

А. П. ЧЕХОВ И Г. ГАУПТМАН: ДВЕ ВЕРСИИ КОМЕДИЙНОСТИ

Н. Е. Разумова, А. Ю. Карпова

A. P. CHEKHOV AND G. HAUPTMANN: TWO VERSIONS OF COMEDINESS

N. E. Razumova, A. Yu. Karpova

А. П. Чехов и Г. Гауптман среди авторов «новой драмы» выделялись устойчивым обращением к жанру комедии. В статье проанализированы комедийные концепции Чехова и Гауптмана, выявлены точки их соприкосновения и различия. Сопоставление основ и принципов комедийности двух драматургов способствует осмыслению такого выдающегося феномена, как комедиография Чехова.

A. P. Chekhov and G. Hauptmann used the genre of comedy among the authors of the «Modern drama». The paper analyzes Chekhov's and Hauptmann's concepts of comedy and identifies the common and different points. Hauptmann's comediness assist the understanding of such a remarkable phenomenon as Chekhov's comedigraphy.

Ключевые слова: Чехов, Гауптман, театр, драматургия, «новая драма», комедийность, комедия.

Keywords: Chekhov, Hauptmann, theatre, dramaturgy, «Modern drama», comediness, comedy.

Европейская «новая драма», которая отразила углубляющийся кризис традиционной гуманистической парадигмы, была сосредоточена на новом осмыслении трагизма («Удел новой драмы – драмы и трагедии» [11, с. 81]) и почти не обращалась к жанру комедии. Устойчивый интерес к этому жанру проявляли только Г. Гауптман и А. П. Чехов. Комедии обоих были не поняты современниками именно в своем заявленном жанровом определении (так, комедии Гауптмана воспринимались как маргинальный факт в его творческой биографии, своего рода чудообразие знаменитого автора, и находили некоторое оправдание лишь в ключе общих свойств «новой драмы», без учета жанровой специфики), но при этом судьба их сложилась совершенно по-разному: гауптмановские оказались практически забыты, чеховские же вошли в золотой фонд мировой драматургии, оставаясь, однако, до сих пор не понятыми прежде всего как комедии. Всё это порождает вопрос о комедийности как специфическом качестве, определяющем, прежде всего для самого автора, жанровую сущность пьесы.

Исследователями неоднократно указывались параллели между Чеховым и Гауптманом, обусловленные общим для обоих писателей культурным пространством и прямыми творческими контактами. В их пьесах немало общего на уровне проблематики, сюжета, персонажей, но речь может идти не столько о влиянии и тем более подражании, сколько о типологической общности. Исключение составляет комедия Гауптмана «Девы из Бишофсберга» (1907), полемически ориентированная на драму Чехова «Три сестры». Сопоставление комедиографии Гауптмана и Чехова позволяет увидеть принципиальное различие их концепций.

Из множества своих пьес Гауптман лишь несколько причисляет к комедиям: «Kollege Crampton» (1892); «Der Biberpelz» (1893); «Schluck und Jau» (1900); «Die Jungfern von Bischofsberg» (1907), «Griselda» (1909, 1942), «Hexenritt» (1929), «Ulrich von Lichtenstein» (1939) – и трагикомедиям: «Der rote Hahn» (1901), «Die Ratten» (1911), «Peter Brauer» (1921).

Чехов обозначил как комедии четыре пьесы: «Иванов» (1887), «Леший» (1889), «Чайка» (1895) и «Вишневый сад» (1903). Их жанровая специфика, вызвавшая споры в момент появления, и поныне оста-

ется в чеховедении одним из наиболее дискуссионных вопросов, что обусловлено прежде всего своеобразием чеховского понимания комедии: в этих комедиях не только мало собственно комического, но возможна даже финальная смерть героя, традиционно являвшаяся прерогативой трагедии. Не очевидна, соответственно, и грань между пьесами, которые Чехов называл комедиями или же по-другому. Чеховеды склонны искать общие основания его драматургических текстов и универсальное жанровое определение, чаще всего прибегая к понятию «трагикомедия» [3, с. 56, 57; 6, с. 270 – 277].

У Гауптмана на этот счет гораздо больше ясности. В его драматургии, при бесспорном единстве ее принципов, комедиография составляет особую категорию. Трагикомедии, представленные с особой жанровой маркировкой, отличаются от комедий прежде всего способом разрешения конфликта: смертью главного персонажа. Сохраняя верность своей драматургической концепции, связанной с ощущением эпохального кризиса гуманизма, Гауптман здесь реализует ее иначе, снимая трагический пафос откровенно маловероятным благополучным разрешением ситуации, отказом от героя, на судьбе которого исключительно сосредоточено авторское сочувствие, обращением к переделке известных сюжетов, возрождением классических жанровых моделей.

Так, в «Коллеге Крамптоне» судьба спивающего художника избегает закономерного катастрофического завершения; как противовес губительным тенденциям предлагается обращение к культурному наследию разных эпох, синтез культурных ценностей. Эта идея была позднее развита в комедии «Девы из Бишофсберга», где Гауптман к тому же отказывается от фокусировки на фигуре центрального персонажа путем его «мультипликации». В комедии «Бобровая шуба» вообще никто из персонажей не наделен преимущественным авторским сочувствием и интересом; представлена одна только «среда», не просвеченная тем драматическим, точнее даже трагическим, конфликтом, который в гауптмановской «новой драме» всегда предельно обострен. В комедии «Шлук и Ю» Гауптман использует как прообраз для своих двух заглавных героев фигуру Слая, которая играет по сути вспомогательную роль в «Укрошении строптивой»

Шекспира; шекспировский сюжет оказывается иронически вывернут наизнанку, отменяя представленное там торжество разумной человеческой воли и показывая человеческое существо весьма далеким от гуманистического идеала. Комедия «Гризельда» представляет собой интерпретацию одного из «вечных сюжетов» литературы в откровенно условном ключе, что ставит под сомнение победоносную силу утверждаемых там добродетелей – самоотверженности, верности и т. д.

Однако это сомнение носит у Гауптмана не отрицающий, а скорее ностальгический характер. Пытаясь вовлечь комедию в общий процесс драматургического обновления, но без утраты ее жанровой специфики, Гауптман делал ставку на обращение к истокам жанра, возрождение его традиционных элементов и форм в противовес изменению как самого мира, так и мировосприятия и самосознания человека. Он пытался таким путем вернуть современную, дисгармоничную и кризисную, действительность к утраченной гармонии. Используя комедийные приемы, характерные для разных культурных эпох, Гауптман тем самым ищет эстетическую альтернативу современному кризисному состоянию человека, но не изменяет антропоцентрическому мировидению. В его драматургии в целом сохраняется тенденция к фокусировке на центральном герое и, шире, привычное вычленение человеческой судьбы из жизни мира.

Чеховское драматургическое новаторство гораздо более кардинально, и его ядро составляет именно понятие комедийности. С первого же опыта в жанре комедии Чехов сосредоточивается не на том, что так или иначе отстает от гуманистической системы ценностей, а на самой системе как таковой, ставя под сомнение ее ядро – привилегированный статус человека. Уже в «Иванове» начинается размывание центральной позиции личности. Объясняя Суворину суть своей пьесы, Чехов дает герою определения, всё более и более укрупняющие смысловой объем образа: «русский интеллигентный человек», «университетский человек», «русский человек», «человек» [9, с. 109 – 115]. Крах Иванова лишь в малой степени может быть объяснен конкретными причинами – нравственно-психологическими, идеологическими, социально-историческими – и по сути аналогичен ситуации, показанной в юмористическом рассказе «О бренности» (1886), где герой, предвкушая отведать аппетитных масленичных блинов, внезапно умирает от апоплексического удара.

Трансформация комедии «Иванов» в драму объясняется, очевидно, углублявшимся у Чехова к концу 1880-х гг. мировоззренческим кризисом, абсолютизирующим трагическую абсурдность человеческого существования; такое состояние духа препятствовало комедийной трактовке жизненного поражения «человека». Следующий, гораздо более решительный и принципиальный шаг в обновлении драмы был сделан Чеховым уже после поездки на Сахалин, существенно изменившей его позицию: преодолев трагизм, но не отказавшись от коренного несогласия с безальтернативно господствующей гуманистической парадигмой, он представил публике свою «Чайку». Это произошло после знаменательно долгой паузы, заполненной внутренней работой по приведению структурно-поэтиче-

ских принципов драмы в соответствие с поистине революционным взглядом на человека. Осознать степень его новизны современникам (да и не только им) мешало органическое неприятие Чеховым всяческой демонстративности, авторитарности и профетизма.

«Чайка» стала первым по-настоящему новаторским произведением Чехова-драматурга; примечательно, что принципиальный курс этого осознанного новаторства был связан с жанром комедии. Из всех существующих концепций комического Чехову парадоксальным образом наиболее близка та, что выражена известной фразой К. Маркса, закрепившейся в весьма приблизительном переводе: «Человечество, смеясь, расстается со своим прошлым». Чехов освещает в комедийном ключе то, что считалось драматическим или даже трагическим, когда в центре внимания и всей системы ценностей привычно находился человек и его отдельная судьба. Комедийному освещению подвергается то, что свидетельствует о неспособности персонажей к новому представлению о мире и о себе, к освобождению как от утешительных иллюзий, так и от трагического сознания.

В «Чайке» это осуществляется прежде всего за счет двух взаимосвязанных тенденций: децентрации системы персонажей и необыкновенной актуализации художественного пространства через образ озера, выступающий «от имени» всего мира. Все персонажи по-разному с ним соотносятся. Эта множественность оказывается принципиальной для пьесы и сутью ее новаторства, в первую очередь жанрового, поскольку именно она является основой ее комедийности: мир трактуется каждым персонажем по-своему, тогда как он в образе озера представлен и в силу непривычности этого образа для сценического пространства, акцентирован в пьесе как объективная данность.

Вследствие открывающей действие попытки Треплева трансформировать озеро в соответствии со своей творческой волей оно прочно ассоциируется с общей для персонажей тягой к литературно-театральному перевоплощению своей жизни, без которого она их не удовлетворяет. Пьеса содержит целый спектр вариантов такого бегства от жизни, вплоть до реально осуществленного Трепловым. Благодаря множественным переключкам между персонажами, каждый из которых по отдельности был бы драматичен, их судьбы по-комедийному «девальвируются». Отчетливо выражено комическое разрешение трагедийной судьбы претендента на центральную роль – Треплева: комедия заканчивается смертью, которая парадоксально определяется в финале как «ничего». Тем самым индивиду решительно отказано в центральной позиции, которая обосновывалась только тем, что он, согласно утвердившейся культурной традиции, ощущал себя таким центром. Треплев, наиболее последовательно и полно продемонстрировавший неспособность индивида к плодотворному взаимодействию с миром, своими эстетическими манифестами вовлекает в поле комедийного осмысления не только современную театральную рутину, но и безудержные новаторские тенденции, и, что особенно важно, саму концепцию «весь мир – театр», основанную на традиционном антропоцентризме, который возвышает человека над миром.

Персонажи комедии со всей очевидностью тягостятся той ответственностью, которая вместе с этим утвердившимся в культуре привилегированным положением возлагается на индивида, и парадоксально прибегают за помощью к той же культуре, которая является для них привычной опорой. С этим связана такая особенность «Чайки», как перенасыщенность всевозможными цитатами, благодаря которым культурный фон пьесы чрезвычайно широк. Повышенная «цитатность» служит одним из ее специфических комедийных маркеров. Даже Нина в ее последнем, по всей очевидности крайне драматичном появлении, открывая душу перед Треплевым, не может обойтись без цитат. Сутью комедийной природы «Чайки» оказывается неспособность персонажей преодолеть инерцию антропоцентрической модели, точнее, подмеченная Чеховым парадоксальность ситуации, когда человек, привычно ощущая себя центром мироздания, в то же время явно не справляется с этой ролью, предполагающей его ответственность и идентичность, и пытается от нее уклониться. «Претензии», предъявляемые автором персонажам пьесы, отличаются необыкновенной фундаментальностью. Если не побояться «громких слов», столь ненавистных Чехову, можно говорить о философском характере комедийности, присущей «Чайке». Определение пьесы как комедии содержало своего рода вызов, приглашение взглянуть без традиционного пиетета на такие гуманистические святыни, как страдание и даже смерть человека, не предвзято оценить обоснованность той роли, которую он себе присвоил по отношению к миру.

В «Вишневом саде» жанровая маркировка «комедия» тоже служила сигналом концептуальной новизны. Пьеса, создававшаяся Чеховым как своего рода завещание, содержит итог его раздумий о самых принципиальных вопросах бытия. Здесь сохраняется несомненное сходство с «Чайкой», заключающееся в том, что автор оценивает как недостаточную и ограниченную позицию своих персонажей по отношению к миру; но важно и качественное различие в содержании того, что видит сам автор. В послесахалинский период, когда создавалась «Чайка», Чехов, отрицая номинально привилегированное положение человека в мире, утверждал ценность реального, активного действия, благотворного как для человека, так и для мира. Теперь диспозиция кардинально изменилась. Чехов воплотил в своей последней пьесе сложившееся у него к тому времени уникальное мировидение и основанную на нем новую драматургическую концепцию: антропоцентрическая перспектива, традиционно определявшая драматическое напряжение между человеком и окружающим его миром, преобразуется в качественно новую онтологию, в которой индивид и объективный мир не противопоставляются и даже не дифференцируются в качестве субъекта и объекта. Мир органично вбирает в себя человека вместе с плодами его культурной деятельности и сглаживает следы, преобразуя смерть в жизнь. Несмотря на перенасыщенность пьесы мотивами смерти, среди которых главенствует продажа вишневого сада, равносильная концу целого жизненного уклада, само построение сюжета (в котором продажа не становится финальной катастрофой и последний акт посвящен началу нового

существования) моделирует неостановимую континуальность жизни природно-культурного целого. Этим жизнеутверждающим пафосом пьесы сближается с жанровыми истоками комедии; но воплощенная в ней концепция опирается на весь накопленный человечеством исторический опыт и не может быть художественно реализована путем возрождения какой бы то ни было из известных культурных моделей, а предполагает глубокое переосмысление всей парадигмы.

Одним из проявлений свободы Чехова по отношению к жанровой традиции может служить способ введения культурных аллюзий, своеобразия которого рельефно проступает в сопоставлении с Гауптманом. В комедии «Чайка» используются цитаты из трагедии «Гамлет», тогда как Гауптман в комедии «Шлук и Яу» ориентируется именно на комедию Шекспира («Украшение строптивой»), а о шиллеровской трагедии «Мессинская невеста» (и вообще о трагедии) речь заходит в трагикомедии «Крысы».

Сопоставление с Гауптманом оттеняет степень чеховского драматургического новаторства, сконцентрированного в феномене комедийности. Магистральной основой зрелого творчества Чехова явилось формирование новой онтологии, определяющее, среди прочего, эволюцию его комедиографии. Изменение ракурса при взгляде на человеческую судьбу особенно четко артикулировано в тех пьесах, которые Чехов обозначил как комедии, но, как отмечает Н. А. Муратова, «принцип комедийного построения конфликта проявляет себя не только в текстах, жанрово обозначенных как комедии, но является универсальным для драматургической структуры А. П. Чехова» [4, с. 13].

Это единство косвенно подтверждается эпизодом открытого творческого спора – одностороннего, поскольку он имел место уже после смерти Чехова, когда Гауптман под впечатлением от чеховских «Трех сестер» написал комедию «Девы из Бишофсберга» [1, с. 134].

Снабженная определением «драма», пьеса Чехова несла в себе, однако, тот же элемент жанрового инакомыслия (он не замедлил проявиться при ознакомлении с пьесой труппы МХТ, о чем К. С. Станиславский вспоминал: «Обмениваясь впечатлениями по поводу только что прочитанной пьесы, одни называли ее драмой, другие – трагедией, не замечая, что эти названия приводили Чехова в недоумение... Оказывается, что драматург был уверен, что он написал веселую комедию, а на чтении ее приняли как драму и плакали, слушая ее. Это заставило Чехова думать, что пьеса непонятна и провалилась» [8, с. 234 – 235]; В. И. Немирович-Данченко вспоминал, что Чехов «боролся со смущением и несколько раз повторял: я же водевилем писал. <...> В конце концов мы так и не поняли, почему он называет пьесу водевилем, когда "Три сестры" и в рукописи назывались драмой» [5, с. 169]). Многие исследователи отмечали переплетение в пьесе трагических и комических черт [6, с. 172; 7, с. 17 – 63].

В «Трех сестрах» уже ощутимо новое мировосприятие Чехова, которое станет глубинной основой его комедиографической концепции в «Вишневом саде». Смерть включается в общий ход жизни в качестве ее составляющей, теряя трагизм финальности, что буквально выражено Тузенбахом: «Вот дерево

засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе» [10, с. 181], а его смерть сопровождается коллективным монологом сестер с настойчивым лейтмотивом «жить».

Всю пьесу пронизывает характерное для эпохи «рубежа веков» обостренное ощущение потока времени, который захватывает и несет человека. Кулыгин, сам того не ведая, в профанной форме излагает основную проблему пьесы, онтологическую суть ее конфликта. Ссылаясь на древних римлян, у которых «жизнь <...> текла по известным формам», и на директора своей гимназии, твердящего, что «главное во всякой жизни – это ее форма», он заключает: «Что теряет свою форму, то кончается – и в нашей обыденной жизни то же самое» [10, с. 246]. Утрата «формы» означает погружение в общий недифференцированный поток времени, безразличный к отдельным существованиям. В духе мрачного юмора этот онтологический механизм потери формы буквально продемонстрирован в судьбе Тузенбаха, который снял военную форму – и погиб.

Конфликт пьесы имеет трагическую природу, поскольку персонажам противостоит надчеловеческая сила – время; но они пытаются сопротивляться его губительному движению без подвига и исключительности, предполагаемых трагедией, вполне обыкновенными силами и средствами (работать, любить, создавать семью, «философствовать»). Они отдаются этой деятельности, доступной их компетенции, и болезненно переживают неизменные провалы, что обуславливает определение пьесы как «драма». Но наряду с этим в ней присутствует некий высший комизм, порождаемый несоответствием сугубо человеческого измерения этих попыток тому, от чего они призваны оградить. Попытки заведомо обречены, провалы неизбежны, но персонажи упорно не признают этого, даже в финале утверждая необходимость продолжения.

Философский комизм пьесы связан, таким образом, с тем, что человеческая жизнь осознается как «запрограммированная на поражение» самим мироустройством, как изначально безнадежная борьба против несоизмеримых с человеческими возможностями сил самого бытия, так что самообман оказывается ее необходимой принадлежностью и даже условием. Для сестер такой иллюзорной опорой долгое время служит надежда вернуться в Москву. Но даже после ее окончательной утраты они в финальном «тройном монологе», знаменательно соседствующем со смертью Тузенбаха, продолжают упорно выискивать в будущем какую-то позитивную перспективу. Действие пьесы развивается между двумя смертями – отца и Тузенбаха, – но заглавные героини, вопреки очевидности, озбочены только жизнью. Тем самым наглядно демонстрируется фундаментальная абсурдность жизни, а образ трех сестер косвенно реализует семантику «Веры, Надежды, Любви» и обнажает иллюзорность этих традиционных духовных опор, наполняющих жизнь смыслом и значением.

Этот мрачный комизм полностью соответствует ситуации, в которой Чехов создавал пьесу: атеист и врач, он оказался лицом к лицу с неизбежной скорой смертью, лишенный возможности скрывать далее от

других и от себя самого серьезность своей болезни. Сюжет пьесы основывается на концепции жизни как фундаментального абсурда, которому противостоит лишь парадоксальная способность и потребность человека искать и даже находить в нем смысл. При этом «идейным оппонентом» сестер выступает Чебутыкин со своим скептическим рефреном «Всё равно»; его позиция своеобразного резонера абсолютно лишена пафоса истинности, что соответствует принципиальному отказу Чехова от использования своих произведений в качестве рупора идей; однако именно чебутыкинский рефрен в финале пьесы составляет контрапункт к монологу сестер.

Спор во втором действии между Вершининым и Тузенбахом о возможности счастья формулирует два основных представления о смысле жизни, выдвигаемых человеческой мыслью в противовес абсурду. Этот спор проецируется на все развитие действия и находит отголоски у других персонажей, которые то и дело говорят о счастье, обозначающем для них смысл жизни. Гибель Тузенбаха становится фактическим аналогом его поражения в споре, в финальном «монологе» сестер по-вершинински смысл выносится в отдаленную перспективу, недоступную индивиду; но в отличие от лозунговых интонаций Вершинина у сестер слишком сильны ноты неуверенности, которые делают их ободряющие речи похожими на заклинание, заговаривание боли и страха, а «случайная» перекличка с Чебутыкиным вносит в финал подрывной элемент комизма:

Чебутыкин. Все равно! Все равно!

Ольга. Если бы знать, если бы знать! [10].

Да и сам Вершинин в последнем действии дистанцируется от собственного «философствования», выдавая его истинную функцию – своего рода паллиативного средства:

Вершинин. Что же еще вам сказать на прощание? О чем пофилософствовать?.. (Смеется.) [10, с. 184].

Такое разрешение конфликта кардинально расходится с трагической концепцией человека, характерной для драматургии Гауптмана, где четко выделенный герой, концентрирующий в себе сложность и боль человеческого бытия, неизменно оказывается в губительном тупике («Одинокие», «Потонувший колокол», «Михаэль Крамер»). Очевидно, это послужило Гауптману импульсом к написанию комедии «Девы из Бишофсберга» (1907), появившейся менее чем через год после его знакомства с чеховской пьесой. Используя ее узнаваемые элементы, Гауптман устраняет неприемлемую для него жанровую неопределенность и предлагает свой взгляд на то, чем должна быть комедия в современном мире.

Пьеса Гауптмана, провалившаяся на родине, была поставлена Малым театром в 1908 г., но тоже шла очень недолго. Параллели с чеховской драмой «Три сестры» были практически очевидны для современников, о чем свидетельствует уже трансформация названия: «Сестры из Бишофсберга». У Гауптмана показаны четыре сестры, ровно год назад осиротевшие после смерти отца; жених одной из них, учитель-педаггист Наст, напоминает Кулыгина. Однако наличие явных перекличек подчеркивает существенные различия.

Так, с образом отца в пьесе Гауптмана связана культурологическая тема: Бертольд Рушевей описывается как фигура, несущая на себе отпечаток эпохи Возрождения, поклонником которой он был. Сочетание в нем успешного дельца и духовно развитой личности делает его образцом ренессансной энергии и гармоничной разносторонности, воплощением гуманистического идеала Нового времени. Усадьба Бишофсберг соединяет в себе элементы различных культурных эпох, порядок описания отражает их историческую последовательность (Античность – Средневековье – Ренессанс): виноградники и сады, сводчатый потолок, портреты епископов, шкаф в стиле Ренессанса. Всё это образует культурный синтез, в котором Ренессанс занимает ключевое положение как, с одной стороны, эпоха возрождения античного мировидения, характеризующегося живым, гармоничным, полнокровным контактом между человеком и миром, с другой – как исходный рубеж утвердившейся на несколько столетий антропоцентрической системы ценностей, которая на рубеже XIX – XX вв. вступила в полосу кризиса. Гауптман, как и Чехов, почувствовал и выразил этот кризис, но предложил спасительную альтернативу в горизонтах самой системы.

Важная роль при этом отводится самому жанру комедии, который очищается и восстанавливается в своих истоках. Так, основой фабулы является расстройство помолвки Агаты и Наста в связи с появлением Грюнвальда. Эта сюжетная линия во многом похожа на отношения Маши, Кулыгина, Вершинина. Но у Гауптмана пьеса заканчивается помолвкой влюбленных. Этот счастливый конец соответствует специфике жанра комедии и, более того, напоминает о ее происхождении из обряда, где большую роль играл «священный брак». В эпизоде с ящиком, где вместо ожидаемой тщеславным Настом археологической сенсации оказывается подсунутая туда для розыгрыша колбаса и вино, реализуется традиционный для комедии сюжет «обманывания» ограниченного персонажа и ярко проявляется концептуальная установка Гауптмана на возрождение античной комедии как выражения стихийной витальности. Эпизод, являясь косвенной аллюзией и на Колбасника из «Всадников» Аристофана, и на «Кубышку» Плавта, имеет также прямую ассоциацию с традиционным пиршеством как рудиментом архаических ритуальных корней комедии и подчеркивает изначально органичное для нее посрамление старого молодым, отжившего – плодотворным. Такой сюжет «одурачивания» отжившего поколения молодыми был характерен также для классических комедий Мольера и Бомарше, которые в свою очередь обращались к античным комедиям. Гауптман постарался сделать эти культурные ассоциации максимально выпуклыми.

Особую семантическую нагрузку несет у Гауптмана фигура четвертой сестры, заведомо отличающая его пьесу от чеховской. Людовика – модификация проходящего через всё его творчество прекрасного образа «женщины-грёзы», выступающего, по словам А. М. Евлахова, «как воплощение светлого начала жизни, радости бытия и свободы духа» [2, с. 139]; это символическое содержание образа в полной мере рас-

крывается в финальной сцене хоровода при луне. К Людовике перешла по наследству от отца скрипка, на которой когда-то играли в соборе, так что ее музыка выступала как посредник между человеком и Богом. Теперь она становится частью дионисийского праздника, выполняя связующую роль в итоговом синтезе христианской и античной традиции.

Идея культурного синтеза звучит в споре между Настом и Грюнвальдом о том, какой должна быть система образования. В противовес косным взглядам своего оппонента Грюнвальд видит ее задачу в формировании свободно мыслящей и действующей личности, а важнейшим условием такого «здорового воспитания» считает возрождение идеалов античности, чтобы современная жизнь была пронизана счастьем и радостью: в гимназиях должно светить «солнце Гомера».

Это гармоническое мироощущение в финале пьесы выражено через праздничное веселье, пение, пляску и трапезу – традиционные элементы древнего ритуала, с которым генетически связан жанр комедии. Вырвавшись из рамок современного быта, персонажи раскрывают свою свободную человеческую сущность. К празднику примыкают даже советник и епископ; в результате финальный хоровод под луной в винограднике демонстрирует синтез языческих и христианских ценностей как полное и гармоничное проявление гуманистического потенциала.

Очевидно, здесь заключена суть возражения Гауптмана Чехову, принципиальное различие их комеднографических концепций. Связь «Дев из Бишофсберга» и «Трех сестер» заключается не только в очевидных переключках на уровне сюжета, системы персонажей и т. д., но прежде всего в споре о возможностях и перспективах человека в мире. Гауптман создает своего рода культурную реконструкцию исконного понимания жанра, чтобы тем самым напомнить кризисной современности утраченное гармоничное мировосприятие; он определяет свое произведение как «комедию», отстаивая антропоцентризм, принципиально отвергаемый Чеховым. Чехов не возрождает классические модели, а вырабатывает новую, далеко выходящую за пределы «новой драмы», но в совсем ином направлении, чем набирающий силу авангард с его самоцельным экспериментаторством. Драматургическое новаторство Чехова, наиболее ярко выразившееся в его специфической комедийности, отражает последовательный отказ от традиционной антропоцентрической перспективы в пользу представления о естественном историческом движении не сфокусированного на человеке природно-культурного единства. Эта в истинном смысле слова экологическая концепция определяет уникальность драматургии Чехова не только для его эпохи, но и для наших дней, сохраняя за ней статус притягательной, но всё еще недостижимой вершины.

Литература

1. Дик Г. Чехов в немецкой литературе и критике // Литературное наследство. М.: Наука, 1997. Чехов и мировая литература. (Кн. 1).
2. Евлахов А. М. Г. Гауптман. Путь его творческих исканий. Ростов-на-Дону, 1917. 151 с.
3. Ишук-Фадеева Н. И. Новаторство драматургии А. П. Чехова. Тверь: Изд-во Тверского университета, 1991. 84 с.
4. Муратова Н. А. Разрешение конфликта в драмах и комедиях Чехова: автореф дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2005. 19 с.
5. Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. М.: Художественная литература, 1938. 368 с.
6. Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 285 с.
7. Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. М., 2000. 238 с.
8. Станиславский К. С. Собр. соч. в 8 т. Т. 1. М.: Искусство, 1954.
9. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 3. М.: Наука, 1974 – 1983.
10. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1974 – 1983. С. 187 – 188.
11. Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1968. 180 с.

Информация об авторах:

Разумова Нина Евгеньевна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Томского государственного педагогического университета, razum@list.ru.

Nina E. Razumova – Doctor of Philology, Professor at the Department of Literature, Tomsk State Pedagogical University.

Карпова Антонина Юрьевна – соискатель кафедры романо-германской филологии филологического факультета Томского государственного университета, antonina@mail.tomsknet.ru.

Antonina Yu. Karпова – post-graduate student at the Department of Romance and Germanic Philology, Tomsk State Pedagogical University.

(Научный руководитель – Н. Е. Разумова).

Статья поступила в редколлегию 31.10.2014 г.