

"ПІДТЕКСТИ" І "ПІДВОДНА ТЕЧІЯ" В ДРАМАТУРГІІ ГОГОЛЯ І ЧЕХОВА

У статті акцентовано увагу на наявності "еретичної" форми драматургічного конфлікту, на механізм "підводної течії" в п'єсах не лише Чехова, але й Гоголя.

Наявність "підтекстів" і "підводної течії" в драматургії пов'язують, як правило, з майстерністю А.П. Чехова. З цього приводу англійський драматург Дж.-Б. Пристлі писав: "По суті, те, що він (Чехов) робить, – це перевертання традиційної "добре зробленої" п'єси догори ногами, вивертання її навиворіт. Це якби він прочитав якісь керівництва з написання п'єс, а потім зробив все навпаки тому, що в них пропонувалося" [1: 179]. Йдеться про те, що "добре зроблена п'єса" – це звична, традиційна, тобто "геройна п'єса", де пласт *геройних* дій твору виступає як головний (при одночасній допомозі малих, обставинних образів). А "вивернута навиворіт" – це так звана "обставинна п'єса", де головну роль відіграє, навпаки, *обставинний* пласт, тобто взаємозв'язки й протиставлення малих, *обставинних* образів у п'єсі.

Маємо, однак, нагадати, що нове, навіть абсолютно нове не з'являється "з нічого", воно обов'язково спирається на попереднє. Так було й у Чехова, який вчився в попередників, зокрема, як виявляється, у Гоголя-прозаїка і драматурга. Чехов знав його твори майже напам'ять, цінував його поетичні принципи і прийоми, творчо розвивав їх згідно запитів і потреб свого часу. "Єретичні новації" Чехова виникли на базі потреб того часу й поетичних знахідок Гоголя в драматургії.

Посилена увага до "Ревізора" здебільшого залишає в тіні красу, майстерність, новаторство інших п'єс Гоголя. Між тим саме в них Гоголь розпочав "вивертання навиворіт" поезики традиційної п'єси, чудовий зразок якої він дав у "Ревізорі", – те "вивертання", яке продовжив і завершив Чехов.

У "Ревізорі", як відомо, головну роль відіграють геройний конфлікт (точніше, характерно-обставинний) і геройний сюжет, розгортання інтриги між героями. Змалюванню протиставлення героїв підкорено в п'єсі все інше, разом з тим образи-обставини. Однак, у наступних п'єсах Гоголя обставинні, допоміжні образи стають поступово все значнішими, вагомими за функціями, і саме їм, так чи інакше, починає підпорядковуватись змалювання образів-характерів, образів-героїв. Це позначалося на якості, формі конфлікту і, врешті-решт, перетворило його з *характерно-обставинного* на *обставинно-характерний*. Таким він остаточно став у п'єсі Гоголя "Театральний роз'їзд після представлення нової комедії" (1842 р.) [2: 363-392].

У "Театральному роз'їзді" головними для розвитку сюжету стають вже не зіткнення героїв, не боротьба вольових устремлінь і тому не традиційна героїна інтрига. За головне тут маємо, навпаки, зіткнення окремих думок, міркувань із приводу комедійного твору, вистава якого щойно завершилась. Репліки героїв, наведені одна за одною, зіштовхуються, часто незалежно від намірів героїв-глядачів. Навіть образ "автора п'єси" стає допоміжним. Він лише деякою мірою сприяє розгортанню конфлікту п'єси, а його висновки у фіналі носять локальний характер. Тут позначається й хитрість, й іронія Гоголя. У творі сюжетно й ідейно переважають *репліки*, відсторонені від дій героїв, а також різні за обсягом образні *факти*. Навіть *ремарки* стають, на відміну від традиції, більш розгорнутими й більш вагомими для розуміння сюжету, його розвитку та ідейного спрямування.

Яскравою ілюстрацією сказаного може бути хоча б такий уривок п'єси:

"(…шум у величавості; по всем лестницам раздаётся беготня. Бегут армяки, полушубки, чепцы, немецкие долгополье кафтаны купцов, треугольные шляпы и сутаны, шинели…)"

Разные голоса. Да три гривны, слышь ты, взял с него сдачи. – Подлая, скверная пьеса! – Забавная пьеска! – Ты что лезешь в самое горло!

Голос в одном конце толпы. Все это вздор! Где могло случиться такое происшествие! Этакое происшествие могло только разве случиться на Чукотском острове.

Голос в другом конце. Ну вот точь-в-точь эдакое событие было в нашем городке. Я подозреваю, что автор, если не был сам там, то, вероятно, слышал" [2: 384-385].

Як бачимо, стикаються, борються не герої (кожен з них зайнятий буденною справою, поспішає вийти з театру після завершення вистави). Зіштовхуються, "борються" між собою репліки – різні оцінки щойно побаченої глядачами п'єси.

А тепер для порівняння наведемо відомий уривок із чеховської трагікомедії "Три сестри", де одразу після мрійливих сподівань Ольги *змінити життя шляхом переїзду "до рідного краю"* в протилежному кінці сцени зовсім з іншого, невідомого глядачам приводу *несподівано чути*:

"Чебутькин. **Черта с два!**

Тузенбах. **Конечно вздор**" [3: 120].

Отже, зіткнулись (за задумом автора, тобто навмисно) думки, відчужені від своїх носіїв-героїв і, як наслідок, з їх "підтекстового змісту" стає зрозумілим, що мрія сестер про краще життя й переїзд на батьківщину – нездійсненні ("вздор"). Звичайно, у Чехова такий прийом зустрічаємо частіше, він різноманітніший, але витоки його явно ведуть безпосередньо до Гоголя-драматурга.

Прямий зв'язок між драматургами цим не обмежується. До поетичних принципів, прийомів чеховських п'єс із незвичною, *обставинною* образною системою (сфокусованою на зіткнення образних *деталей*), із "вивертаним навиворіт" конфліктом, із сюжетом, де головну роль відіграє "*підводна течія*" (внутрішньо-текстова), ведуть також інші знахідки Гоголя-драматурга.

В "Одруженні", наприклад, маємо зовнішню простоту, буденність сюжету, значну увагу до побутових, життєвих дрібниць, за якими, як і в житті, ховаються значні закономірності й наслідки. У "Гравцях" має місце різне початкове сприймання (читачем-глядачем) діалогів, фактів з ретроспективним осмисленням головного їх значення. У п'єсі "Ранок ділової людини" мають місце майстерно створені дурні, низькопробні, вульгарні розмови, які змальовують не героїв, а середовище. Бачимо тут і значну роль "підводних" мотивів, фрагментів, мікросюжетів.

Але найбільш різнобічний і щільний зв'язок із чеховськими п'єсами з "підводною течією" тягнеться все-таки від гоголівського "Театрального роз'їзду".

Хоча "Театральный роз'їзд" написаний як п'єса для читання, в ній або в зародку, або в розгорнутому вигляді є досить багато прийомів, розрахованих на сценічну п'єсу з *обставинною* образною системою, тобто сфокусованою на перевагу малих і великих обставинних образів (з конкретним локальним змістом). Заради полегшення в сприйнятті такої переваги має місце *спрощення зовнішньої* сфери сюжету – вона обмежена звичайним роз'їздом глядачів після спектаклю. Використано й засіб побудови сюжету без головної сюжетної лінії, без головного традиційного героя (людини). Присутні й тематичний, замість інтриги героїв, розвиток дії, і відмова від поділу героїв на позитивних і негативних. Замість цього – наявність звичайних людей, поліфонізм розвитку сюжету і, головне, широка присутність *підтекстів* сюжетного плану, які своїм логічно-последовним п л и н о м створюють р у х *підводних сюжетних фрагментів* із тематично запрограмованим змістом.

На початку "Театрального роз'їзду", цієї незвично новаторської п'єси, її герой на ім'я "автор пієси" – також обставинний, локального спрямування герой – відходить у бік сцени, аби послухати розмови про свою п'єсу, яка тільки що завершилась:

"...Показывается несколько прилично одетых людей; один говорит...другому: *Выйдем лучше теперь. Игратья будет незначительный водевиль*. Оба уходят..."

Бежит о ф и ц е р, д р у г о й удерживает его за руку.

Первый офицер. Да останемся!

Другой офицер. Нет, брат, на водевиль и калачом не заманишь. Знаем мы эти пиесы... на закуску: лакеи вместо актеров, а женщины – урод на уроде. (Уходят.)

Светский человек, щеголевато одетый. Плут портной претесно сделал мне панталоны, все время было страх неловко сидеть. За это я (ему)... (Уходит)...

Автор пиесы (про себя). И все еще никто ни слова о комедии!" [2: 364].

Але чому ніхто ні слова? Про неї вже чимало сказано. Правда, не прямо, а інакомовлено, за допомогою *підтекстів сюжетного плану*. В оформленні їх змісту взяли участь репліки героїв, ремарки автора, мізансцени, обставинні факти, подібні до зауваження про "незначний водевіль". Цього типу *підтексти* в сукупності склали *підводні сюжетні фрагменти*, які розповіли про те, що комедія, на відміну від наступного водевіля, значна за змістом, майстерна за формою, важлива у виховному, світоглядному відношенні. Розповіли, що комедія поставлена чудово, з яскравим складом акторів. Крім того, видно, що вплив п'єси на глядача – процес обопільний: тут роль відіграє й рівень духовного світу глядача. З *підводних фрагментів* видно, що навіть значною за змістом і формою п'єсою за один раз не проб'єш, як мовиться, світоглядно-товстошкіру частину світської публіки.

Думки, висновки від зіткнення *підводних фрагментів* спочатку невідомі, як бачимо, навіть "автору пієси" (тут не лише хитрощі, а й далекоглядність Гоголя). Вони відкриваються тільки окремим, уважним і "незашореним" читачам як наслідок осмислення *підтекстів*, запропонованих для прочитання автором Гоголем.

У Чехова такі, сюжетного типу, *підтексти й підводні фрагменти* стануть різноманітнішими, рельєфнішими, численнішими, а крім того цілком сценічними. Але вони, як у Гоголя, нашаровуються одне на одне й масою своєю створюють р у х, цілеспрямований "п л и н підтекстів", підводних сучасно авторських думок, тобто "підводну течію" обставинної п'єси.

Про цей поетичний механізм побудови "підводної течії" чітко писав не лише Чехов. Виявляється, у Гоголя в "Театральному роз'їзді" цей механізм теж визначено одним з героїв: "Смысл внутренний всегда постигается после. И чем живет, чем ярче те образы, в которые он облекся и на которые раздробился, тем более останавливается всеобщее внимание на образах. Только сложивши их вместе, получишь итог и смысл создания. Но разбирать и складывать такие "буквы" быстро, читать по верхам и вдруг не всякий может; а до тех пор долго будут видеть одни "буквы" [2: 383].

Отже, поетичні форми *підтекстів*, з яких складається "підводна течія", Гоголь називав "буквами" – "цеглинками" незвичного, *обставинного* й логічно-последовного руху дії твору. Пізніше, спираючись на матеріал творів Чехова, Д.В. Григорович буде називати їх "блискітками" (рос.: "блестками"), а сам Чехов – "картинками": "...картинки, или, как Вы называете, блестки, тесно жмутся друг к другу, идут непрерывной цепью" [4: 285-288].

Таким чином, витоки чеховських "єретичних" підтекстів і "підводної течії" безпосередньо мають місце в наступних після "Ревізора" п'єсах Гоголя, особливо в "Театральному роз'їзді". Та й загалом драматургія Гоголя – одне з основних та безпосередніх літературних джерел художньої "єретичної" майстерності Чехова-драматурга.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Пристли Дж.-Б. Антон Чехов // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. М.: Искусство, 1976.– 178 с.

2. Гоголь Н.В. Собр. соч. в 4 т. –М.: Правда, 1952. – Т. 2. – 447 с.
3. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — М.: Наука, 1978. – Т. 13. – 523 с.
4. Переписка А.П.Чехова: В 2 т.– М.: Худож. лит., 1984. – Т. 1. – 448 с.

Матеріал надійшов до редакції 17.09.2006 р.

Удалов В.Л. "Подтексты" і "подводное течение" в драматургии Гоголя и Чехова.

Статья обращает внимание на наличие "еретической" формы драматургического конфликта, на механизм "подводного течения" не только в пьесах Чехова, но и Гоголя.

Udalov V.L. The "undertexts" and the "undercurrent" in the Gogol's and Chekhov's plays.

The article calls attention to the dramaturgic conflict "heretical" form presence , to the "undercurrent" mechanism in the plays of not only Chekhov but also Gogol.