Муниципальное образовательное учреждение

**Средняя школа №8**

**С углубленным изучением иностранных языков**

### Экзаменационный реферат

по литературе:

Подготовила:

Ученица 11 класса «Д»

Пономарева Елизавета

Проверила:

Викторенко

Юлия Викторовна

#### г.Смоленск

*2003 год*

I. а) Обоснование выбора темы…………………………3

 б) Вступление. Жизнь и творчество А. П. Чехова.4

II. а) Чехов-драматург………………………………………5-6

 б) На пути к театру………………………………………6-9

 в) Чеховский водевиль………………………………….9-11

 г) Новый вид драматургии и традиции……………11-21

 д) Новаторство драматургии А. П. Чехова………..21-34

III. а) Заключение……………………………………………34

 б) Список литературы………………………………….35

***“Я… не***

***ни одного злодея,***

***ни одного ангела… никого не***

***обвинил, никого не оправдал”***

**(А. П. Чехов)**

## “Оттого, что каждая строка

***пропитана, как соком, сознанием***

***цели, Вы, кроме жизни, какая***

***есть, чувствуете еще ту жизнь,***

***какая должна быть…”***

**(А. П. Чехов)**

***“Приходилось ли вам встречать,***

***в вашей жизни таких феноменов,***

***которые живут только тогда,***

***когда говоррят, а замолчал –***

***умер?”***

**( К. С. Станиславский)**

Антон Павлович Чехов - один из моих любимых русских писателей. Споры о его творчестве продолжаются до сих пор. О нем написано множество литературоведческих трудов, но не смотря на это его творчество нельзя считать исследованным в полной мерею . Когда я писала эту работу, то меня поразило то многообразие литературы , которое написано о его творчестве. По-моему о Чехове написано больше, чем написал он сам. Что это? Наверное творчество Чехова настолько сложно и многогранно, что до сих пор будоражит умы человечества. Наверное до сих пор есть над чем задуматься и поразмышлять.

Особый интерес вызывает творчество Чехова- драматурга.

Именно в лице Чехова русская драма ломает национальные перегородки и начинает играть решающую роль в развитии мировой драматургии и театра.

У чеховской драматургии удивительна судьба. При жизни Чехова его пьесы не получили такого общеевропейского резонанса, как драматургия Ибсена или Гауптмана, и современники не включились в новую драму. Но время шло, росла известность Чехова – драматурга, и в наши дни орбита его влияния на мировой театр стала глобальной. Чеховским именем все чаще обозначается рубеж, за которым начинается драматургия 20 века.

Чехов всем кругом проблем, « идей и форм времени», открытий в сфере новой сценичности крепчайше связан с новой драмой. Многие новшества, ставшие символом чеховского театра, одновременно разрабатывались на Западе. Чехов – это тоже новая драма, и по содержанию, и по отношению к предшествующей и последующей драматургии.

Пьесы Чехова и сейчас очень популярны в мире. Их ставят не только в России, но и во всей Европе. В журнале «Театр» за 2002 год есть обзор репертуара европейских театров. С 1999 по 2002 год пьесы Чехова встречаются в репертуарах театров Лондона, Парижа, Вены, театрах скандинавских стран. За этот период пьесы Чехова «Вишневый сад», «Дядя Ваня», «Чайка» ставились в Нью-Йорке на Бродвее. В последние десятилетия Чехов не сходит со сцен московских театров. «Вишневый сад» в постановке Юрия Любимова в театре на Таганке известен не только у нас в стране, но и во всем мире.

Смоленский драматический театр тоже неоднократно обращался к пьесам Чехова. В конце девяностых годов в смоленском театре с успехом шла постановка «Дяди Вани» в постановке Петра Шумейко. Этот спектакль был удостоен награды на чеховском фестивале в Москве.

Все это свидетельствует о том, что пьесы Чехова актуальны и сегодня. Даже через сто лет после своей смерти , Чехов остается одним из самых популярных драматургов.

В своем исследовании я попыталась ответить на вопрос: в чем секрет успеха и популярности новой драматургии Чехова?

Антон Павлович Чехов родился в Таганроге в 1860 году. Там он учился в местной гимназии, после которой поступил в Московский университет на медицинский факультет. После окончания университета в 18884 году он начал заниматься медицинской практикой. Писать он начал еще будучи студентом, его первые юмористические рассказы появились в печати еще в1880 году в журналах. Первый сборник его рассказов «Сказки Мельпомены» вышел в 1884 году. Само название сборника , на мой взгляд, символично. Оно говорит о том, что уже тогда автор был не равнодушен к театру.

Еще в 1882 году на его талант обращает внимание русский писатель и редактор петербургского юмористического журнала «Осколки» П.А.Лейкин, который приглашает Чехова к постоянному сотрудничеству.

Юмористические журналы 80-х годов имели в основном развлекательный, чисто коммерческий характер, а поэтому и связывать рождение большого чеховского таланта с юмористической беллетристикой невысокого уровня нельзя.

К середине 80-х годов в творчестве Чехова намечается перелом. Веселый и жизнерадостный смех все чаще уступает место серьезным, драматическим интонациям. Все чаще и чаще чуткое ухо и зоркий глаз Чехова ловят в окружающей жизни робкие признаки пробуждения. Прежде всего появляется цикл рассказов о внезапном прозрении человека под влиянием резкого жизненного толчка – смерти близких, горя, несчастья, неожиданного драматического испытания.

На ранних этапах творческого пути он пытается создать роман, овладеть большой эпической формой. К этому усиленно подталкивали его литературные друзья. Складывалась инерция прошлого этапа развития русской литературы: Толстой, Достоевский, Щедрин упрочили свою славу классических писателей созданием крупных эпических произведений. Но в литературе 80-х годов жанр большого романа стал уделом второстепенных писателей, а все значительное начиналось с рассказа или небольшой по объему повести. Именно тогда стала популярной фраза писателя: «Краткость - сестра таланта.» Чехову не суждено было написать роман, но жанром, синтезирующим все мотивы его повестей и рассказов, стала «новая драма». Именно в ней наиболее полно реализовалась чеховская концепция жизни, особое ее ощущение и понимание.

Успех Чехова – драматурга в значительной мере был подготовлен рядом характерных особенностей его художественного метода, которые в своем логическом развитии и означали предельное сближение повествовательного творчества с драматургическим.

Глубокое знание театра, стремление способствовать его дальнейшему развитию в духе лучших традиций русского сценического реализма, с одной стороны, характерные особенности его художественного метода – с другой стороны, и явились тем творческим достоянием писателя, которое не только обеспечило успех первых серьезных шагов Чехова-драматурга, но и определило общее направление его новаторских исканий. Чеховские драмы пронизывает атмосфера всеобщего неблагополучия. В них нет счастливых людей. Героям их, как правило, не везет ни в большом, ни в малом: все они в той или иной мере оказываются неудачниками. В « Чайке», например. Пять историй неудачной любви, в «Вишневом саде» Епиходов с его несчастьями - олицетворение общей нескладности жизни, от которой страдают все герои.

На первый взгляд, драматургия Чехова представляет собой какой-то исторический парадокс. И в самом деле, в 90 – 900-е годы, в период наступления нового общественного подъема, когда в обществе назревало предчувствие «здоровой и сильной» бури, Чехов создает пьесы, в которых отсутствуют яркие героические характеры, сильные человеческие страсти, а люди теряют интерес к взаимным столкновениям, к последовательной и бескомпромиссной борьбе. Возникает вопрос: связана ли вообще драматургия Чехова с этим бурным, стремительным временем, в него ли погружены ее исторические корни?

Известны знаток драматургии Чехова М. Н. Строева так отвечает на этот вопрос. « Драма Чехова выражает характерные особенности начинающегося на рубеже веков в России общественного пробуждения. Во-первых, это пробуждение становится массовым и вовлекает в себя самые широкие слои российского общества. Недовольство существующей жизнью охватывает всю интеллигенцию от столиц до провинциальных глубин. Во-вторых, это недовольство проявляется в скрытом и глухом брожении, еще не осознающем ни четких форм. Ни ясных путей борьбы. Тем не менее совершается неуклонное нарастание, сгущение этого недовольства. Оно копится, зреет, хотя до грозы еще далеко. В-третьих, в новую эпоху существенно изменяется само понимание героического: на смену героизму одиночек идет недовольство всех. Освободительные порывы становятся достоянием не только ярких, исключительных личностей, но и каждого здравомыслящего человека. В-четвертых, неудовлетворенность своим существованием эти люди начинают ощущать не только в исключительных случаях, а ежечасно и

ежесекундно, в самих буднях жизни.»

1. Строева М.Н. Режиссерские изыскания Станиславского. М. 1973 г. стр. 39.

Именно на этих общественных дрожжах, на новой исторической почве и вырастает «новая чеховская драма» со своими особенностями поэтики, нарушающими каноны классической русской и западноевропейской драмы

С театральной Москвой Чехов впервые познакомился в1877 году, когда во время каникул приезжал навестить своих родных. После переезда в Москву знакомство это продолжалось. При этом с годами Чехов все больше и больше сближается с московской театральной жизнью. Многочисленные рецензии, фельетоны, очерки, рассказы свидетельствуют, что интерес Чехова к театру был устойчив. Он самым тщательным образом вникает в постановку театрального дела, и не только в Москве. Но и по всей стране. Его интересуют и живо волнуют вопросы репертуара, и повседневная жизнь актеров, и вопросы актерского мастерства, и принципы формирования театральных трупп и многое другое.

Положение театра в восьмидесятые годы было трудным. Реакция с особой силой сказалась здесь потому, что имея в своих руках императорские театры и театральную цензуру, делало все, чтобы уберечь сцену от «опасных мыслей» и, следовательно, от каких бы то ни было свежих веяний. В этой атмосфере идейное убожество было наиболее характерным и всеобщим признаком продукции штатных драматургов, которых уже современники справедливо называли драмоделами.

Действительно, сцена в это время заполнялась множеством пьес совершенно забытых авторов, во главе с наиболее плодовитым и наиболее беспринципным Виктором Крыловым (Александровым). Который расценивался современниками как характернейшее явление эпохи, лучше всего свидетельствовавшее об упадке театра. Рядом с ним пьесы поставлялись такими писателями, как Е.П.Карпов, князь В.П.Мещерский, В.А.Дьяченко, и многими другими.

Пьесы эти были чаще всего настолько убоги в идейном и художественном отношении, что составляли некую особую продукцию, не имевшую, как понимали это и современники, никакого отношения к художественной литературе. « Бытовали они в рукописях или специальных литографированных изданиях, предназначенных для театра. «… « Драматург» и «писатель», - свидетельствует Владимир Иванович Немирович-Данченко, - были совсем не одно и то же; какие-то дальние родственники. Драматург мог быть желаннейшим в малом театре, а среди настоящих писателей чувствовал себя несколько конфузно.

 И пьесы его, делавшие полные сборы, нисколько не интересовали редакции журналов.

Такое положение с репертуаром приводило к упадку сценического искусства, пагубно отражалось на актерской игре, ставило даже лучших, талантливейших русских актеров в трудные условия.» 1

Об этом тревожном процессе много писали современники. Так, в газете «Театр и жизнь» читаем: «В настоящее время положительно не знаешь, кому отдать пальму первенства в деле уничтожения драматургического ансамбля – актерам ли, создавшим теорию первых, вторых, выходных и т.п. ролей, или драматургам, пишущим свои пьесы на точном соответствии этой табели о рангах… Авторы пьес и раньше зачастую выводили в них все типы людей, а шаблоны: героев любовников, злодеев, благородных и комических отцов и т.д. Теперь дело пошло дальше… явились новые амплуа: старых генералов, молодых генералов, купцов, подьячих, благородных, но бедных людей, передовых женщин и т.п.

…Вред такого положения сказывается немедленно: все пьесы репертуара начинают походить друг на друга, интерес публики к театру падает с каждым днем, и для поддержки сборов дирекция начинает ставить плохие переделки или пробавляется нелепыми фарсами».

Об этом же процессе упадка русского театра свидетельствует и Вл. И. Немирович-Данченко. К концу века, пишет он, «знаменитое русское искусство, провозглашенное Гоголем и Щепкиным, все более обрастало штампами, условностями, сентиментализмом и становилось неподвижным, как броненосец, облепленный ракушками от долго стояния в бухте».

Однако, несмотря на то, что господство на сцене В. Крылова и других драмоделов казалось безраздельным, а актерское мастерство переживало видимый упадок, все это отнюдь не определяло завтрашнего дня русского театра. Чем отчетливее выявились кризисные явления, тем яснее становилась необходимость выхода из кризиса. Постепенно созревали и силы, которые призваны были двинуть дальше развитие русского театра. Отмена правительственной монополии на театральное дело в 1882 году была первой серьезной победой передовой театральной общественности России. И не потому, конечно, что стали возникать частные коммерческие театры, которые были подчас не лучше, а хуже императорских. Это была победа потому, что были возможности для сплочения передовых театральных сил, воспитанных в духе лучших традиций русской сцены. Во главе этой талантливой театральной молодежи и стали во второй половине девяностых годов Вл. И. Немирорвич-Данченко и К. С. Станиславский. Московский Художественный театр оказался новой закономерной ступенью в развитии русского сценического реализма. Таким образом, в конце XIX века в театре проходил тот же процесс, что и в литературе. Вот почему слились воедино усилия выдающихся реформаторов русского театра Станиславского и

1. - БердниковГ.П. Чехов-драматург: традиции и новаторство в драматургии Чехова. М.1982 г. стр.21.

Немировича-Данченко, с оной стороны, великого русского писателя Чехова – с другой, вот почему драматургия Чехова оказалась призванной сыграть решающую роль в становлении Московского Художественного театра.

Но все это будет значительно позже. А пока Чехов все пристальнее вглядывался в современный театр и все чаще писал о нем.

В свое время в критической литературе было высказано мнение, будто взгляды Чехова на театр случайны, исполнены противоречий и, следовательно, не представляют серьезного интереса. Между тем более внимательное знакомство с его статьями, рассказами и письмами приводит к выводу, что они не только основаны на хорошем знании дела, но и представляют собой рано сложившуюся, весьма продуманную и чрезвычайно устойчивую систему взглядов. О серьезности ее можно судить хотя бы по тому, что в основе своей она разительно совпадет с теми мыслями о развитии русского театра, которые неоднократно высказывал в своих многочисленных записках, докладах и письмах А. Н. Островский.

Так же и Островский, Чехов высоко ценил дарование выдающихся русских актеров, школу русского сценического реализма. Так, уже в начале восьмидесятых годов он отмечал высокое искусство покойных тогда артистов Садовского, Живокини, Шумского, своих современников – Самарина и Федотовой. Высоко оценивал Чехов дарование Савиной, Комиссаржевской. «Я очень жалею, - пишет он в 1889 году, - что в настоящее время русским писателям некогда писать, а русским читателям некогда читать про актеров, а то бы следовало тронуть их до сих пор наша беллетристика интересовалась только актерской богемой, но знать не хотела тех актеров, которые имеют законные семьи, живут в очень приличных гостиных, читают, судят…. Давыдов и Свободин очень и очень интересны. Оба талантливы, умны, нервны, и оба, несомненно, новы. Домашняя жизнь их крайне симпатична». Однако в целом актерский состав ведущих русских театров глубоко не удовлетворял Чехова.

Известно, что Островский в своих многочисленных записках, как и в письмах, неоднократно указывал на тревожные явления в русском театре семидесятых-восьмидесятых годов. В 1881 году в своей записке «О причинах упадка драматического театра в Москве№ он писал: « На наших сценических подмостках, по которым ходили Мочалов, Щепкин, Садовский и великий Мартынов, когда он дарил Москву своим приездом, нам привелось увидеть таких артистов и артисток, которые и на любительских сценах были далеко не первого сорта. Мало-помалу, со вторжением неподготовленных и дурно подготовленных артистов, традиция нарушалась, тон исполнителя понижался и, наконец. Последовало разложение труппы, исчезли целостность, единство и ансамбль».1

Островский считал причиной упадка русской сцены театральную монополию с ее реакционной чиновничьей системой управления театрами. Что касается непосредственных причин разложения театральной труппы, то тут Островский указывал прежде всего на отсутствие театральной школы, следствием чего было падение мастерства, художественной дисциплины, распущенность, небрежность. В результате, по мнению драматурга, на сцене тон стали задавать актеры « неразвитые, необразованные, не очень умные, не знакомые ни с одной литературой, не исключая и своей отечественной…» 2.

В своих суждениях о русском театре Чехов главное внимание уделяет тому же вопросу. Больше всего его волнует отсутствие у русских актеров, даже крупных, школы, образования. Культуры.

В своем фельетоне 1882 года « Гамлет на Пушкинской сцене» Чехов поддерживает обращение театра к Шекспиру, сочувственно относится к рецензируемому спектаклю. Отмечая большое дарование исполнителя роли Гамлета Иванова-Козельского, он вместе с тем обращает внимание на отсутствие у исполнителя необходимой культуры: « Мало чувствовать и уметь правильно передать свое чувство, мало быть художником, - пишет Чехов, - надо еще быть всесторонне знающим. Образованность необходима для берущегося изображать Гамлета»3

Чем ближе писатель знакомится с русской сценой, тем настойчивее и резче выступает против тех явлений в жизни русского театра, с которыми до конца своей жизни успешно боролся Островский. Отсутствие ансамбля, небрежная работа над подготовкой спектакля, незнание ролей, отсебятина, бедность постановок и вся та же некультурность, невежество актеров вызывают у Чехова все большее возмущение. Одной из самых важных проблем в русском театре Чехов считал проблему репертуара. Он понимал, что нужны новые пьесы по форме и содержанию. Он внес в создание этой новой драматургии огромную роль. Но будучи новатором в русской драматургии Чехов соблюдал и лучшие ее традиции.

Среди драматического наследия Чехова его одноактные пьесы, которые часто называют пьесами-шутками и которые правильнее было бы назвать чеховским водевилем, занимают значительное место. Чехов неоднократно в девяностые и девятисотые годы возвращался к мысли написать водевиль. Долгое время считалось, что одноактные пьесы Чехова не оригинальны, как писал еще в середине 1930-х годов Балухатый, - « своими водевилями Чехов не начинает в театре какую-нибудь оригинальную, новаторскую линию. Его водевили, - утверждает этот авторитетный исследователь драматургии Чехова, - и своей тематикой, и своей

1 - ОстровскийА.Н. Полн.собр. сочинений в 16 т.,т.12, стр.139, М. 1952 год.

2 - Островский А.Н. ПСС в 16 т., т.12, стр. 142

3 - Бердников Г.П. Чехов-драматург. М.1982 г. стр.25.

композицией соответствовали темами и типу традиционного построения водевильного жанра, весьма излюбленного в театре восьмидесятых годов».

На первый взгляд такая точка зрения может показаться достаточно убедительной. Среди водевилей восьмидесятых годов было немало сценок-монологов, которые, казалось бы, вполне совпадают с чеховским водевилем «О вреде табака». Такие монологи писались А.Шмитгофом, Львом Ивановым, Виктором Крыловым, И.М.Булавцелем и другими. Среди водевильного репертуара было много комических бытовых сценок, по своей тематике напоминающих чеховскую «Свадьбу». Еще более многочисленными были одноактные комедии-шутки, наиболее близкие водевилю в собственном смысле, внешне типологически родственные чеховскому «Медведю». Однако не следует доверять этому чисто внешнему сходству. При ближайшем рассмотрении картина оказывается куда более сложной.

Водевиль чеховской поры утратил свои традиционные формы. В эти годы он делится в основном на две разновидности. Одна из них – миниатюрная комедия-шутка, чаще всего переводная, с измененными на русский лад именами. Произведения эти отличались, как правило, полной оторванностью от жизни. В подавляющем большинстве случаев это был любовный водевиль, ни в какой мере не затрагивающий ни вопросов морали, ни тем более вопросов общественной жизни. Как правило, в центре такого водевиля – молодая пара, стремящаяся к счастливому соединению, которое и происходит в финале пьесы.

Другим распространенным типом водевиля была комическая сценка, в отличие от комедии-шутки лишенная динамического действия, статичная, чаще всего не имеющая ни внутреннего логического начала, ни завершения.

Чехов не продолжает традиции этого водевиля, а разрушает их, выдвигает свое представление о водевильном жанре. Прежде всего драматург пытается сделать водевильную тематику возможно более широкой. « Так, после провала « Дачного мужа» И.Л.Щеглова он пишет: « Я такого мнения, что если милый Жан будет продолжать в духе «Дачного мужа», то его карьера как драматурга не пойдет дальше капитанского чина. Нельзя жевать все в один и тот же тип, один и тот же город, один и тот же турнюр. Ведь на Руси кроме турнюров и дачных мужей есть много еще кое-чего смешного и интересного». 1

Глубокое новаторство Чехова-водевилиста состояло в том, что он стремился решительно порвать с традиционными представлениями о водевильном жанре в духе бездумной комедии-шутки. Настаивая на широких возможностях водевиля, Чехов не только разрушал традиционное представление о нем как

1 - Бердников Г. Чехов-драматург. М., 1982 г. стр.44.

о специфическом жанре легкой комедии. Он шел значительно дальше, стремясь вывести водевиль за обязательные рамки комедии в собственном смысле этого слова. Так, в письме 14 октября 1888 года он пишет: « Между большой пьесой и одноактной разница только количественная. Напишите и вы потихоньку водевиль…» И к слову «водевиль» делает примечание: «одноактную драму или комедию».

Такое стирание граней между драмой и комедией могло показаться любителям бытовавшего в восьмидесятые годы водевиля нелепым и даже кощунственным. Между тем позиция Чехова была глубоко обоснована.

Согласно русской классической традиции, унаследованной Чеховым главное, что определяет жанр комедии состоит в развенчании и осмеянии определенных общественных явлений. Однако это развенчание и даже осмеяние может быть достигнуто разными средствами, в результате чего комедия вовсе необязательно должна быть веселым, смешным произведением. Такова, например, комедия «Горе от ума», где так мало смешного и нет ничего веселого, таков смех – смех сквозь слезы, таковы комедии Тургенева, уже вовсе ничего не имеющие со смехом («Месяц в деревне», «Нахлебник», «Холостяк».)

Взрывая укоренившиеся представления о водевильном жанре, Чехов стремился приобщить водевиль к большой русской литературе, подхватывал и продолжал борьбу против традиционной театральной условности, в том числе и условности жанровой. « Вот внутреннее основание, которое позволило Чехову утверждать: «Про Сократа легче писать, чем про барышню или кухарку. Исходя из этого, писание одноактных пьес я не считаю легкомыслием». 1

Принципиальное отличие чеховских однократных пьес от всех разновидностей современного водевиля состоит в том, что они являются не комедиями положения, а комедиями характеров. Первым результатом такого подхода оказывается стирание граней между комедией-шуткой и драматической сценкой – этими двумя основными разновидностями водевиля восьмидесятых годов. Героями чеховских драматических миниатюр всегда являются не условные маски, а представители определенной социальной среды, наделенные индивидуальными чертами человеческого характера, - живые человеческие индивидуальности.

Обычно, когда речь идет о новаторской природе драматических произведений Чехова, в первую очередь отмечают отсутствие в них борьбы – интриги, стремление Чехова предельно сблизить театр с жизнью, построить свои пьесы так, чтобы на сцене действительно все было так же просто и вместе с тем сложно, как

1 - Бердников Г. Чехов-драматург. М., 1982 г. стр.45.

в жизни.

Отмеченные черты, несомненно, присущи театру Чехова – драматурга. Однако не следует забывать, что сами по себе они свидетельствуют не столько о новаторстве Чехова, сколько о верности его тем особенностям русского реалистического театра, которые наиболее отчетливо проявились в драматургии Тургенева, сложившейся под непосредственным влиянием Гоголя, в гоголевской школе критического реализма. Действительно, уже Тургенев в своих пьесах руководствовался прежде всего стремлением к «воспроизведению действительности во всей ее истине», что делало для него чуждым соблюдение традиционных условностей, в том числе и жанровых.1 Смелость и значимость тургеневского эксперимента в том, что он стремился сбросить стеснительные узы разнообразных «законов» драматургического письма, решительно отказывался исходить из жанровых и иных догм, смело подчинял драматическую форму идейному замыслу произведения, задаче правдивого воспроизведения жизни и человеческих характеров. Жанровое разнообразие драматургии Тургенева оказывается тем самым явлением, производным и столь же естественно возникающим в системе «натуральной школы», как и жанр «физиологического очерка», по сути дела отрицавшего жанровую определенность.

Но ведь и Островский своей драматургии, столь не похожий внешне на тургеневскую, стремился к тому же воспроизведению действительности «во всей ее истине», был решительным врагом сценической условности, нарушающий правду жизни. «Чтобы зритель остался удовлетворенным, - писал драматург, - нужно, чтоб перед ним была не пьеса, а жизнь, чтоб была полная иллюзия, чтоб он забыл, что он в театре». «Искусство становится правдивее, и все условное мало-помалу сходит со сцены, - писал в другом месте Островский. – Как и в жизни мы лучше понимаем людей, если видим обстановку, в которой они живут, так и на сцене правдивая обстановка сразу знакомит нас с положением действующих лиц, делает выведенные типы живее и понятнее для зрителя». Это были не только декларации. В своей драматургической практике Островский последовательно и настойчиво осуществлял эту принципиальную установку, за что, в частности, подвергался ожесточенным нападкам со стороны критиков, являвшихся сторонниками классической театральности, обвинявших драматурга в бытовизме, перенесении на сцену будничной жизненной обстановке и атмосферы. Однако эти нападки не смущали Островского. «Изобретение интриги, - говорил драматург, - потому трудно, что интрига есть и ложь, а дело поэзии – истина… Дело поэта не с том, чтобы выдумывать небывалую интригу, а в том, чтобы происшествие, даже невероятное, объяснить законами жизни». «Многие условные правила исчезли, -

читаем мы в другой заметке Островского, - исчезнут и еще

1 - Бердников Г. Чехов-драматург. М., 1982 г. стр.49.

некоторые. Теперь драматические произведения есть не что иное, как драматизированная жизнь».

Таким образом, само по себе стремление к правде жизни, более того, в правде быта, действительно нашедшее яркое отражение в театре Чехова, явилось дальнейшим закономерным развитием реалистических традиций русской драматургии.1 И Гоголь, и Тургенев, и Некрасов, и Островский, и Толстой всегда стремились к социальной обусловленности характеров действующих лиц, что и позволяло им, как и Чехову, строить драматические конфликты на основе реальных социальных коллизий их времени. В этом отношении Чехову столь же близок Островский, как и Тургенев.

Как видно из предшествующего, не было новостью в русской драматургии и то, что подчас условно обозначают термином «бессюжетность». Образцами пьес, лишенных явно выраженной борьбы-интриги, являются пьесы Тургенева и Некрасова, в этом отношении наиболее близкие драматурги Чехова. Однако и Островский, придававший сюжету-интриге большое значение, считал, что «изобретение интриги есть ложь», противопоставляя тем самым свой театр современной ему западной драматургии, законодателями которой были поставщики «хорошо сделанной» пьесы.

При всем том Чехов, следуя коренным традициям русского реализма, несомненно, внес и нечто новое, что все же принципиально отличает его драматургию.

Одной из основных особенностей традиционной драматургии, которую застал Чехов и которая не потеряла своего значения до сего дня, являлось наличие в пьесе какого-нибудь «события», отодвигавшего на второй план ровное, повседневное бытовое течение жизни и вокруг которого концентрировалась «борьба воль» действующих лиц. При этом характер бытовых сцен,. Разговоров всегда оказывался в большей или меньшей степени подчиненным главному в пьесе – той эстетической, моральной проблеме, решение которой происходит в процессе борьбы, того самого 2события», которое узлом связывало всех действующих лиц и само развитие действия в пьесе». Иначе говоря, речь идет о верности всей «нечеховской» драматургии завету Гоголя, сформулированному им в «Театральном разделе»: «..комедия должна вязаться сама собой, - писал гоголь, - всей своей массою, в один большой, общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, - коснуться того, что волнует, более или менее, всех действующих. Тут всякий герой, течение и ход пьесы производит потрясение свей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело".

Устойчивым признаком дочеховской драматургии являлось, таким образом, непременное наличие в пьесе столкновения действующих лиц в связи с тем событием, которое сюжетно организовывало пьесу со всеми вытекающими отсюда перипетиями борьбы. Цели,

1 - Бердников Г. Чехов-драматург. М., 1982 г. стр.52.

мотивы и формы этой борьбы могли быть и были самыми различными, но всегда ясно выраженными и как бы аккумулировали в себе ту конкретную моральную, - социальную или политическую проблему, которую ставит в данной пьесе автор. Построение пьес на основе борьбы антагонистических сил означало наличие в них конкретных виновников несчастья, поверженности героев, счастье же героев являлось результатом преодолевания ими воли и действий противоборствующих персонажей, а вместе с тем и тех общественных, социальных сил, которые за ними стояли (самодурство, деспотизм, власть денег, полицейский произвол и т.д. и т.п.). Не трудно видеть, что эти особенности присущи и «бессюжетной» тургеневской драматургии, но всего этого нет в пьесах Чехова.

Действительно, ни в одной зрелой чеховской пьесе нет на первый взгляд завязки действия, благодаря которой комедия вязалась бы «сама собой, всей своей массой в один большой общий узел». Чаще всего нет тут и событий, которые волновали бы «более или менее всех действующих», нет борьбы, нети конкретных носителей той злой силы, которая являлась бы источником несчастий действующих лиц. На самом деле, кто виноват в несчастье Нины Заречной, Треплева, Маши? Кто виноват, что не счастлив Астров, Соня? И даже в «Трех сестрах», где антагонистом Прозоровых является Наташа, разве она подлинная виновница несчастья Маши, Ольги, Ирины, да и того же Андрея?

От руки берета Соленого гибнет Тузенбах. Это событие исподволь подготавливается на глазах зрителей и, следовательно, является трагической развязкой достаточно явно выраженной сюжетной линии. Однако мы ничего не поймем в пьесе, если воспримем это событие как ключевое, как некую сюжетную развязку «Трех сестер».

Одна из важнейших особенностей чеховского театра в том и состоит, что событийная острота той или иной сюжетной линии не определяет ее роли и значения в сюжетной структуре пьесы. Как показывает «Дядя Ваня», Чехов вовсе может обходиться без драматических событий в их традиционном понимании. По той же причине в его пьесах так много не свершившихся событий или событий, свершающихся за сценой, причем таких, без которых предшественников Чехова пьеса просто не могла бы сложиться. С другой стороны, такие элементы сценического действия, как внешне спокойные, бытовые разговоры казалось бы, на совершенно случайные темы, которые в дочеховском театре не могли играть активной роли в сюжетном развитии, у Чехова не редко несут в себе большую драматическую энергию, чем драматическое событие в собственном смысле этого слова, оказываются решающими и в развитии драматического конфликта.

В чем причина такой радикальной перестройки драматургической структуры, чем она обусловлена? Новым пониманием драматургического конфликта, новым представлением о его сущности.

Как мы видели, Чехов стремился показать в своем творчестве коренное неустройство жизни. Не те или иные отступления от нормы, а противоестественность принятой, господствующей нормы.

Дело, по Чехову, заключалось не в тех или иных актах несправедливости, а именно в ненормальности того, что считается нормальным, обычным и естественным и что на самом деле является повседневным свободы, справедливости и подлинной нравственности. Эта мысль драматурга и определила новое содержание драматического конфликта в его пьесах. Теперь речь шла не о каком-то одном, пусть и важном явлении современной деятельности, против которого выступал драматург, а от общей характеристики всего строя жизни. Отсюда характерно особенность завязки, которая создается в повседневной, обычной жизни, объединяющих положительных персонажей в их общей драме.

Отсутствие борьбы между действующими лицами естественной в пьесах Чехова, так как источником несчастья героев оказывается не воля представителей той или иной враждебной им силы, а сама повседневная жизнь бесконечном многообразии ее будничного проявления.1 В каждой пьесе несчастлив по-своему, и то, что у каждого своя драма, внешне как бы разъединяет их, погружает свои мысли и переживания, а вместе с тем на первый взгляд разбивает и единство действия, распадающегося на ряд параллельно идущих и лишь внешне соприкасающихся сюжетных линий. Иногда более, иногда менее острых и напряженных. Однако именно это внешнее отсутствие единство обеспечивает пьесе ее полное внутреннее единство и единство действия, так как только в результате соприкосновения, сравнение этих личных драм вырисовывается основная, главная идея произведения, а вместе с тем и общая драма персонажей, которая и объединяет их, несмотря на кажущуюся внешнюю их разобщенность. Как же удается Чехову подняться от бытовых, казалось бы, ничего не значащих разговоров и сцен к тем большим проблемам, которые и определяют содержание его драматических произведений, его окончательную оценку современности, его столь дорогую нам мечту о будущем?

Для того чтобы достигнуть своей цели, Чехов так же вынужден был прибегнуть к определенной условности и в раскрытии внутреннего мира своих персонажей и в организации сценической речи, тот есть сценической условности, только своей, особой.

Главная, основная мысль всего творчества Чехова, мысль о конфликте «задумавшихся» людей со строем господствующих социальных отношений и нравов, оказывается основополагающей и в чеховской драматургии.

1 - Бердников Г. Чехов-драматург. М., 1982 г. стр.53.

Чехов показывает нам эту внутреннюю сосредоточенность действующих лиц разными средствами. Наиболее полно мы знакомимся с ней, вслушиваясь в споры и рассуждения персонажей на важных для них темы.

Так, например, в «Дяде Ване» простая и искренняя беседа Астрова с Мариной сразу после поднятия занавеса знакомит нас с жизненной драмой доктор, вводит зрителей в мир его сокровенных душевных волнений. Вскоре из реплик Войницкого узнаем мы и о личной драме дяди Вани. Каждый из действующих лиц – и Тригорин, и Маша, и Треплев, и Тузенбах, и Лопахин, и Трофимов, и многие другие – все они в процессе развития действия прямо высказывают свои мысли об окружающей их жизни, о своей личной судьбе, о своих надежда и чаяниях. Подобные прямые высказывания героев являются ключом к их внутреннему миру, определяют идейно-тематический лейтмотив каждого данного действующего лица.

Драматург достигает впечатления естественности, бытовой окрашенности высказываний героев на их самые сокровенные темы, которые в иной драматургической системе могли бы дать материал для самых прочувственных монологов.

Чехов не только вводит нас во внутренний мир своих персонажей. Это с большим или меньшим успехом делали все его предшественники. Важнейшей особенностью чеховской драматургии, основой ее сценичности является, как уже отмечено, постоянная внутренняя погруженность его героев в себя, постоянная их сосредоточенность вокруг своих главных мыслей и переживаний, составляющих их духовный лейтмотив, их лирическую тему в произведении. Для этого цели Чехову мало было одной прямой речи, и он прибегал к ряду других художественных средств. У него не встретишь эмоционально нейтральных реплик и тем разговора, он умеет использовать любую, самую незначительную и тривиальную тему для прямой или косвенной характеристики душевного состояния героя.

Созданию подтекста способствуют система речи, основанная на внезапных душевных движениях, но и ряд иных средств художественной выразительности. Автор помогает нам не забывать о внутреннем мире своих героев системой ремарок, пауз, а так же всей сопровождающей эти разговоры сценической обстановкой, являющейся иногда контрастным фоном, иногда аккомпанементом к сценическому действию. В большинстве случаев Чехов так же не открывает здесь ничего принципиально нового. Так, и Тургенев, и Некрасов («осенняя скука») широко использовали все эти средства, нередко прибегал к ним и Островский. Однако никто не достигал такого богатства, такого разнообразия и такой выразительности в их использовании, как Чехов. Вот почему К. С. Станиславский с полным правом мог писать о нем: «Он уточнил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу. Сумерки, заход солнца, его восход, гроза, дождь, первые звуки утренних птиц, топот лошадей по мосту и стук уезжающего экипажа, бой часов, крик сверчка, набат нужны Чехову не для сценического эффекта, а для того, чтобы раскрыть нам жизнь человеческого духа».

Вдумываясь в характер тех средств художественной выразительности, которые Чехов – драматург использует в своих пьесах, приходишь к заключению, что новаторство Чехова – драматурга состоит не в изобретении всех этих приемов, а в особом последовательном и целеустремленном использовании их для создания той специфической чеховской условности, которая состоит в постоянной душевной погруженности его основных героев, постоянной сосредоточенности их вокруг жизненных вопросов, которые в соей совокупности и ведут нас к основной идеи произведения.1

Обычно при анализе языка Чехова – драматурга обращают внимание на специфическую двуплановость речи действующих лиц. Действительно, подтекст, своеобразная двуплановость речи – является, как это было показано выше, наиболее характерной чертой языка зрелой чеховской драматургии. Но эта особенность присуща языку далеко не всех действующих лиц в пьесах Чехова. У него это признак не только внутренней сосредоточенности человека, но и результат его неудовлетворенности жизнью, не отвечающей его духовным запросам. Но таким духовным богатством обладают отнюдь не все персонажи. Часть из них не только лишена чувства неудовлетворенности, но и вообще не склонна задумываться над чем-нибудь сколько-нибудь серьезно. Такие герои чеховских произведений не имеют своей лирической темы, находятся в не общей лирической атмосфере пьесы, более того, составляют контрастный фон, который и помогает понять значение духовной сосредоточенности других действующих лиц. Таковы в первую очередь Шамраев, Серебряков, Мария Васильевна, Кулыгин, Соленый, Наташа, Симеонов - Пищик, Яша. Поскольку «подтекст» является в пьесах Чехова свидетельством содержательности и глубины внутреннего мира человека, отсутствие его в речи отмеченной категории действующих лиц прямо свидетельствует об их духовной бедности.

Подтекст, специфическая двуплановость речи как средства языковой характеристики, хотя и весьма важен чеховской драматургии, применяется писателем далеко не во всех случаях, то есть не является общим признаком сценической речи в театре Чехова.

Выше было сказано, что специфической сценической условностью в драматургии Чехов является сосредоточенность основной группы действующих лиц на их главных мыслях, определяющих их духовный лейтмотив, их лирические тему. Однако своеобразная сосредоточенность присуща и другим персонажам, не относящимся к той основной категории, которая порождает своими размышлениями лирическую атмосферу в произведении.

1 - Бердников Г. Чехов-драматург. М., 1982 г. стр.55.

Прямым следствием этой особенности драматургии Чехова является действительно всеобщий признак языковой характеристики персонажей, который состоит в постоянном выделении Чеховым индивидуально типологических черт, составляющих определенно выраженный лейтмотив данного действующего лица. Другое дело, что этот лейтмотив далеко не всегда свидетельствует о духовном богатстве героя, но он во всех случаях подчеркивает наиболее общую, важнейшую и индивидуально – психологическую и социально – типологическую черту характера данного персонажа. Важно при этом, что по мере творческого развития Чехова = драматурга, в процессе идейного и художественного совершенствования своей драматургической системы, он делает эту особенность языковой характеристики действующих лиц все более отточенной. И это естественно, так как здесь в наиболее концентрированном виде проявлялось все возрастающее языковое мастерство Чехова – драматурга.

Чехов – драматург вошел в историю русского и мирового театра как смелый новатор, создавший, по определению М. Горького, «новый вид драматического искусства». Этот «новый вид драматического искусства» Горький назвал «лирической комедией». Такое определение драматургии Чехова возникла у Горького не сразу. Как показывают его письма и воспоминания, нон сложилось окончательно лишь в годы Большой советской власти, то есть более чем через три десятилетия после первого знакомства Горького с театром Чехова.

Впервые свой взгляд на чеховскую драматургию Горький высказал в письме к Чехову в ноябре 1898 года: «Дядя Ваня» – это совершенно новый вид драматического искусства, молот, которым Вы бьете по пустым башкам публики».

В основе лирических комедий Чехова, как мы видели, лежит конфликт человека с окружающей его средой, или шире – совсем современным строем в целом, противоречащим самым естественным, неоспоримым свободолюбивым устремлениям человека. Таков источник драматического начала в пьесах Чехова выступающего в форме лирических размышлений персонажей, а вслед за ними и самого автора. Таким образом, лирическое начало в пьесах Чехова – начало драматическое, говорящее о драме человеческого существования в условиях социального строя, чуждого гуманности, основанного на подавление человеческой личности, поругании самых элементарных представлений о правде, свободе и справедливости. Тем самым лирическое начало драматургии Чехова и являлось своеобразной формой выражения созревшей в широких народных массах мысли о том, что дальше так жить невозможно.

В чем же комедийное начало чеховского театра?

Мы уже видели, что Чехов в своих произведения не только опирается на близкие ему мысли и чувства героев, но и показывает их слабость, подавленность обстоятельствами, их жизненную несостоятельность, их несоответствие тому идеалу, который утверждается автором. Эту же мысль неоднократно высказывали сам Чехов, оспаривая трактовку некоторых своих пьес Московским Художественным театром. «Вот вы говорите, - приводит слова драматурга А. Серебров (Тихонов), - что плакали на моих пьесах… Да и не вы один… А ведь я не для этого их писал, это их Алексеев сделал такими плаксивыми. Я хотел другое… Я хотел только честно сказать людям: «Посмотрите на себя, посмотрите, как вы все плохо и скучно живете!..» Самое главное, чтобы люди это поняли, а когда они это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь…».

В работах В. Ермилова высказана мысль, что «оскорбительная бессмыслица, уродства социального строя, создавшие невыносимую тяжесть жизни, открывались для Чехова одновременно в их мрачной, трагической и вместе с тем комически нелепой сущности». Комизм нелепости действительно чрезвычайно широко представлен в творчестве Чехова, особенно в ранних произведениях 80-х годов. Однако, говоря о природе комического чеховской драматургии, приходится избирать более широкое определение комического. Ведь «…смешное комедии, - утверждает Белинский, - вытекает из беспрестанного противоречия явлений законами высшей разумной действительности». Применительно к комедии Чехова данное положение В. Г. Белинского следует понимать как не соответствие определенных черт характера человека, мировоззрение людей, их жизненной практики, социальной действительности в целом к утверждаемому драматургом идеалу, или, говоря словами Белинского, утверждаемым автором законом «высшей разумной действительности».

В 1892 году Чехов, рассуждая о современной литературе, говорил в письме к А. С. Суворину: «Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а своим существом, что в них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая недаром приходила и тревожила воображение. Лучшие из них реальны и пишут жизнь такою, какая она есть, но то того, что каждая строчка пропитана, как соком, созданием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет Вас». Сам Чехов с присущей ему скоростью и самокритичностью не причислял себя к числу таких писателей. Однако трудно подобрать более точные слова для характеристики важнейшей особенности именно чеховского творчества, в котором действительно каждая строчка, как соком, пропитана созданием высокой цели человеческого бытия.1

Несоответствие героев этому идеалу является наиболее общим, всеобъемлющим источником комического драматургии Чехова, в той или иной форме касающегося всех действующих лиц. Это общее несоответствие выступает в различных проявлениях, порождая самые разнообразные оттенки комического от той его грани, где оно еще не отделимо слито с трагическим и совсем не смешно, и кончая откровенным фарсом. Как мы видели, логика развития Чехова – драматурга вела его ко все более яркому обнажению комизма несоответствие реального жизненного облика персонажей не только утверждаемому автором идеалу, но и тем идеям, которые высказывают сами герои.

Формы проявления и характер несоответствие взглядов, мировоззрения того ли иного действующего лица авторскому идеалу в произведениях Чехова весьма различны. Прежде всего это те случаи, когда и мировоззрение человека и его поведение находятся в прямом противоречии с авторским представлением о норме человеческих отношений, с его основными этическими принципами. В таком случае Чехов беспощаден к своим персонажам. В других случаях это противоречие не является столь явным. Под эту категорию подходит большинство действующих лиц в меру их отклонения от утверждаемой автором этической нормы. И уже совершенно очевидно, что все действующие лица чеховского театра находятся в большем или меньшем противоречии с тем высоким авторским идеалом, в котором находят выражение его мечты о будущей счастливой жизни свободного, гармонически развитого человека.

Новаторство Чехова – драматурга, как и Чехова – прозаика, было оплодотворено не только его прочными связями с предшествующей реалистической литературой, но и живой связью с современностью, которая и открыла перед ним реальную возможность внести новый существенный вклад в развитие драматургического искусства. Новаторская драматургическая система Чехова была подсказана не только нуждами дальнейшего развития русского сценического искусства. Она была вызвана к жизни общим положением в русском обществе, общественной жизнью страны, стоявшей на кануне революции. Возникновение театра Чехова оказалось возможным именно на рубеже двадцатого века, когда в широких народных массах созрела и укрепилась уверенность в том, что жить дальше так нельзя, что нужно коренное изменение условий жизни. Эта мысль, оплодотворившая творчеством Чехова в целом, легла в основу его драматургии.

Обычно, когда речь идет о сравнительном анализе драматургии Чехова и Горького, исследователи указывают, с одной стороны, на тематическое сходство произведений обоих писателей, с другой – на сходство стилистическое. Все это, несомненно, справедливо и весьма существенно. Не случайно эту особенность своей драматургии подчеркивал и сам Горький, называя свои пьесы сценами. И все же приходится признать, что как не важны все эти внешние признаки, сближающие драматургии Горького и Чехова, они являются лишь следствием их более существенной общности.

Как мы видели, Чехов сумел подчинить все композиционные стилистические особенности своего театра раскрытию

1 - Бердников Г. Чехов-драматург. М., 1982 г. стр.55.

мировоззрения действующих лиц в той его самой общей основе, которая позволяла показать глубокий конфликт человека со всем строем современной жизни в его обыденном, бытовом проявлении. Тем самым он не только открыл перенесения на сцену жизни ее естественном течении, но и показал, как подняться от нее к большим, философским, мировоззренческим вопросом, затрагивающим основы социального события человека. Эта особенность театра Чехова легла в основу драматургии Горького.

Так в театре Горького возникает драматическая борьба действующих лиц, отвергнутая Чеховым. Но эта борьба воскрешается на новой основе, включающей и чеховскую постановку вопроса о негодности буржуазного строя. Воскрешение Горьким – драматургом антагонистической борьбой было, следовательно, возвращение к принципам драматургии и Грибоедова, и Тургенева, и Островского, но на новой основе, в значительной мере подготовленной Чеховым. Это и означает, что драматургия М. Горького знаменовала собой новый шаг в развитие драматического искусства, качественно отличной как от дочеховской, так и чеховской драматургии.

И Горький и Чехов в предреволюционной обстановке создавали произведения проникнутые романтическими чаяниями грядущего обновления жизни. Горькому было близко стремление Чехова пробудить в людях убеждения, что дальше так жить нельзя, чеховская устремленность к будущему, радостная предчувствие близящейся очищающей бури. Чехов оказал могучее воздействие на молодого Горького своими произведениями, полными отрицания существующего строя и мечты об иной, достойной человека жизни. Что же касается тему грядущей бури, то тут, судя по всему, их роли менялись. Уже сама фигура Горького – признанного буревестника революции – была для Чехова своего рода знамением времени, живым свидетельством того, что Россия стоит на кануне революционной грозы.

Новаторство Чехова-драматурга одухотворено ощущением целостной неразделимости искусства и жизни, творчества человека и всей его деятельности, в разных областях.

Сам Чехов никогда не говорил о своем новаторстве. Неизменно сдержанный и скромный, он только порой удивлялся странности того, что выходит из-под его пера. В письме А. С. Суворину он так отзывался о «Лешем»: «Пьеса ужасно странная, и мне удивительно, что из-под моего пера выходят такие странные вещи» (4 мая 1889 года). Работая над «Степью», он сообщал Д. В. Григоровичу 12 января 1888 года: «…выходит у меня нечто странное и не в меру оригинальное». И, наконец, приступая к «Чайке», в письме А. С. Суворину так определял характер будущей пьесы: «Я напишу что-нибудь странное» (5 мая 1895 года).

Необычными, нетрадиционными, действительно «странными» казались многим современникам и повести и рассказы Чехова. Но когда речь идет о нем как о драматурге, эта из самой глубины творчества идущая антишаблонность кажется выраженной еще более резко.1

Привыкли говорить о взаимосвязи прозы и драмы Чехова, о том, что его рассказы драматичны, а пьесы «повествовательны». Все это так. И тем не менее в пьесах Чехова – свой, особенный «сдвиг» к новым формам.

«Чехов-драматург созревал медленнее Чехова-беллетриста, - замечает А. Роскин. – Но вместе с тем процесс созревания Чехова-драматурга происходил быстрее, от старого театра Чехова отталкивался более бурно и в известном смысле более демонстративно, чем от старого – в искусстве прозаического повествования».

Чехов-прозаик завоевывал признание гораздо более спокойным, иным путем, нежели Чехов-драматург. Начиная с первой же поставленной его пьесы – «Иванов» – и до последних дней он выслушивал упреки в нарушении правил, законов и обычаев сцены, в пренебрежении к ее канонам, казавшимся в ту пору незыблемым.

«Одно скажу: пишите повесть, - категорически заявлял Чехову А. П. Ленский по поводу «Лешего». – Вы слишком презрительно относитесь к сцене и драматической форме, слишком мало уважаете их, чтобы писать драму».

«Вы чересчур игнорируете сценически требования», - вторил ему В. И. Немирович-Данченко.

«Чехов слишком игнорировал «правила», к которым так актеры привыкли и публика, конечно», - отзывался о той же пьесе А. С. Суворин.

Да и сам Чехов написал, как мы помним, по поводу только что завершенной «Чайке»: «Начал ее forte и закончил pianissimo – вопреки всем правилам драматического искусства» (А. С. Суворину, 21 ноября 1895 года).

Прошли годы, десятилетия, и вот что говорит и Чехове современный английский драматург Дж.-Б. Пристли: "По существу, то, что он делает, - это переворачивание традиционной «хорошо сделанной» пьесы вверх ногами, выворачивание ее наизнанку. Это почти как если бы он прочитал какие-то руководства по написанию пьес, а потом сделал бы все обратно тому, что в них рекомендовалось».

Первое правило, против которого выступил Чехов, состояло в том, что единство пьесы основывалось на сосредоточенности всех событий вокруг судьбы главного героя.

Правда, в двух первых пьесах – «Безотцовщине» и «Иванове» – этот принцип как будто не нарушен. Но и говорить о единодержавии героя в традиционном смысле тут не приходится. Действительно, и

1 – Паперный З.С. Вопреки всем правила. Пьесы и водевили Чехова,М.1982г.,с.195

Платонов, и Иванов – в центре всего совершающегося в пьесе, однако сами они совершить ничего не могут. Они должны «двигать сюжет», но несостоятельны как деятели, даже как действующие лица.

Мы видели, что все остальные герои подступают к Иванову с советами, предложениями, уговорами, прожекторами. Но он не внимает никому, страдает, мучается, кается, корит и обвиняет себя. Единственное действие, на которое он оказывается способным, - самоубийство.

Обычно когда герою отводится главная роль, он выступает с какой-то идеей или программой, преследует какую0то важную цель или же одержим необычайной страстью. Можно сказать, что чеховский герой не выдерживал испытания роли главного действующего лица. Нет у него ни «общей идеи», ни страсти.

Глубокая закономерность была в том, что Чехов отказался от принципа единодержавия героя – так же как он отказался от активной, явно выраженной авторской позиции в повествовании. Для писателя с его объективностью, преодолением заданности, с его вниманием к обыкновенному человеку – именно для него освобождение от принципа безраздельного господствования героя было естественно.

Принцип этот поколеблен в «Лешем» и полностью отвергнут в «Чайке».

История написания «Чайки», поскольку можно судить по записным книжкам, показывает, что вначале черновые заметки группировались вокруг Треплева. Но постепенно другие персонажи, с которыми сталкивался молодой художник, обретают суверенность, выходят из окружения главного героя и образуют новые центры, новые «очаги» сюжета.

Пьесы Чехова, названные по имени героя, - «Иванов», «Леший», «Дядя Ваня». Высшей зрелости достигает он в пьесах «Чайка», «три сестры», «Вишневый сад» – их уже озаглавить именем какого-то одного героя невозможно.

Однако то, что Чехов отказался от принципа единодержавия героя, вовсе не означало, что все действующие лица стали равноценными. Нет единственно главного героя, но действие строится так, что все время какой-то один персонаж на миг всецело овладевает вниманием читателя и зрителя. Можно сказать, что пьесы зрелого Чехова строятся по принципу непрерывного выхода на главное место то одного, то другого героя.

В «Чайке», в первом действии, в центре то Треплев со своим бунтом против рутины в искусстве, то Маша, которая признается Дорну, что любит Константина Треплева. А потом «выдвигается» Нина, мечтающая войти в круг избранников, людей искусства, баловней славы. Затем все внимание привлекает к себе Тригорин, рассказывающий о своем каторжном писательском труде, и т.д.

Как будто луч прожектора освещает не одного главного исполнителя, но скользит по всему пространству сцены, выхватывая то одного, то другого.

В «Чайке», «Трех сестрах», «Вишневом саде» нет одного главного героя, за которым была бы закреплена решающая роль. Но каждый словно ждет своего часа, когда он выйдет и займет, пусть ненадолго, роль главного, овладеет вниманием читателя и зрителя.

Особое значение получили у Чехова второстепенные персонажи. Мы видели, например, что в «Вишневом саде» Епиходов характерен и сам по себе и в то же время что-то незадачливо епиходовское ощущается в характере и в поведении других обитателей сада. Так же расширялись характерные приметы, привычки, присловья эпизодических персонажей – «фокусы» Шарлотты, словечко Фирса «недотепа». На место главного героя становится «попеременно-главные» персонажи. А те, кто на первый взгляд где-то на периферии сюжета, обретают обобщенно-символическое значение. Тень «недотепства» падает на многих персонажей «Вишневого сада» и тем самым незаметно, почти неуловимо, связывает все происходящее.1

Таким образом, покончив с единодержавием героя, Чехов нашел новые «связующие» средства для построения своих пьес. И это было завоеванием для театра ХХ века в целом. В наше время уже никого не озадачит многогеройность пьесы и поочередное выдвижение на первый план разных героев, когда «главные» и «неглавные» персонажи словно меняются местами.

В романе современного американского писателя Курта Воннегута «Завтрак для чемпионов, или Прощай черный понедельник» автор, непосредственно участвующий в действии, изображает писательницу Беатрису Кидслер. Он не испытывает к ней никакого уважения: «Я считал, что Беатриса Кидслер, заодно с другими старомодными писателями, пыталась заставить людей поверить, что в жизни есть главные герои и герои второстепенные…». Вряд ли можно считать случайным, что Воннегут чрезвычайно высоко оценивает Чехова – художника и человека.

Решительно отказалась от принципа единодержавия героя итальянская неореалистическая кинодраматургия. В картине «Рим, 11 часов» мы не найдем главной колеи сюжета, прокладываемой ведущим героем. В 1979 году на ХI Московском международном кинофестивале демонстрировался итальянский фильм «Пробка». Здесь также «многоканальный» сюжет. В автомобильной пробке застряли популярные киноартисты, босс и адвокат, небогатое семейство с беременной дочкой, водитель фургона, красавица, трое бандитов – насильников, супружеская чета, спорящая из-за забытого ключа, больной ребенок – он не просыпаясь спит – и т.д. Все они равноправны перед автором – никому не отдается предпочтение. Каждый, когда доходит до него очередь, становится ненадолго главным и уступает место следующему.

1 – Паперный З.С. Вопреки всем правила. Пьесы и водевили Чехова,М.1982г.,с.198.

Думается, в этом – объективное продолжение традиции Чехова – драматурга.

Однако, продолжая традицию Чехова, многие итальянские кинодраматурги оказываются не в силах удержаться на его высоте. В той же кинокартине «Пробка» децентрализация сюжета приводит к рассыпанию материала; судьбы персонажей слабо связаны между собой. Развитие действия идет без усиливающегося напряжения. Отсюда – ощущение внутренней статичности. Все это, конечно, от Чехова далеко.

Второе, связанное с первым, «правило», решительно опровергнутое Чеховым, заключалось в том, что пьеса строилась на каком-то одном событии или конфликте. Как преодолевалось это правило, лучше всего видно на примере пьесы «Леший», где все строилось на самоубийстве Жоржа Войницкого. Эта пьеса была переделана: в «Дяде Ване» главного события – выстрела Войницкого – нет. Герой делает вялую попытку самоубийства, но потом, махнув рукой на все, возвращается к прежней безнадежной жизни, которая для него лучше смерти.

В «Чайке» Треплев кончает самоубийством, но этот выстрел ничего не изменит в жизни Тригорина и даже Аркадиной, матери Треплева. Можно предполагать, что уход Треплева окончательно погасит последний просвет в душе Маши. Однако считать этот выстрел решающим в развитии действия пьесы – в том смысле, как говорилось о выстреле «дяди Жоржа», - оснований нет.

В «Вишневом саде» как будто бы в центре – главное событие: продажа имения. Однако это не так или не совсем так. И не потому только, что действие продолжается и после торгов (все четвертое действие). Но главным образом потому, что реальное событие – продажа с аукциона – как бы растворено, рассеяно в странном свете. То, что должно вызывать реакцию, противодействие, попытки что-то предпринять у обитателей сада, на самом деле как будто остается без действенного отклика.

«Пьеса эта не о том, как заколачивается дом или продается сад, - пишет Дж.-Б. Пристли в упоминавшейся работе. – Тогда «о чем» же она? Она о времени, о переменах, о безрассудстве, и сожалениях, и ускользающем счастье, и надежде на будущее». В этих словах передана важная черта художественного мышления Чехова: для него вообще события, поступки – это еще далеко не все. Главное не то, что совершает человек, но что при этом в его душе совершается.1

Герой «Скучной истории» рассуждает: «Когда мне прежде приходила охота понять кого-нибудь или себя, то я принимал во внимание не поступки, в которых все условно, а желания. Скажи мне чего ты хочешь, и я скажу кто ты». Желание, а не поступки – пусть это определение кратко, самоочевидно неполно, оно приближает нас к атмосфере произведений Чехова. И оно перекликается со многими его высказываниями».

1 – Паперный З.С. Вопреки всем правила. Пьесы и водевили Чехова,М.1982г.,с.201

Закончив «Вишневый сад», Чехов пишет О. Л. Книппер: «Мне кажется, что в моей пьесе, как она ни скучна, есть что-то новое. Во всей пьесе ни одного выстрела, кстати сказать» (25 сентября 1903 года).

Это «кстати сказать» действительно очень кстати: мы видим, как соединены в сознании автора, завершающего свой путь, «что-то новое» и «ни одного выстрела» и как далеко он ушел от той поры, когда работал над «Лешим» и писал: «…нельзя ставить на сцене заряженное ружье, если никто не имеет виду выстрелить из него» (А. С. Лазареву-Грузинскому, 1 ноября 1889 года).

Чехов отказался от решающего события… Но ошибаются те, кто безоговорочно пишет о бессобытийности сюжета в его пьесах. Событие не вовсе отброшено – точнее сказать, оно отодвинуто и непрерывно откладывается. Источником драматической напряженности становится не само событие, но его ожидание. Как дамоклов меч нависает оно и не разит – тем и сильнее эффект, что событие может, должно произойти, разразиться.

Вспомним формулу Сорина – «человек, который хотел». Ее могли бы повторить и применить к себе многие другие персонажи «Чайки». Разве для Маши самое важное то, что она вышла замуж за учителя и родила ребенка? Нет, самое важное – ожидание счастья, хотя ясно: его не будет; надежда, хотя ее любовь безнадежна.

Герои пьес называются «действующими лицами». Но у Чехова само это понятие изменилось. Между «лицом» и «действием» возникли новые, сложные отношения.

Три сестры из одноименной пьесы – три «человека, которые хотели». Мечтали ехать в Москву, тосковали, чуть ли не бредили ею, но так и не уехали.

Дядя Ваня начнет бунт против профессора, станет в него палить, но не попадет и не кончит жизнь самоубийством. Все останется по-старому. Во всем, что он делает, чувствуется какое-то «недо». Бунтовал против своего былого кумира – и капитулировал. Пытался завоевать любовь Елены Андреевны – и не смог.

Доктором Астровым увлечены Соня, а также Елена Андреевна. Но кончается все это в пьесе ничем – событий за этими увлечениями не последовало. И чувства Астрова к Елене Андреевны тоже содержат в себе «недо», тоже кончается ничем. Оно говорит ей на прощание: «Как-то странно… Были знакомы и вдруг почему-то… никогда уже больше не увидимся. Так и все на свете…».

Так же как Чехов изменил понятие «действующее лицо», он наполнил новым содержанием и слово «событие». Часто это – недособытие, полусобытие или совсем не событие, полное напряженности.

Если обычная пьеса рассказывает, что происходит, то у Чехова часто сюжет и заключается в том, что не происходит, не может произойти. Его пьесы – своеобразный «зал ожидания», в котором сидят, беседуют, томятся герои.

Артист Художественного театра А. Л. Вишневский вспоминает: «Чехов поделился со мной планом пьесы без героя. Пьеса должна была быть в четырех действиях. В течение трех действий героя ждут, о нем говорят. Он то едет, то не едет. А в четвертом действии, когда все уже приготовлено для встречи, приходит телеграмма о том, что он умер». И Вишневский добавляет: «План этот очень характерен для Чехова».1

Характерен прежде всего тем, что сюжет здесь построен не на событии, а на его ожидании – оно и предает происходящему на сцене внутреннюю драматичность. Интересно и то, что задумана «пьеса без героя» – его не просто нет, но все будут его ждать, окажется, что он умер.

Отказываясь от решающей роли событий построение пьесы, Чехов нарушал одно из главных долгоустойчивых «правил» драматической эстетики и поэтики. Идущая от Аристотеля, оно было канонизировано в философской эстетике нашего времени Гегелем. Действия, полагал он, есть наиболее ясное разоблачение индивидуума как в отношении его образа мыслей, так и целей. Отсюда требование – «изображать происходящее в форме действий и происшествий».

Интересно, что, критикуя чеховские пьесы, Лев Толстой видел их уязвимость именно в этом пункте: «Я очень люблю Чехова и ценю его писание, - говорил он, - он его «Три сестры» я не мог заставить себя прочитать. К чему все это? Вообще у современных писателей утрачено представление о том, что такое драма. Драма должна, вместо того чтобы рассказывать нам всю жизнь человека, поставить его в такое положение, завязать такой узел, при распутывании которого он сказался бы весь».

Не нужно думать, конечно, что Лев Толстой сводил драматический «узел» к голой событийности. В одной из его дневниковых записей читаем: «Сколько бы ни говорили о том, что в драме должно преобладать действие над разговором, для того, чтобы драма не была балет, нужно, чтобы лица высказывали себя речами».

В сущности, своеобразие каждого драматурга во многом определяется тем, как он, говоря словами Толстого, «завязывает узел», в чем у него источник напряженности. Чехов, решительно развязав узел интриги. Создает новые грамматические «завязи».

С отказом от принципа единодержавия героя и от решающего события в развитии действия связано движение чеховских пьес к децентрализации образов и сюжета. Этот можно было бы изобразить графически: центростремительная структура пьесы постепенной все более рассредоточивается, разделяется на новые центры.

В «Безотцовщине» все четыре героини как будто обращены к главному герою. Действие строится по принципу «Вокруг Платонова».

1 – Паперный З.С. Вопреки всем правила. Пьесы и водевили Чехова,М.1982г.,с.213

В «Иванове» Чехов оставляет только двух героинь – спор за героя идет между Саррой и Сашей. Но здесь уже не замечается вторая пара (Марфутка и граф Шабельский).

В «Лешем» три пары – две любовные и одна семейная. Действие идет по трем колеям. Но, как мы видели, все определялось поступком «дяди Жоржа», его уходом из жизни.

А в «Чайке» Чехов строит действия как длинную цепь односторонних сердечных привязанностей, разомкнутых треугольников.

Нет единого развивающегося действия в «Трех сестрах». Разные сюжеты (Маша – Кулыгин – Вершинин; Ирина – Тубенбах – Соленый; Андрей – Наташа – Протопопов) непрерывно перебивают друг друга, действие дробится, распадается на сюжетные «осколки». Может быть, ни в какой другой пьесе не выражен так, как в этой, драматургический контрапункт – противоречивая единство на основе всех этих «осколков».

«Децентрализация» того, что раньше привычно называли интригой, разделение действия на многие русла и ручейки – все это особенно озадачивало современников Чехова.

Театрально-литературный комитет, цензуровавший «Чайку» для постановки на сцене императорских театров, весьма сурово оценил ее своей резолюцией 14 сентября 1896 года, и одним из главных обвинений было – отсутствие сюжетного единства, взаимосвязи частей. «Важный недостаток, - говорилось в протоколе, - состоит в области собственно сценической постройки как вообще, так и в нескольких, хотя и мелких, частностях; в этом отношении заметно некоторая небрежность или спешность работы: несколько сцен как бы кинуты на бумагу случайно, без строгой связи с целым, без грамматической последовательности».

Проще всего сказать, что авторы протокола проявили тупое непонимание чеховского шедевра. Но приведенные строки, скорее, свидетельствуют о другом – о том, как же изменил Чехов природу драматического действия, его структуру; каким необычным, странным, «рассыпающимся» казался сюжет его пьес первым критикам, зрителям, читателям и цензорам.

Действительно, «Чайка» в сознании многих современников просто распадалась на отдельные куски, эпизоды. Театральный рецензент А. Р. Кугель, в сущности, выразил ту же мысль, что авторы введенного отзыва, но высказал ее не «протокольно», а рецензентски: «Почему беллетрист Тригорий живет при пожилой актрисе? Почему он ее пленяет? Почему Чайка в него влюбляется? Почему актриса скупая? Почему сын ее пишет декадетские пьесы? Зачем старик в параличе? Для чего на сцене играют в лото и пьют пиво?» И вся эта серия вопросов увенчивалась выводом: «Я не знаю, что всем этим хотел сказать г. Чехов, ни того, в какой органической связи все это состоит, ни того, в каком отношении находится вся эта совокупность лиц, говорящих остроты, изрекающих афоризмы, пьющих, едящих, играющих в лото, нюхающих табак, к драматической истории бедной Чайки?».

Чеховские герои, не вовлеченные в орбиту всеохватывающей интриги, казались случайной «совокупностью лиц». А самый характер персонажа – столь же случайной, непоследовательной «совокупностью черт».

Писатель отказался и от такого построения образа героя, когда одна главенствующая черта заранее предопределяет собою другие. Он показал, что один и тот же человек может говорить разными голосами.

Андрей Прозоров объясняется с сестрами: он защищает свою жену Наташу, оправдывается: «Наташа превосходный, честный человек. *(Ходит по сцене молча, потом останавливается.)* Когда я женился,я думал, что мы будем счастливы… все счастливы… Но боже мой… *(Плачет.)* Милые мои сестры, дорогие сестры, не верьте мне, не верьте…»

Он хочет сказать одно, а говорит другое. Его совсем прибрала к рукам жена-мещанка, но вот, оказывается, не совсем; он отдалился от сестер, но вдруг что-то в нем прорывается. В четвертом действии Андрей выходит с колясочкой. Все надежды разбиты. И вдруг он, как будто пробуждаясь от глубокого сна, произносит монолог о страшной, ленивой, равнодушной жизни («О, где оно, куда ушло мое прошлое…»).1

Чеховские пьесы говорят о трагических неудачах, бедах, нелепице в судьбах героев, о разладе мечты и будничной жизни. Но рассказано о всех этих «несовпадениях» в драматическом повествовании, где все соподчинено и соразмерено, все совпадает и перекликается друг с другом. Дисгармонии действительности противостоит скрытая гармоничность формы, ритмичность и музыкальность поворотов, «рифмующихся» друг с другом деталей.

Настроение – не просто дух человеческих пьес. Оно создается взаимодействие многих и многих поэтических микровеличин.

Тенденция к «разрядке» действия, к распусканию тугих драматических узлов проявилась и в построении чеховского диалога.

Слово в драме, как известно, имеет совершенно особую природу, отличную от того, с чем мы встречаемся в лирике а в эпосе. Так, скажем, лирическая фраза «Я помню чудное мгновенье…» предвещает дальнейшее развитие повествования, непрерывное и, если можно так сказать, непререкаемое. Если перевести эту фразу в эпическую форму, за ней также ожидается поток авторской речи: могут раздаваться и голоса героев, но все равно роль ведущего повествования у автора не будет отнята (особый случай – повествование от имени героя).

В драме же каждая фраза лишена окончательности – это обращение, рассчитанное на отклик. Если в драме кто-нибудь из героев скажет: «Я помню чудное мгновенье», другой может в ответ либо растрогаться, либо признаться, что он ничего не помнит, либо

1 – Паперный З.С. Вопреки всем правила. Пьесы и водевили Чехова,М.1982г.,с.220.

же просто посмеяться над лирическим высказыванием. Слово в драме – обращения и отклики, согласия, несогласия, разногласия. Так или иначе, это словесное взаимодействие персонажей, вовлеченных в общее действие.

Чехов отказывается от такого разговора героев, в котором ощущается их тесный и непосредственный контакт. Диалог его персонажей часто строится как вопросы и неответы, признания без отклика. Суть чеховского диалога прежде всего не в том, что говорят герои, а в том, как на их слова отвечают. Иными словами, все существо тут – в «несоответствии ответов».

Правда, в отдельных бурных сценах – например, ссора и примирение Аркадиной и сына в третьем действии «Чайки» или ее эпизод с Тригориным, который признается, что увлечен Ниной, - диалог динамизируется, за репликой следует прямой ответ. Это действительно диалог – разговор, спор, словесный поединок двух героев.

Диалог вступает не как слитный словесный массив, не как одна обсуждаемая тема, не как спор героев об одном и том же. Скорее, это разговор персонажа с самим собой. Возникают ряды параллельных «самовысказываний». Герои исповедуются, признаются, но их слова как будто повисают в воздухе.

Однако вся приведенная беседа героев «Чайки», такая пестрая, мозаичная, столь не похожая на «собеседование», идет на фоне меланхолического вальса; за сценой играет Треплев.

Разбирая разговор чеховских героев, надо, очевидно, слышать не только перебивающие друг друга возгласы, но и музыку «за» словами.

После того как Шамраев вдруг, ни с того ни с сего рассказал о синодальном певчем, наступает пауза и Дорн говорит: «Тихий ангел пролетел».

В. И. Немирович-Данченко заметил на репетиции «Трех сестер»: «Я хочу сказать об обособленности персонажей чеховских пьес. Для меня каждая фигура здесь совершенно отдельна. Связывает только общая атмосфера, а не какие-то прямые нити».

В этих словах хорошо уловлена и «обособленность» чеховских персонажей и в то же время их неполная разделенность. Чехов видоизменил смысл таких понятий, как «действующие лица», «события». Вместе с тем новым содержанием наполнилось у него «общение» героев. Оно парадоксально соединилось с разобщенностью. Между двумя этими полюсами и развивается диалог. Особая напряженность разговора чеховских героев вызывается тем, что он не прямо выражается словами, даже идет порой как будто мимо слов. Общение идет на разных уровнях: за словесной разомкнутостью героев – более глубинный мир, где слышны тихие сигналы – полуслов, интонаций, взглядов, облика, походки, поведения. Все время возникает некий «угол» наклона слова к действительному смыслу.

И здесь Чехов во многом продолжал Толстого. Он находил у автора «Анны Карениной», своего любимого романа, сцены, где рядом с обменом словами идет более важный диалог – улыбок, жестов, выражений лица. В сцене объяснения в любви Кити и Левина герои чертят мелком не слова, а только начальные буквы – и понимают друг друга. Может показаться неожиданным, но объяснение Маши и Вершинина в «Трех сестрах», полусловесное признание героев – «Трам-там-там», - тоже было подготовлено Толстым. И чеховский подтекст, несовпадение прямого смысла слов с эмоционально-психологическим состоянием героев – и это вырастало на почве толстовского творчества, дававшего богатейший материал непрямого раскрытия внутреннего мира действующих лиц.

Люди разделены, но это не означает их безнадежной несоединимости – вот мысль, вырастающая из пьес Чехова. Она сближала его с Толстым. И в то же время оказывалась противоположной идеям другого современника писателя, с которым он постоянно ощущал и близость и творческие несогласия, - Ги де Мопассан.

Его рассказ «Одиночество» (1884) может быть назван программным. Герой говорит о невозможности слияния одной человеческой души с другой как о всеобщем законе «несосуществования» людей, не знающем никаких исключений: «Что бы мы ни делали, как бы ни метались, каким бы ни был страстным порыв наших сердец, призыв губ и пыл объятий, - мы всегда одиноки... Я говорю, ты слушаешь, и оба мы одиноки, мы рядом, вместе, но мы одиноки…»1

Таков – по Мопассану – диалог человеческих душ.

Д. П. Маковицкий рассказывает в своем дневнике от 7 августа 1909 года, как Лев Толстой прочитал вслух этот рассказ и, в частности, слова: «Никто никого не понимает. Да, никто никого не понимает; что бы ни думали, что бы ни говорили, что бы ни делали, - никто никого не понимает…»

Когда кончил, - продолжает Маковицкий, - стало тихо… Л. Н. После минутного молчания:

* Молодчина!

Потом Л. Н. Встал и, отойдя от стола, сказал мне:

* Мне это особенно дорого потому, что он говорит, каким способом… (Пропуск в подлиннике)… для меня это основная мысль: мы все, одно и то же начало, разделены, и наше дело (дело нашей жизни) соединяться…».

Лев Толстой восторгается Мопассаном: «Молодчина!» – и вместе с тем в его устах мысль французского писателя получает совершенно новое измерение. В рассказе «Одиночество» главное: люди фатально разделены и не могут понять друг друга. Для Толстого же люди – единое целое; они оказались разделенными и должны воссоединиться.

Чехов-драматург ближе к Толстому – при том, что его пьесы так не нравились Льву Николаевичу («Еще хуже, чем у Шекспира»). Герои

1 – Паперный З.С. Вопреки всем правила. Пьесы и водевили Чехова,М.1982г.,с.225

его драм-комедий отдалены друг от друга, но неожиданно, вдруг вспыхивает огонек взаимопонимания. Нина Заречная перестала чувствовать и воспринимать то, что говорит Треплев («…выражаетесь все непонятно, какими-то символами»); она отдалилась от «колдовского озера». А в финале какая-то сила приводит ее к местам юности, заставляет опять повторять слова треплевской пьесы. И эти строки, казалось бы, такие странные: «Люди, львы, орлы и куропатки…», теперь снова как будто связывают героев.

Высказывание Толстого: «Мы все, одно и то же начало, разделены, и наше дело (дело всей нашей жизни) соединиться…» – эта двуединая формула разобщенности и чувства необходимости общения – помогает понять природу чеховского диалога. И, добавим, - различие двух великих русских писателей, понимавших «соединение» людей столь по-разному.

Мопассан назвал свой рассказ «Одиночество». Ни одна из пьес – «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» - не могла быть так названа. Ибо они говорят и об одиночестве людей – и об их попытке сквозь одиночество пробиться. В разговорах героев этих пьес – не просто безотзывность, но постоянное соединение безотзывности с исповедальностью.

Герой рассказа Мопассана убежден, что и любовь бессильна нарушить всеобщий и обязательный закон человеческой несовместимости: «С каждым поцелуем, с каждым объятием отчуждение растет».

Как ни трагична любовь чеховских героев, в ней нет этой первоисходной, заранее данной, как сказали бы сегодня, генетически запрограммированной безнадежности.

Люди разделены невидимыми стенами, но они пытаются достучаться друг до друга, и порою это им удается.

Третье действие «Трех сестер». Все взволнованы пожаром, выбиты из колеи. И диалог становится другим. Начинается ряд откровенных признаний и объяснений. Ольга говорит Наташе о ее грубости к няне. Пьяный Чебутыкин плачет, вспоминает женщину, которую он лечил и которая умерла. Объясняются друг с другом Маша и Вершинин на своем, только им понятном языке («Трам-там-там…»). Тузенбах признается Ирине, что мечтает отдать за нее жизнь. Ирина, словно распахивает душу перед сестрами, в отчаянии восклицает: «Никогда мы не уедем в Москву…» Маша кается перед сестрами – она любит Вершинина: «Это моя тайна, но вы все должны знать… Не могу молчать…» И, наконец, Андрей, как мы помним, пытаясь защитить Наташу от упреков и обвинений, вдруг плачет: «Милые мои сестры, дорогие сестры, не верьте мне, не верьте…»

Нельзя говорить о взаимопонимании чеховских героев как о правиле, не знающем исключений.

Конечно, «не могу молчать» Маши – случай особый. Но и там, где герои молчат о том, что тревожит и волнует душу, не выдают своих тайн, говорят нарочито «не то», не прекращается их скрытый разговор, тайны диалога. Перекличка человеческих голосов выступает не как реальная данность, но ничто подспудно ощущаемое, еще не наступившее, «чаемое» тихо и напряженно.

Так, изучая строй чеховских пьес, погружаясь в их атмосферу, мы начинаем чувствовать дух времен 90-х – начала 900-х годов, эпохи больших ожиданий.

И еще от одного «правила» отказался Чехов – от открыл границу между жанрами. Конечно, она и раньше нарушалась. Но у Чехова провести разграничительную черту между драмой и комедией уже просто невозможно.

Интересно проследить, как он сам определяет свои пьесы. «Иванов» в ранней редакции 1887 года назван комедией. В 1889 году он напечатан с подзаголовком «драма». «Леший» - комедия, а переделанная на его основе пьеса «Дядя Ваня» - «сцены из деревенской жизни». «Чайка» и «Вишневый сад» - комедии, а «Три сестры» – драма.

Так все время колеблется невидимая стрелка между драмой и комедией. Понятия теряют свою привычную ясность и определенность. Создается впечатление, что «все смешалось». Ну какая в самом деле «Чайка» комедия, если она кончается самоубийством одного из главных героев? И можно ли назвать водевилем в обычном смысле сцену-монолог «О вреде табака» в последней редакции?

Однако чеховское открытие границы между жанрами не привело к простому их смешению. Трагедия, комедия, драма – три этих определенных, устойчивых, творчески «суверенных» понятия слились воедино.

Нечто сходное Чехов совершал в прозе. Его Душечка – образ сатирический и лирический одновременно.

В «Мертвых душах» тоже соединены сатира и лирика. Но там отчетливо видны сатирические эпизоды и лирические отступления автора.

У Чехова «отступлений» нет. Или почти нет. В его пьесах комическое не собирается в каком-то эпизоде – оно без остатка растворено в общем «составе» произведения.

Как видим, в том многостороннем преобразовании драматургических форм, которое осуществил Чехов, улавливаются две главные тенденции. Первая – своеобразная децентрализация пьесы, отказ от единодержавия героя, развязывание тугих узлов интриги, стремительного действия, диалога. Чехов, если можно воспользоваться столь современным оборотом, осуществил разрядку драматической напряженности.

Но если бы писатель ограничился только этим, он был бы лишь разрушителем старых форм. Все дело в том, что отрицание канонов оказывалось у Чехова не простым отбрасыванием, но плодотворным преодолением – на месте отрицаемого возникла новая система выразительных средств. Появлялись новые, почти невидимые, незаметные «скрепы», придающие пьесе внутреннюю целостность.

Три классических единства Чехов обогатил новыми - единством сквозного образа-символа, повторяющихся лейтмотивов, перекличек, единством поэтического строя и настроения.

Так что, осуществляя «разрядку», он одновременно вносил и начала, придававшие пьесе новую – скрытую – напряженность. Утверждая принцип ружья, которое не стреляет, но заряжено и как бы томится от того, что не может выстрелить.

«Вопреки всем правилам», «против условий сцены» - эти ниспровержения исполнены духа созидания. Того духа, которого не хватило чеховскому герою, одержимому приверженцу «новых форм».

Исследовав тему «Новаторство драматургии Чехова» я пришла к выводу, что Чехов действительно был новатором не только в русской, но и мировой драматургии. Именно в этом, на мой взгляд, секрет его популярности не только в России, но и на Западе.

Чехов приходит в своих пьесах к новому раскрытию человеческого характера. В классической драме герой выявлял себя в поступках и действиях, направленных к достижению поставленной цели. Поэтому классическая драма вынуждена была, по словам Белинского, всегда спешить, в затягивание действия влекло за собой неясность, непрорисованность характеров, превращалось в факт антихудожественный.

Чехов открыл в драме новые возможности изображения характера. Он раскрывается не в борьбе за достижение цели, а в переживании противоречий бытия. Пафос действия сменяется пафосом раздумья.

Я думаю, что пьесы Чехова будут ставиться еще многие века. И всегда зрителю будут интересны чеховские образы, чеховские характеры.

1. Бердников Г. П. Избранные работы. М., 1986г., том 2.
2. Бердников Г. П. Чехов=драматург: традиции и новаторство в драматургии Чехова. М., 1982г.
3. Бялый Г. А. Чехов и русский реализм. Л., 1981г.
4. Ермилов Е. И. Драматургия Чехова. М., 1984г.
5. Паперный З. С. «Вопреки всем правилам…»: пьесы и водевили Чехова. М., 1982г.
6. Строева М. Н. Режиссерские изыскания Станиславского. 1897 – 1917гг., М., 1973г.
7. Турков А. М. А. П. Чехов и его время. М., 1987г.
8. Шах-Азизова Т. К. Чехов и Западно-Европейская драма его времени. М., 1966г.