

Исмаилова Севда Нуреддин гызы
Бакинский славянский университет

ЧЕХОВ КАК СОЗДАТЕЛЬ НОВАТОРСКОЙ КОМЕДИИ

Ключевые слова: комедия, новаторство, шахматы, позиционный стиль, потенциал, юмор, сатира, квази-драма

Açar sözlər: komediya, novatorluq, şahmat, mövqe üslubu, potensial, yumor, satira, kvazi-dram

Key words: comedy, innovation, chess, position style, potential, humor, satire, quasi-drama

В сокровищнице русской классической литературы великие творения А.П.Чехова занимают огромное место. Его имя неразрывно связано с передовой прогрессивной культурой, оказавшей решительное воздействие на развитие и других национальных литератур. Виртуозно написанные, содержательные и предельно лаконичные рассказы А.П.Чехова быстро завоевали широкую популярность среди правофланговой интеллигенции не только России, но и Азербайджана. Более того, прогрессивно настроенные писатели-демократы, которые в начале XX века продолжили славные традиции реалистической прозы лучших русских и азербайджанских писателей, сумели достойно оценить творчество Чехова. Чеховский юмор и гуманизм, сила его обличительной сатиры, направленной своим острием против мещан и обывателей, непременно сказались на творческой манере многих других классиков мировой литературы. По стопам многих рассказов и комедий Чехова и другие прославленные художники слова продолжали также работать в жанре «малой прозы», то есть создавали яркие и глубокие по идейному содержанию художественные произведения. В «Золотой фонд» чеховских шедевров прежде всего органично входят его изумительные рассказы и острые злободневные комедии. Целью настоящей статьи является анализ некоторых комедий, которые, по мнению большинства учёных, с полным основанием могут быть причислены к новаторским как в русской, так и мировой классике.

В.Ермилов – видный исследователь творчества Чехова в своё время отмечал, что «некоторые чеховские комедии следовало бы правильнее называть «квази-драмами», так как лежащий в основе них так называемый «квази-сильный» признак очень напоминает драму» [1,109-110]. Совершенно очевидно, что Ермилов имеет в виду расширение рамок комедии до подлинно драматургического искусства.

Это искусство под пером Чехова объективно определяет принципиально новаторский характер его комедий. Комедия как одна из разновидностей драматургического рода, является важной и составной частью литературного произведения в целом. Следовательно, правильно определить специфику интересующего нас рода можно лишь в том случае, если выявить основные принципы анализа более общего понятия. Опыт истории литературы и литературной критики на протяжении длительного времени убеждает нас в том, что верно и полно раскрыть идейно-художественное своеобразие комедийного произведения в целом и общем можно только при условии строгого следования принципам литературоведческого анализа. Разумеется, это относится и к комедиям Чехова.

Какими же основными правилами нужно руководствоваться при анализе литературного произведения в целом? Ещё на протяжении всего XIX столетия филологи пытались ответить на этот непростой вопрос. В частности, предлагалось рассматривать художественное произведение сквозь призму биографии писателя. Затем пытались отыскивать в каждом литературном творении древнейшие мифологические корни, находить ключ к постижению своеобразия текста исключительно в сопоставлении с другими явлениями и т.д.

Эти требования могли, казалось бы, претендовать на статус закона, регламентирующего процесс анализа литературного произведения в целом. Но, повторяем, такие поиски начались ещё в XIX веке. Время показало, что они не являются универсальными, так как не могут быть применены к анализу любой стороны художественного произведения. В конечном счете время расставило всё по своим местам, выделив универсальные принципы изучения произведений художественной литературы, драматургии в частности. Прежде всего – это принцип историзма. На него мы планируем опираться при анализе некоторых комедий Чехова. Он универсален, по мнению многих учёных, именно вследствие свойственной ему всеохватности, которая предопределена его природной сутью.

В чем же заключается существо принципа историзма, которое вполне применимо и к драматургическому роду? «Принцип историзма, - пишет Д.С. Лихачев, - состоит в том, что всякое

явление рассматривается в его происхождении и развитии, в движении, а само движение в обусловивших его причинах и связях с окружающим – как часть более общего целого» [4,77].

Видный русский академик, понятно, говорит об универсальности этого принципа по отношению к любому литературному произведению. Считаем, что применительно к комедии и – шире – драматургическому роду принцип историзма состоит в том, что он рассматривается, во-первых, в его собственном движении, то есть в процессе создания, во-вторых, в творческом развитии самого автора с манифестацией его идей, в-третьих, в историко-литературном движении, как фактора развития некоторых комедий Чехова определённого периода. Иными словами, специфика нового типа комедий как драматургического рода, главным образом, в обозначенных трёх слагаемых. Хотя абсолютно очевидно, что вышеотмеченное относится только к принципу историзма, как универсальному, но им всё же, как будет показано ниже, чеховская драматургия не ограничивается.

Что это за новаторские чеховские принципы, следующие за собственно историзмом? В первую очередь подчеркнём, что писатель выступал против редуций текста, точнее сказать, механистического расчленения комедийного материала на отдельные и, следовательно, разрозненные фрагменты. Создавая свои комедийные шедевры, Чехов прежде всего руководствовался целостным обще системным видением проблемы, которую он ставил. Не суть важно – посвящена ли она была его излюбленной теме интеллигенции, либо иной другой. Принципиально новаторский тип комедий Чехова зиждется прежде всего на системности. Это, первый и главный шаг.

Критик И.Б.Роднянская указывает на тот факт, что «чеховскому стилю в основном зрелого периода была свойственна, казалось бы, совершенно неожиданная и необъяснимая структура. Её целостность только внешне как бы сродни «отдельности», «незавершённости», «фрагментарности», давлению «куска» и «оборванности». На самом же деле, - продолжает свою мысль учёный, - эта есть система сведения сводов в единую точку» [6,442]. С нечто подобным в теории современного литературоведения некоторые учёные сталкиваются при критическом подходе к анализу «Анны Карениной», когда у Толстого все своды напоминают замок. Разрозненные мотивы в определённой точке сходятся. И в аналогичном построении мы также усматриваем новаторский тип комедий Чехова.

Второй момент новаторства, на наш взгляд, связан с так называемым позиционным стилем, то есть спокойным, пошаговым, представляющим собой в целом как бы наращивание различных комбинаций в отдельных комедиях. Поразительно и парадоксально, но в некоторых случаях комедии Чехова напоминали драму, а то и даже трагедию в буквальном смысле этого слова.

Например, Станиславский в одном из своих писем к Чехову в октябре 1903-его года восклицал: «Нет, для простого человека это буквальная трагедия». (Так он писал о «Трёх сестрах»). И добавил: «Кто её никак не понимает, по всей видимости, просто дурак. Уж это мое самое искреннее что ни на есть убеждение. Ну что ж, во всяком случае, очевидно одно: чеховская комедия поставлена в действительности не для «простых людей». «Простой человек» мыслит уже известными категориями и их комбинациями, он в принципе не может оценить новатора, идущего «не в ногу» [7,391]. Дело еще осложнялось тем, что Чехов сам не любил вдаваться в объяснения, говоря: «Послушайте же, я там написал всё, что знал» [7,392].

Действительно, что он мог противопоставить существующему со времен Аристотеля понимаю комического как синонима смешного? Да и все последующие школы и теории комического базировались на аристотелевской парадигме, что привело, в конечном итоге, к неразберихе и сетованию теоретиков на отсутствие строгой теории комического. Чеховская комедия только обострила все эти неувязки.

Чехов осуществил реконструкцию жанра по большому счету, а не на примитивных уровнях вкраплений бурлескного или травестийного элементов. Во времена Чехова, кстати сказать, было немало драматургов, комедиографов, которые именно таким включением в тексты разного рода интермедий комического плана, либо с брачным финалом, или какими-то фарсовыми интонациями, сопровождавшими смерть героев, ка раз и занимались. Само собой разумеется, что никакого нового типа комедий в русской и мировой литературе они тем самым создать не могли. Вот почему, анализируя комедии Чехова, многие вдумчивые исследователи подходят к жанрам его сочинений с точки зрения традиционной жанровой типологии.

Вышеуказанный нами позиционный стиль помогает четче понять, что именно новаторского Чехов сделал в комедийном жанре. Прежде всего, развитие позиции в любой системе связано с формированием потенциала. Потенциал - системное понятие. В отличие от статуса героя, который аристотелевская школа часто ставит во главу угла, потенциал как концепт характера формируется

многими характеристиками. Он включает в себя и волю, и энергию, и умение формулировать цели и достигать их, и систему ценностей, и способность развиваться, и многое другое.

Все эти характеристики для исследователя комедий Чехова нужно собрать воедино, дать каждой из них меру и оценку и, если так дозволено выразиться, проинтегрировать их. Мера богатства и силы потенциала героев, собственно говоря, и будет результатом анализа и синтеза всех компонентов потенциала. Как видим, подобные задачи не возникают при однопараметричном подходе аристотелевской школы. Есть и другая сторона проблемы аристотелевского подхода, пытающегося объединить в корне разные, то есть не объединяемые характеристики, но формат данной статьи не позволяет останавливаться на этом аспекте.

Итак, какой же конкретно потенциал комедий Чехова считается мощным, а какой средним и слабым? Вышеуказанную нами меру любой филологической системы определяет её способность развиваться и влиять на своё окружение. Этот же критерий приложим и к литературному герою. Сила потенциала героя определяется:

1) мерой влияния его на собственную среду;

2) его собственной способностью к саморазвитию. При отмеченном исследователями, как правило, указывается на то, что саморазвитие (см. пункт № 1) рассматривается в жёстких рамках системных подходов, как бы различающих развитие и рост. То есть, разводящих их по разные стороны.

Потенциал чеховской системы в его комедиях тесно связан с её внутренней и внешней динамикой. Динамика литературного героя выражена через драматическое, как порождающее внутренние и внешние конфликты героя. Поэтому не столько само действие и даже конфликт, социальный ли статус, но, скорее, потенциал персонажей формирует комический и - шире - драматический жанр. Носителем динамики в комедии являются, конечно же, герои, но меру динамики и ответственности за своё поведение автор связывает с силой их потенциала. Вот почему драматическое у Чехова так тесно связывается с потенциалом литературного героя. Мера богатства и силы потенциала героев формирует три основных типа драматического жанра. Так, герои со средним потенциалом относятся к драме, герои с бедным и слабым потенциалом формируют комедию, а герои с мощным потенциалом представлены Чеховым именно в драме. Но Чехов, уделявший огромное внимание развитию жанра комедии, тем не менее сам очень благоволил к людям с сильным потенциалом. Недаром, К. Чуковский, любивший его, явно преклонявшийся перед гением, посвятивший ему ряд статей, указывал на то, что «Чехов самолично презирал лень, как презирал одновременно с тем вялость и слабость душевных смятений, качеств и движений» [3,69].

Небезынтересно отметить, что в вопросах влияния героев на читателей не особенно учитываются оценки их потенциала. Так, собственно реакции или чувства, автором (Чеховым – в нашем случае), выносятся как бы за скобки. Смешное и грустное — это дополнительные характеристики, связанные с вопросами восприятия, которые относятся больше к области психологии, чем строгого литературоведения. В литературоведении комическое и смешное часто приравниваются, однако это не верно, поскольку комическое — это категория, а смешное — всего лишь характеристика. Категория не может быть равна характеристике по определению.

По этой причине некоторые учёные писали о том, что у Чехова якобы есть «лишние» сцены в комедиях. Но такие исследователи, думается, не учитывают, что смысл таких вроде бы «лишних» эпизодов в комедиях Чехова легко объяснить с точки зрения их позиционной значимости. В этом смысле она призвана ответить, к примеру, на вопросы, в какой степени угрозы потерять Треплёва способны изменить отношения к нему родных и близких, Выясняется по ходу действий, что первые же попытки самоубийства ставят как Треплёва, так и читателей перед обстоятельством, что потенциал значимости главного героя для его окружения в буквальном смысле ничтожен.

Чтобы это доказать, достаточно вспомнить, что возлюбленная Треплёва – Нина, по замыслу автора, по-прежнему увлечена Тригориним, который не испытывает никаких угрызений совести или просто человеческого сострадания к сыну своей любовницы. Аркадина ведёт себя и того хуже. Разбинтовывая рану сына и видя, как близко он был от смерти, она злобно скандалит с ним, отстаивая свою правоту. В дальнейшем известие, полученное со стороны о самоубийстве героя – Треплёва уже сопровождается репликами Дорна о том, что в его аптечке лопнула, оказывается склянка, содержащая эфир, что сразу же накладывает отпечаток эпизодичности на происшедшее.

В этот момент вдумчивый читатель способен увидеть, как герой Чехова словно улечивается, как будто из склянки с эфиром. Даже следа он не оставляет. Некоторые филологи (И.Б. Роднянская, Е.Погорелая и другие) считают, что это своеобразное «слабо звено» в чеховской драматургии.

Однако это не так. Здесь дело не в самой «концепции» смерти как части неизбежного естественного процесса, уравнивающего всех. «Уравнивание» со смертью касается только физического аспекта. На наш взгляд, правильно отвечает на этот вопрос критик В. Зубарева.

В одной из своих статей она, в частности, пишет: «Такая ситуация в чеховской комедии сродни шахматной стратегии. А именно, в шахматных терминах смерть аналогична «комбинации», в результате которой у тела отображена жизненная сила. Но всякая комбинация порождает позицию и существует в позиции, даже если интерпретатор не принимает позицию в расчет. Смерть чеховского героя больше, чем комбинация. Это лакмус, определяющий позицию героя после смерти, то есть его влияние на бесконечность. Поэтому тема смерти в чеховских произведениях связана с проблемой памяти и забвения, которую Чехов решает не в пользу своих героев» [2,112-113].

Очень плодотворная, по нашему предположению, идея. В самом деле, как и названия шахматных фигур, имена чеховских персонажей в себе несут завуалированную «информацию» о результатах взаимодействия их с «королем», то есть — Вечностью. Имена же героев как бы свидетельствуют об их потенциальной возможности оставить след в жизни вне зависимости от позиции, которую он занимает в данный момент. Например, профессор Серебряков имел репутацию большого искусствоведа среди своих коллег, точнее, поклонников его таланта, и его положение в обществе свидетельствует о высокой условной значимости этого героя. Ответить же на вопрос, каков потенциал профессора по большому счету, помогает его фамилия. Что такое «Серебряк»? Случайно ли в комедии Чехова она так звучит? Оказывается, по этимологии — это прозвище паука. В народе водяного паучка называют серебряком за имитацию серебряного сияния в воде.

История с надписью на его памятнике — остроумная метафора. Авторская ирония здесь вовсе не направлена на естественные процессы жизни, а затем — смерти. Неслучайно наряду с именами героев в рассказах и пьесах Чехова мелькают имена реальных деятелей науки и искусства — Пирогов, Кох, Толстой, Шекспир, Тургенев. Именно по ним выстраивается высокая безусловная шкала ценностей, к которой приравнивается малая безусловная значимость других героев комедий.

Интеграция условных и безусловных ценностей происходит не путем их суммирования и выведения среднеарифметического, но путем сопоставления условной значимости с безусловной величиной. Низкая безусловная значимость, отраженная в имени героя, должна насторожить и помочь тоньше понять, как соотносится с этим его высокая условная значимость.

К сожалению, диалектика единичного и целого при подходе к потенциалу чеховского героя относится к неразвитым сторонам чеховедения. Как правило, сильные единичные стороны героев затмевают их квази-драматическую суть, и герою приписывается не чеховский, а тургеневский (то есть драматический) потенциал. В результате такой герой (например, Дымов) интерпретируется как жертва хищницы-жены, хотя анализ его предрасположенности в свете диалектики части и целого выявляет совершенно другое.

Дымов, чья фамилия относится к разряду «мушкинских», ассоциируясь с «улетучиванием», рассеиванием, исчезновением, пал жертвой не своей поверхностной жены, а собственного примитивизма, который он демонстрирует беспрестанно. Он наивно полагает, что искусство — удел профессионалов, так же, как медицина и другие естественные науки удел других учёных-профессионалов.

У Дымова недопонимание роли образования Личности под пером Чехова вскрывает глубину его невежества и неразвитости натуры. Неудивительно, что он глух к вещам, которые прежде всего важны в человеческих отношениях. Он относится к типам, которые не до конца оценивают эмоциональность, психологизм. Ему явно чуждо богатое воображение, он фактически лишён полета фантазии, чувствительности к деталям. Однако значимость этих признаков прекрасно осознавал сам Чехов. Этот тот фундамент, на котором держатся, собственно говоря, искусство, культура и литература. Необходимость их тщательного изучения со стороны писателей и критиками-профессионалами была совершенно ясна Чехову, сочетающему в себе, как хорошо известно, профессию врача и писателя.

Общая неразвитость не позволила Дымову быть достаточно психологичным при выборе спутницы жизни. Его жена оказалась куда более проницательной, понимая, что этот тип интеллектуального увальня терпеть будет многое. Однако после свадьбы пошло всё, как подчёркивает автор, в полнейшем соответствии с их общей несовместимостью, и если результат и был для кого-то неожиданным, то только для Дымова. Узость Дымова сказывается и на его профессиональных интересах.

Наконец, к современным и новаторским авторам чеховской школы можно отнести и Вампилова, и Петрушевскую, и Володина, каждый из которых по-своему развивает различные аспекты комедии. Анализируя творчество Вампилова, Роднянская обращает внимание, к примеру, на то, что «на пути каждого вампиловского героя встречается фигура "праведника" или "святого", которая не прикреплена автором "к определенному пласту или укладу социальной жизни". У Чехова подобных персонажей нет. Как упоминалось выше, в качестве «планки» по безусловной шкале он вводит имена выдающихся деятелей науки и искусства. В отличие от вампиловских «безусловных» фигур эти имена знаменуют собой интеллектуальное, а не моральное начало. Но суть не в структурном различии, а в общей смысловой функции: и те и другие выступают в качестве шахматных королей, с которыми взаимодействуют персонажи, обнаруживая свою низкую безусловную значимость. Шанс, который дается вампиловским героям, встретившимся со «святыми» (как, например, в «Утиной охоте»), остается неиспользованным, что еще более оттеняет их потенциал.

Что же касается композиционного принципа, то у Вампилова он не чеховский: Вампилов выстраивает действие вокруг одного героя и интригующего события («Воронья роща», «Утиная охота» и др.). Петрушевская, напротив, вводит в действие группу (от трех в «Чинзано» до семнадцати с лишним героев в «Московском хоре»), фокусируясь не на событии, а на отношениях внутри группы. Потенциал группы, однако, не такой, как у Чехова, а откровенно слабый: уже по начальным репликам и взаимоотношениям можно судить о том, с какой системой мы имеем дело.

«Событийность» выносится за сцену и у Володина, который, как и Петрушевская, делает акцент на происходящем, а не событийном. Вовсю приглушенный фон, разработанные диалоги, неторопливость действия вносят чеховскую тональность в его «повествовательную» драму. При этом потенциал героев Володина драматический. Герои проходят путь развития, изменяясь и обогащаясь, благодаря врожденной наблюдательности, тонкости и умению посмотреть на ситуацию более зрелым взглядом, как это происходит с Лидой во время ее последней встречи с Кириллом («Старшая сестра»).

Чеховская школа не ограничивается рассмотренными авторами и произведениями, но, к сожалению, формат нашей статьи не позволяет продолжить список. Очевидно лишь то, что Чехова можно с полным основанием считать создателем принципиально новаторского типа комедии.

Литература:

1. Ермилов В. А.П. Чехов. М.: Советский писатель, 1959, 247 с.
2. Зубарева В. Чехов – основатель комедии нового типа // Вопросы литературы, 2001. Июль-Август, 2001, с. 92-123.
3. Корней Чуковский о Чехове. М.: Русский путь, 2008, 206 с.
4. Лихачёв Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы, 1968, № 8, с. 73-81.
5. Погорелая Е. Как писать историю русской литературы // Вопросы литературы, 2001. Июль-Август, 2001, с. 124-138.
6. Роднянская И.Б. Конец занимательности? // Движение литературы. В 2-х томах. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 2006, с. 442-444.
7. Станиславский К.С. А.П. Чехов в художественном театре // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1986, с. 388-397.

A.Çexov novator komediyanın banisi kimi

Xülasə

A.P.Çexov komediya janrında bir novator kimi çıxış etmişdir. Çexovun komediya janrında banisi olduğu yeniliklər aşağıdakılardır:

1. Onun komediyaları ayrı-ayrı hissələrə bölünmür, onlarda bir sistemli tamlıq vardır;
2. Mövqelilik üslubu. Onun əsərlərində hadisələr addım-addım mürəkkəbləşir və hətta bunun nəticəsi olaraq Çexov komediyaları dramatic ahəng alır;
3. Müəllif hadisələrin inkişafını qəhrəmanlarının potensialı ilə əlaqələndirir. Onun qəhrəmanları oxucunun həyat mövqeyini dəyişdirəcək potensiala malikdir.

A.P.Çexovun təməlini qoyduğu yeniliklər sonrakı dövrlərdə geniş yayılmış və bir sıra müəlliflərin - Vampilovun, Petruşevskayanın, Volodinin yaradıcılığında yaşamışdır.

A.Chekhov as an innovator, the founder of comedy

Summary

A.P. Chekhov acted as an innovator in the genre of comedy. Chekhov's innovations the founder of the comedy genre is the following:

1. His comedies are not divided into separate parts, they have a systematic completeness;
2. Stability style. In his works, events are step by step compounded and even Chekhov's comedies get dramatic.
3. The author links the development of events with the potential of heroes. His heroes have the potential to alter the reader's lifestyle.

Innovations made by A.P. Chekhov were widely spread in subsequent years and lived in the creativity of a number of authors - Vampilov, Petrushevskaya, Volodya.

Рецензент: доц. Г.Новрузова