

АВТОР И ГЕРОЙ В ДРАМАТУРГИИ И.С.ТУРГЕНЕВА

© 2009 Л.Г.Тютелова

Самарский государственный университет

Статья поступила в редакцию 02.09.2009

В статье рассматриваются вопросы поэтики субъектной сферы драматургии И.С.Тургенева: формирование образа личности-характера на основании пародического использования образа романтического героя; возникновение новых отношений автора и героя, ведущих к реформе драматической системы, произошедшей в «новой драме» рубежа XIX – XX веков.

Ключевые слова: театр Тургенева, субъектная сфера, проблема авторской внеаходимости, статус героя, «я» и «другой»

При всем многообразии понимания термина «новая драма» чаще всего его используют для указания на конкретно-историческое явление, означающее «более или менее осознанное самими писателями обновление драматургии в целом, создание, по определению Б.Брехта, «неаристотелевской драмы»¹. И одна из основных ее черт – «углубленный психологизм», построение действия, исходящее из «движения души», – начинает формироваться в рамках предшествующей традиции. Поскольку пьесы начала XIX века еще не знают героя, обладающего индивидуальными психологическими особенностями, одна из важных художественных задач столетия – создание образа героя-личности, а не героя, являющегося лишь объектом чужого сознания. Начинается решение этой задачи в романтической драме, вслед за которой и рождается театр И.С.Тургенева.

На первом этапе формирования новой поэтики автор должен осознать себя как независимую неповторимую личность, что, в первую очередь, находит отражение в лирике, где авторская индивидуальность оформляется непосредственно. В драме для создания образа героя-личности, то есть «другого» по отношению к авторской индивидуальности, предшественники Тургенева использовали образ субъекта авторского плана, возникающий в Посвящении или Предисловии. Этот образ, оформляющий авторскую индивидуальность, оказывается подвижным, неготовым, соотношенным с незавершенной биографией художника. При его сопоставлении с образом центрального героя, как например, в драме М.Ю.Лермонтова «Menschen und Leidenschaften», становится ясно: драматург видит своего персо-

нажа уже как «другого», но понимает его в категориях собственного «я», то есть «овладевает» героем и имеет возможность посмотреть на него «изнутри». Отсюда совпадение мотивов лирики Лермонтова и мотивов его драматических произведений, что неоднократно отмечалось исследователями (см., например, замечание С.Дурьлина: «... все ... богатство романтического «я» Лермонтов, собрав от прежних своих героев, вместил в Арбенина»²). Таким образом, герой становится подвижным, свободным, «неготовым». При «овладении» героем автор не остается «одержимым» им, поскольку центральный драматический персонаж и субъект авторского плана существуют параллельно, хотя содержательно близки друг другу.

Эта особенность субъектной сферы драмы Лермонтова объясняет оценку П.А.Вяземского, сравнивающего творчество Пушкина и Лермонтова: «В Лермонтове не было, или еще не было, этой невозмутимой ясности, которая способствует поэту верно воспринимать внешние впечатления и так же верно отражать их на других»³. В героях Лермонтова его современнику виделся не живой целый автономно существующий мир, а сам автор: «В созданиях Лермонтова красуется пред вами мир театральный с своими кулисами и суфлером, который сидит в будке своей и подсказывает речь, благозвучно и увлекательно повторяемую мастерским художником»⁴. Ту же особенность лермонтовской работы с «другим» отмечает исследователь XX столетия. У.Р.Фохт, занимаясь «Маскарадом», пишет: «...при всей объективации героя Лермонтов все же не смог

⁰ Тютелова Лариса Геннадьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы. E-mail: largem@mail.ru

¹ Бабичева Ю. «Новая драма» в России начала XX века // История русской драматургии: Вторая половина XIX – начало XX века. – Л.: 1987. – С.486.

² Дурьлин С. Лермонтов и романтический театр // «Маскарад» Лермонтова: Сб. ст. / Под ред. П.И.Новицкого. – М.;Л.: 1941. – С.35.

³ Вяземский П. Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина // Вяземский П.А. Сочинения: В 2-х тт. – М.: 1982. – Т.2; URL: http://az.lib.ru/w/wjazemskij_p_a/text_0460.shtml (дата обращения: 31.07.2009).

⁴ Там же.

стать над ним, не сумел последовательно объективно его раскрыть»⁵. И то, что П.А.Вяземский, в XIX веке, а У.Р.Фохт в XX полагали недостатком творчества Лермонтова, есть лишь свидетельство неокончателного решения художником проблемы завершения образа героя-личности, то есть не «я – для – другого», а «я – для – себя». Но важно, что даже в оценке П.А.Вяземского есть указание на стремление автора разъединить образ собственного «я», «подсказывающего» герою, но все же им не являющегося, и «я» «другого».

Тургенев, идущий в 40-е годы вслед за романтической драмой, а поэтому и отражающий в своем творчестве путь, проделанный драмой в целом, находит возможность определить свою вненаходимость по отношению к герою иначе, чем традиционный романтический автор. У него возникает ситуация игры со зрительским восприятием происходящего: испанская романтическая комедия в его первой пьесе «Неосторожность» (1843) оборачивается трагической историей с неожиданным эпилогом. С.Потапенко заметила: «Драматург выдвинул правила игры, по которым сам играть не стал, тем самым заложив в структуру пьесы типично романтический конфликт между художником и непонимающим его миром»⁶. И это, с одной стороны, указывает на принципиальное совпадение содержания образа главного романтического героя, находящего в столкновении с миром, с содержанием образа автора, отчасти оформленного с помощью паратекста. Творец адресует свое произведение не понимающей его публике. С другой стороны – Тургенев разрушает традиционные романтические амплуа и сюжетные схемы (любовного треугольника, истории Дон Жуана, мольеровского Тартюфа, шекспировского «Ромео и Джульетты» и т.п.). Тем самым он выходит за пределы обычной субъектной ситуации. Пародируя романтическое высказывание, он отстраняется от него, смотрит на себя в роли традиционного автора со стороны, то есть становится «я – для – себя».

Одновременно у Тургенева возникает возможность «освободить» героя от себя. В «Неосторожности» нет тех структурных элементов романтической драмы, благодаря которым возникал параллелизм индивидуальности автора и героя. Они не нужны Тургеневу, поскольку драматург апеллирует не к жизни, в первую

очередь собственной, стремясь в ней найти источник развития образа, а к устаревшей литературной традиции. Судя по работе о «Фаусте» Гете, можно сказать, что Тургенева не устраивает поглощенность писателя-романтика самим собой, его неспособность выйти за пределы собственной личности: «Он становится центром окружающего мира; он (сам не сознавая своего добродушного эгоизма) не предается ничему; он все заставляет себе предаваться»⁷.

Автору необходимо найти внешнюю мотивировку поступка героя. Интересно, что для У.Р.Фохта доказательством необъективности авторской работы в лермонтовском «Маскараде» был тот факт, что «сюжет развивается не на основе логики жизни, а через саморазвитие бешеной страсти, овладевшей героем»⁸. То же можно было бы сказать о «Неосторожности», если бы в пьесе не появились объективные объяснения причин возникновения столь сильных эмоций персонажей. Так, поступки служанки, активно участвующей в интриге против главной героини пьесы, связаны с завистью и ненавистью, которые она испытывает к Долорес. «Благополучная», как кажется Маргарите, судьба хозяйки дома (первая картина пьесы показывает несправедливость данной оценки, поскольку сама Долорес себя счастливой не ощущает, ее внутренняя точка зрения отличается от взгляда на нее со стороны) вызвала зависть дочери Маргариты, и та ушла из дома. Служанка понимает, что Долорес не виновата в ее несчастьях, но ненависть облегчает ее страдания: «Я страдаю, я несчастна – кто же ни будь должен быть причиной моих страданий... Я выбрала тебя. Ты, ты погубила мою дочь!..»⁹. Несовпадение внутренней и внешней точек зрения персонажей и есть один из способов объективации личности героя. А окончательное разрушение логики романтического сюжета происходит благодаря эпилогу. Никакими страстями сильной личности нельзя объяснить, почему убийца Долорес оказывается спустя много лет не разоблачен и благополучен. Действительность с ее законами, не связанными с высшей справедливостью, становится тому причиной: страсти порождены самой логикой жизни, которая сильнее этих страстей. Она, заставляя учесть судьбу «другого» как такой же равноценной личности, не дает оправдать злодея. Сангре, убивший Долорес, оказывается характером не трагическим и не вызывающим нашего сочувствия, в отличие от Арбенина, отравившего Нину в лермонтовском «Маскараде», о

⁵ Фохт У.Р. Лермонтов: Логика творчества. – М.: 1975. – С.127.

⁶ Потапенко С. Природа конфликта в драматургии И.С.Тургенева: Дисс. на соиск. уч.ст.канд.филол.наук. – Вологда: 2002; URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/po/ta/pen/ko/index.htm> (дата обращения: 31.07.2009).

⁷ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 тт.: Сочинения в 12 тт.: – Т.1. – М.: 1978. – С.202.

⁸ Фохт У.Р. Лермонтов: ... – С.127.

⁹ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 тт.: ... – Т.2 – С.34.

котором еще Б.Эйхенбаум замечал: «Зритель, прислушивающийся к монологам Арбенина ... должен испытывать сложную борьбу сочувствий: естественное сочувствие к Нине вступает в борьбу с философским сочувствием к Арбенину – как к страдальцу, потерявшему единственную надежду на спасение»¹⁰. Отсутствие сочувствия к Сангре – следствие взгляда на него автора как на «другого», чья позиция ему известна, но с его авторской личностной позицией не совпадает. То есть Тургенев находит свою позицию вневходимости по отношению к мировоззрению своего героя.

В прозе такая позиция мировоззренческой вневходимости по отношению к герою была найдена Пушкиным в «Евгении Онегине», где персонаж – это эволюция образа романтического героя. Обращение Тургенева к теме «лишнего человека», предпринятое в пьесе 1847 года «Где тонко, там и рвется», имеет иной генезис. Во-первых, «лишний человек» – это часть литературного наследия, к которому, как в «Неосторожности» к романтическому образу, Тургенев должен выразить свое отношение. Во-вторых, образ рефлексирующего героя, неудовлетворенного своим настоящим, наиболее ясно оформляется в пьесе, созданной вслед за «Безднежом», «сценами из Петербургской жизни молодого человека», основанными на традициях физиологического очерка. Для Тургенева физиологический очерк – не просто попытка увидеть героя как нечто производное от среды и быта, а потому явление готовое, неиндивидуальное. Пример такого использования физиологического очерка – Д.Григорович, который, по словам А.Григорьевы, является «ландшафтным живописцем», «да и то не с широкой кистью, и людские фигурки у него большею частью поставлены для украшения ландшафта»¹¹. Герой Тургенева, в том числе и Жазиков из «Безднежья», – не только результат воздействия на него объективных законов общества, это и человек, попавший в ситуацию противостояния бесконечной череде дней (отсюда и жанровое обозначение пьесы – «сцены»). Будни «стирают» всякую человеческую индивидуальность. Еще в большей мере проблема индивидуальности тургеневского героя проявится в малой прозе автора. В заданных условиях ее персонажи способны поступать неординарно, и поэтому рассматривать их только как объективированные образы-характеры невоз-

можно. Тем более не является лишь образом-характером «лишний человек» в драме Тургенева. Его неадекватность среде, способность на странный, никому до конца не понятный поступок уже была показана предшественниками автора «Где тонко, там и рвется». Как и лермонтовского Печорина, Горского отличает стремление к цели, им ясно не осознаваемой. Всю силу своей природы он тратит на то, чтобы разрушить собственную жизнь.

Комедия «Где тонко, там и рвется» построена на «поединке» двух героев, что поверхностно соответствует жанру проverbs, салонной импровизационной пьесы-пословицы с ясным, состоящим из живых, остроумных диалогов действием, из которого должно вытекать нравоучение. В этом поединке Горский, отличающийся холодной наблюдательностью, собирается одержать верх: ему кажется, что «другой», то есть Вера, не составляет для него какой-либо тайны. Поэтому пьеса начинается с характеристик основных действующих лиц, даваемых Горским. Речь Горского («*Madame de Libanoff* женщина добрая, сама живет и жить дает другим. ... Держит она себя хорошо; сентиментальна немножко, избалована; гостей принимает не то небрежно, не то ласково; настоящего, знаешь, шика нету...»¹²) функционально совпадает с речью повествователя в тургеневских романах, звучащей в тот момент, когда прерывается сообщение о событиях, происходящих в жизни персонажа, и автор позволяет себе отступление в сторону. Так же Пушкин, «отправив» Онегина в деревню, начинает знакомить читателя с героем. И в его представлении важна разность Онегина и авторского субъекта, благодаря которой автономность героя и стремление изобразить его объективно оказываются наиболее очевидными. Подобная же стратегия наблюдается у Тургенева в его романах, где, показав персонажа, автор рассказывает либо от лица повествователя (например, в случае с Николаем Петровичем Кирсановым в «Отцах и детях»: «*Познакомим с ним читателя, пока он сидит, подогнувши под себя ножки и задумчиво поглядывая кругом*»¹³), либо от лица героя (в случае с Павлом Петровичем в том же романе) его предысторию, поясняющую особенности характера. Интересно, что, указав на источник – речь персонажа («*И Аркадий рассказал ему историю своего дяди. Читатель найдет ее в следующей главе*»¹⁴), Тургенев оформляет саму историю с помощью слов повествователя,

¹⁰ Эйхенбаум Б. Пять редакций «Маскарада» // «Маскарад» Лермонтова: Сб.ст. / Под ред. П.И.Новицкого. – М.; Л.: 1941. – С.100.

¹¹ Григорьев А.А. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу // Русская трагедия: Пьеса А.Н.Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. – СПб.: 2002. – С.114.

¹² Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 тт.: ... – Т.2 ... – С.76.

¹³ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 тт.: ... – Т.7 ... – С.7.

¹⁴ Там же. – С. 29.

объективируя тем самым индивидуальную точку зрения героя и солидаризируясь с ней.

Функционально совпав с субъектом авторского плана, герой пьесы «Где тонко, там и рвется» не совпадает с ним содержательно. Действие комедии показывает ограниченность знания о «другом», если это личность. Ее содержание не предопределено только объективными жизненными обстоятельствами. Герой – носитель неповторимого, свободного, средой не запрограммированного взгляда на жизнь. Когда речь в пьесе заходит о Vere Николаевне, то важна реплика Горского: «*Девушку в восемнадцать лет кто разберет? Она еще сама вся бродит, как молодое вино*»¹⁵. И предположение Мухина, что она скоро выйдет замуж, потому что богата, опровергается. Горский предлагает иной аргумент: «... она поняла, что жизнь женщины начинается только со дня свадьбы; а ей хочется жить»¹⁶. Так Тургенев обнаруживает индивидуальную позицию героя. Интересно, что данный вывод возникает на основании анализа реплик Горского, хотя поступки персонажа, составляющие основное содержание пьесы, свидетельствуют о том, что герой «авторским» пониманием «другого» не руководствуется. Поэтому в финале он явно проигрывает в той игре, которую ведет с Верой. Горский уверен, что понимает и героиню, и самого себя. Отсюда важное признание персонажа в начале пьесы:

*«Вера думает, что я в нее влюблен, и знает, что я боюсь брака пуще огня... ей хочется победить во мне эту робость... вот она и ждет... Но долго ждать она не будет ... Она начинает меня прогонять... подозревать меня начинает!»*¹⁷.

Дальнейшее развитие действия показывает, что понять героя необходимо не только его сопернице. Играя с Верой, Горский и сам не может сказать, «что же он такое». Внимание зрителя, по воле автора, перемещается на борьбу, происходящую не столько между персонажами, сколько во внутреннем мире Горского. Минуты наивысшего напряжения драматического действия пьесы Тургенев отмечает тем, что оставляет персонажа наедине с собой («*Я недоволен собой... Я начинаю скучать и злиться. Боже мой, боже мой! да что ж это во мне происходит такое?*»¹⁸). Если же это оказывается невозможным, драматург использует традиционные «реплики в сторону», обнажающие внутреннее состояние Горского. Это свидетельствует о том, что реальность внутреннего мира личности не открывается внешнему наблюдателю: герой уже не

просто объект чужого сознания, в том числе и авторского, он уже не только «я – для – другого», он – «я – для – себя». Отсюда и специфика ремарок тургеневских пьес. Они фиксируют «психологические» жесты персонажей, на основании которых мы можем лишь вероятно прочесть, что происходит с героем. В сцене первого появления Веры между ней и Мухиным диалог комментируется несколькими замечаниями авторского субъекта:

Вера (перебивая его). ... Надеюсь, что вы у нас погостите... (Оглядывается.)

*Мухин. Вы, может быть, ищете Горского... Он сейчас вышел»*¹⁹.

Жест Веры прочитан Мухиным на основании того, что Горский ему рассказал о событиях прошлого вечера. Но в его реплике слова «может быть» отмечают лишь возможную степень приближения к истинным мотивам поведения Веры, которые известны лишь ей самой и которые открывать посторонним она не намерена. Доказательством справедливости слов Мухина могло бы быть смущение героини, отмеченное ее словесным поведением, прокомментированным репликой «всезнающего» авторского субъекта. Но в пьесе Тургенева подобная ремарка характеризует только поведение Мухина:

Вера. Почему вы думаете, что я ищу господина Горского?

*Мухин (не без замешательства). Я... я думал...»*²⁰.

Свое *всеведение* автор демонстрирует в данной сцене только по отношению к второстепенному персонажу, самоуверенно вторгающемуся во внутренний мир «другого» и поэтому ошибающемуся. В остальных случаях преобладают психологические «жестовые» ремарки: Тургеневу важнее не продемонстрировать свое всезнание, а указать на автономию героя, стремящегося понять и оценить, происходящее в его внутреннем мире. На этом основании можно говорить об изменении концепции драматического персонажа.

Исследователи замечали, что до Тургенева никто столь неоднозначный образ героя не использовал. Сложность Горского определена тем, что драматург в его случае попытался создать образ личности-характера. Поэтому, выходя за пределы своей роли в настоящем, герой видит не столько подобие собственной жизненной ситуации «другого», сколько свою особенность:

*«Фу, боже мой! точно в «Женитьбе» Гоголя... Но я по крайней мере не выпрыгну из окошка, а спокойно выйду в сад через дверь...»*²¹.

¹⁵ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 тт.: ... – Т.2 ... – С.78.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. – С.79.

¹⁸ Там же. – С. 96.

¹⁹ Там же. – С. 82.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. – С. 96 – 97.

Характерные черты в образ Горского привнесены благодаря тому, что он наследует особенности типа «лишнего человека» (например, в сцене объяснения его и Веры есть отсылка к истории персонажей пушкинского «Евгения Онегина»: «*Я выросла в деревне и мало видела людей... меня легко обмануть; да к чему?»*²²). Но в самом драматическом действии образ Горского определяется не поступком, прорисовывающим его характерные черты, а отношением персонажа к этому поступку.

В определенный момент действия герой становится «другим» для себя самого, поскольку не может понять своих чувств и поведения. Рассказывая Мухину о событиях, предшествующих действию пьесы, герой признается: «*Надо быть нежным. Уж я и начал вчера. И не принуждал себя, вот что удивительно. Я самого себя перестал понимать, ей-богу*»²³. Пытаясь посмотреть на себя со стороны, он обращается к себе во втором лице: «*Евгений Андреич, друг мой, я должен сказать вам откровенно, что вам, сколько мне кажется, этот бесенок не под силу*»²⁴. Этот диалог с собой так и остается незавершенным, поскольку объединить себя в целое, отстраниться от процессов, в нем протекающих, персонаж не может. Это и определяет финальный проигрыш в игре, которую Горский срежиссировал в самом начале действия. Более того, он ошибается и на счет Веры. Она опровергает слова Горского, сказанные им дважды: в разговоре с Мухиным и в «фантазии» о дочери барона:

*«Вы умный человек, а ошиблись во мне грубо. Поверьте, я не ставила вас ни пьедестал ... я не лагала на вас испытания, а искала правды и простоты, я не требовала, чтобы вы прыгнули с колокольни, и вместо этого...»*²⁵.

В решительный момент действия Вера, которая умом и наблюдательностью, по признанию самого Горского, ему не уступает, «прочитывает» один из страхов героя: «*Но к чему вы горячитесь? Никто не сомневается в том, что вы всегда так думали*»²⁶. Но Горский, прислушивающийся к себе в этот момент, не видит, что она приняла решение, его, собственно, не устраивающее. При этом Тургенев, обнажая процессы, протекающие во внутреннем мире героя, показывает, что и Вере доступна лишь одна сторона происходящего с Горским. Она думает, что он никогда не сделает ей предложение. Он же опасается, что она поняла обратное, и готов, как Подколесин, бежать:

*«Я, кажется, слишком далеко зашел ... Если ей показалось... конечно, любезный друг мой Евгений Андреич, укладывайте ваш чемодан ... Да и пора... запутался»*²⁷.

«Другой», по мнению Тургенева, будучи личностью, не может быть до конца открыт даже собой, тем более это сложно для стороннего наблюдателя. Этот вывод, важный для понимания субъектной сферы тургеневского театра, свидетельствует о том, что в ней формируется *принцип относительности*, на основании которого будет строиться поэтика «новой драмы».

Тургенев, не комментируя в ремарках действие с позиции всезнающего автора, заставляет читателя-зрителя ощутить ограниченность собственных возможностей понимания «другого». В сцене игры на фортепьяно, когда герои остаются одни, Горский продолжает свое сражение с Верой, начатое в начале. Он готовится к нему заранее, о чем признается Мухину. Его задача – «выбить шпагу из рук противника». Но Вера – противник серьезный, умный: ее трудно обмануть. Следовательно, откровения Горского – это лишь попытка переиграть противника, заставить его подумать, что он добился своей цели. Но в то же время Горский признается, что игра становится для него реальностью, он «отбрасывает» свои «предосторожности, намерения и наблюдения», становится «глуп и счастлив», осуждает себя и наслаждается происходящим. Поэтому невозможно понять: поведение Горского, его признания Вере на сцене – лукавство или правда? Да и Веру он упрекает в способности «ничего не скрывая, ничего не высказать». И у героя появляется важная догадка: «одно не мешает другому»²⁸. Слово, произнесенное на сцене, даже искреннее, не способно выразить то, что чувствует личность, особенно, если она и сама себя не понимает. Таким образом, Тургенев указывает на основной принцип поэтики литературы нового времени – поэтики художественной модальности, по С.Бройтману. Между образом, создаваемым словом, и сущностью, реальностью, которую он должен выразить, нет тождества, а только лишь со-ответствия (*correspondance*), которые не могут заполнить пропасти между ними до конца. Художник – не воспроизводит готовый мир, а соучаствует в незавершенном акте творения. Поэтому «ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира о мире еще не сказано, мир открыт, свободен, еще все впереди и всегда будет впереди»²⁹.

На основании принципа относительности разрушается и традиция proverbial, как жанра уже

²² Там же. – С. 84.

²³ Там же. – С. 80.

²⁴ Там же. – С. 85.

²⁵ Там же. – С. 110.

²⁶ Там же. – С. 106.

²⁷ Там же. – С. 107.

²⁸ Там же. – С. 84.

²⁹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: 1972. – С. 284 – 285.

готового, застывшего. Пословица, давшая название произведению, должна стать нравоучительным выводом из всего действия. Но она звучит в реплике Мухина, все время, по сути, находящегося вне сценического пространства. Поэтому ему остаются неизвестными те сомнения, чувства, мысли, которые открыты зрителю с помощью внутренних монологов героя и сложной игры реплик разных персонажей в пьесе. Мнение Мухина становится лишь частной поверхностной точкой зрения на ситуацию. Она – одна из многих и потому не может быть достоверной в силу ограниченности знания о произошедшем героя, выступающего в пьесе в качестве определенного драматического характера, проявившего себя в начале пьесы в момент взаимодействия с Горским.

Если окончательного понимания личности героя не может быть, то возникает вопрос о возможности завершения автором образа героя. Он, занимая позицию вневходимости по отношению к персонажу, начинает относиться к нему, как к субъекту, а не объекту собственного сознания. Поэтому не ведет речь о нем со своим читателем-зрителем, а обращен к сознанию самого героя. Движение действия, внешнего для персонажа, складывающегося из поступков других героев: Станицына, Мухина, Анны Васильевны, Чуханова и других – вынуждают Горского не только реагировать на происходящее, но и оценивать его, а тем самым самостоятельно открывать в себе те особенности, которые составляют сущность его личности. Правда, с точки зрения драматического автора нового типа, представление об этой сущности героя оказывается лишь субъективной версией. Но важно, что формируются в драме новые субъектные отношения автора и героя, подобные тем, которые описаны Бахтиным в связи с его анализом психологической прозы середины XIX века.

В пьесе Тургенева читателю важна не оценка автором персонажа: хорош он или плох, а авторское представление о том, что он есть по своей сути. И главное, по Тургеневу, – невозможность никакого однозначного определения его образа. Движение действия опровергает любые категорические заявления Горского о себе и происходящем. Он призывает на помощь случай, думая, что как умный человек сможет им воспользоваться. И случай в лице Чуханова с ничего не значащей для героя просьбой задерживает его в комнате, когда Вера дает согласие на предложение Станицына в саду. Так, судьба не приходит на помощь «умному человеку», а побеждает его, не разобравшегося в себе. И то, что Горский называет судьбой, оказывается в действительности поступком человека, преследующего свои цели. Но человека, воплощающего в себе

объективный жизненный закон и несущего индивидуальное его понимание, а так же чувство, над которым человек не властен (недаром всех поглощенных стихией любви героев Тургенев сравнивает с больными: таковы персонажи не только пьесы «Где тонко, там и рвется», но и «Месяца в деревне»). Все это и составляет содержание образа Горского и предопределяет его сложность, противоречивость и подвижность. Герой признается:

«...самое восторженное счастье, придуманное прихотливым воображеньем праздного человека, не может сравниться с тем блаженством, которое действительно доступно ему... если он только останется здоровым, если судьба его не возненавидит, если его имени не продадут с аукционного торгу и если, наконец, он сам хорошенько узнает, чего ему хочется»³⁰.

В реплике «продажа имени» с аукциона и «понимание себя» стоят в одном ряду, как равнозначные. Следовательно, и самому герою открываются разные составляющие натуры «человека», разные основы, ее формирующие. Важно еще и то, что соединение в одном ряду материальных ценностей современного общества и духовных оснований с приоритетом первых звучит в пьесе Тургенева как выражение и самоиронии персонажа, и авторской иронии. Его герой проигрывает свою игру, потому что не учитывает всей сложности человеческой природы в своем конкретном поведении.

Неумение встать на точку зрения «другого», в том числе и себя, выступающего в этом качестве, отличает героя от автора, способного «разделить» позицию любого персонажа от самого непритязательного до самого сложного, а тем самым – ничью, «выйти» за их пределы и создать общую целостную и завершенную картину жизни, в которой он является творцом. Задача этого творца – заставить зрителя-читателя на основании ему показанного увидеть, что есть жизнь, какие скрытые механизмы ею управляют. Поэтому Тургенев не дает прямых оценок происходящему и компрометирует их, если они возникают у героев, и умело режиссирует восприятием происходящего на сцене через прием наложения реплик не говорящих друг с другом персонажей, или параллельного диалога. Игра Горского с судьбой, которой он не боится, потому что, как ему кажется, знает себя, зримо представлена на сцене игрой в бильярд, музыкальной и карточной игрой второстепенных персонажей. Их реплики («Я выиграл») завершают диалоги Веры и Горского. Получается, что их поединок заканчивается выигрышем третьего лица. Сами же персонажи проигрывают, поскольку их зна-

³⁰ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 тт.: ... – Т.2 ... – С.93.

ние себя и понимание последствий собственных поступков ошибочно, с точки зрения автора.

Итак, на основании романтической традиции в театре Тургенева начинает формироваться поэтика субъектной сферы драмы, свидетельствующая о новом отношении автора к личности «другого», завершающую позицию по отношению к которому он должен найти. Демонстрируя зависимость характера героя от быта, среды, он еще открывает возможность героя занять по отношению к своей жизни индивидуальную позицию, свидетельствующую о том, что только к характерным, типовым чертам образ драматического персонажа не может быть сведен. Герой больше объективирующего его мира, а потому не может быть тождественен чужому слову о нем, даже если это слово всезнающего автора. Поэтому в мире Тургенева важным оказывается знание об ограниченности всякого завершения, всякой окончательной оценки, даже если она автор-

ская, поскольку и автор также субъект творческой деятельности, становящийся в ее процессе, а потому и ограниченный в своих представлениях о «другом». Целостность и завершение образа мира, как и его части – героя, возникает как результат деятельности, оценку которой можно вынести только в итоге восприятия этой целостности. И субъективность этого автора не может быть выражена ни одним образом, поскольку каждый из них для него – это представление о «другом», основанное не только на знании объективных законов мира, но и понимании невозможности точного, тождественного выражения этого «другого». Новая концепция драматического героя перестраивает драматическое действие, в котором на первый план выходят психологические процессы и которое не имеет ситуативного завершения, а следовательно, возникает открытый финал, сигнализирующий об изменении конфликтных отношений в пьесе.

THE AUTHOR AND THE HERO OF TURGENEV'S DRAMA

© 2009 L.G.Tyutelova^o

Samara State University

The article considers some questions of subject sphere poetics of Turgenev's drama: forming of personality-character of image on the basis of parody use of romantic hero image; appearance of new relations of the author and the hero leading to reformation of the drama system that took place in «new drama» on the border of 19–20 centuries.

Key words: theatre of I.S.Turgenev, subject sphere, problem of author's out-of-placing, hero status, «I» and «another».

^o*Tyutelova Larissa Gennadyevna. Candidate of Philology.
Associate Professor of Russian and Foreign Literature
Department. E-mail: largenn@mail.ru*