние конфликты, выражающиеся внешне в непрерывной линии скандальных ситуаций. Это балансирование веселья на грани скандала, эти колебания в настроении всего застолья и являются внутренним «сюжетом» пьесы, который служит главной художественной задаче А. П. Чехова – дать галерею образов мещанского мира.

Причем принципы характерологии подчинены общей тенденции к типизации и обобщению. Состав героев взят из рассказа «Свадьба с генералом», однако наполнение этих образов обогащается за счет рассказа «Брак по расчету». В «Свадьбе» закрепляется возникший в «Иванове» способ создания образов «бытового фона» с помощью ярко характерной речи, отклоняющейся от общепринятой (жених, Ять, иностранец «греческого звания» и др.). Здесь получает дальнейшую разработку и такое средство создания образа, как лейтмотив – черта чеховской характерологии, свойственная именно драматическим жанрам.

«Свадьба» писалась после «Иванова», где при создании образов лиц второстепенных, лиц «бытового фона», А. П. Чеховым уже использован этот прием характеристики, в «Свадьбе» он закрепляется, здесь у каждого образа есть лейтмотив, обнажающий суть характера. В этой одноактной пьесе (как и в «Иванове») отчетливо проступают черты драматургического «вольнодумства» А. П. Чехова в плане смешения жанровых признаков драмы и комедии. Уже рассказ «Свадьба с генералом» намечал тему оскорбления человечности в мире «пещерных» людей, но здесь она возникает в авторском повествовании, в пьесе же этот мотив получает сюжетно образное воплощение и подчеркнуто драматическое звучание.

Еще в большей мере опыт работы над крупной драматической формой сказался в «Юбилее» (1891), написанном

после «Иванова» и «Лешего». В этом смысле драматические «переделки» были для А. П. Чехова, с одной стороны, жанром поисковым, нащупывающим новые пути художественного движения, с другой стороны, – «отрабатывающим» уже найденное. Сюжет рассказа «Беззащитное существо», на основе которого возник драматический этюд, стал лишь эпизодом в общей сюжетной канве. К линии Кистунов – Шукина (в редакции 1901 г. Шипучин – Мерчуткина) добавились линии Хирина, Татьяны Алексеевны и вставная «романтическая» новелла о любви Грендилевского к Кате. В структуре этой одноактной пьесы наиболее четко проявилась децентрализация драматического сюжета. Четыре относительно самостоятельных сюжетных хода, четыре героя, принимающих равно значительное участие в развитии действия.

Для строения диалога характерна «спутанность», перебивы тем: Хирин – Шипучин о юбилее с отступлениями в «быт» Хирина, в эту диалогическую тему внедряется Татьяна Алексеевна, которая все никак не может рассказать о своей поездке; затем возникает новое наслоение – Мерчуткина – Шипучин. Но не слушая Мерчуткину, Татьяна Алексеевна пытается продолжить свой рассказ теперь уже Хирину, бьющемуся над докладом. Вместо тематически выстроенного диалога – клубок тем, переплетающихся, перебивающих друг друга и в то же время относительно самостоятельных. Здесь дано «обнажение» того приема диалоговедения, который А. П. Чехов впервые широко использовал в «Лешем». В этой одноактной пьесе наблюдается также использование подтекста как средства передачи психологического состояния персонажа (Шипучин после скандального провала приема делегации).

Последняя переделка А. П. Чехова «Ночь перед судом» (из одноименного рассказа), датируемая серединой 90-х годов, осталась неоконченной, что весьма симптоматично. Очевидно, возможности этого жанра как жанра-«этюда» были к середине 90-х годов исчерпаны А. П. Чеховым и, сыграв свою роль в художественном становлении писателя, он навсегда исчезает из его творчества. Чеховская драматургическая мысль, обретшая зрелость, требовала выхода в более широкие пределы, однако путь к становлению эстетики чеховской драмы лежал через

«переделки», наглядно демонстрирующие процесс взаимодействия, динамики жанров в творчестве писателя.

1. Гитович Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. – М. : Художественная литература, 1955. – 880 с.

2. Фельетоны «Сара Бернар», «Опять о Саре Бернар» (1881); «Гамлет на пушкинской сцене»; «Фантастический театр Лентовского», 1882; «Нечистые трагики и прокаженные драматурги, (1884). Пародия на драму Б. М. Маркевича «Чад жизни» (1884) – пародия не была опубликована по желанию автора и впоследствии затерялась [13, с. 58-59] и др.

3. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. – Т. 14. – М. : Гослитиздат, 1947. В дальнейшем все ссылки на письма и произведения А. П. Чехова даются по этому изданию, том и страница указываются в тексте, в квадратных скобках.

4. Полоцкая Э. А. Развитие действия в прозе и драматургии Чехова // Страницы истории русской литературы // Сборник статей. – М. : Наука, 1971. – С. 330– 338.

5. «Медведь» (1888), «Предложение» (1888 – 1889), «Татьяна Репина» (1889), «О вреде табака (1886 – 1889, 1902).

6. Этим термином принято обозначать все одноактные пьесы А. П. Чехова, хотя он и не точен. Здесь исследователи идут за терминологией самого писателя, определявшего водевиль «как одноактную *драму* (!) или комедию» (выделено нами – Г. С.) [14, с. 194].

7. Бердников Г. П. Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. – М. : Искусство, 1972. – 317 с.

8. Штейн А. Л. Критический реализм и русская драма XIX века. – М. : Гослитиздат, 1962. – 398 с.

9. Милостной И. В. Ранняя проза Чехова и его водевили (к вопросу о чеховском инсценировании) // Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. Сборник научных трудов. – Свердловск, 1975. – 95 с.

10. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие : В 2 т. – Т. 2. – М. : Искусство, 1954. – 376 с.

11. Аникст А. А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. – М. : Наука, 1972. – 643 с.

12. Кургинян С. Д. Драма // Теория литературы. Роды и жанры литературы. – Т. 2. – М. : Наука, 1964. – С. 238 – 263.

16. Тагер Е. Б. Новый этап в развитии реализма // Русская литература конца XIX – начала XX вв. Девяностые годы / Отв. ред. Б. А. Бялик. – М. : Наука, 1968. – С. 106 – 116.

17. Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // Чехов в воспоминаниях современников. – М. : Гослитиздат, 1954. – 683 с.

18. Пруцков Н. И. К вопросу об эволюции реализма А. П. Чехова // Из истории русских литературных отношений XVIII – XX вв. / Отв. ред. С. В. Касторский. – М.-Л. : Издательство АН СССР, 1959. – 442 с.

19. Соболев Ю. В. Чехов. Статьи. Материалы. Библиография. – М. : Издательство Федерация, 1930. – 347 с.

20. Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. – М : Художественная литература, 1972. – С. 404 – 436.

21. Берковский Н. Я. Чехов. От рассказов и повестей к драматургии // Русская литература. – 1966. – № 1. – С. 15.

22. Лотман Л. М. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. – М.-Л. : Издательство АН СССР, 1961. – 360 с.