

УДК 82.09

ПОЭТИКА ПРОСТРАНСТВА РУССКОЙ «НОВОЙ ДРАМЫ» НАЧАЛА XX ВЕКА: ЧЕХОВ, ГОРЬКИЙ, АНДРЕЕВ

© 2010 Л.Г.Тютелова

Самарский государственный университет

Статья поступила в редакцию 21.04.2010

В статье рассматриваются проблемы соотношения сценического и драматического пространства, их темпорализации, возникновения драматических хронотопов «Дома» и «Дороги» и изменения концепции действия, связанные с появлением нового типа героя-личности как результата решения проблем переходного «торопливого, истеричного» (Стриндберг) времени, когда герой находится «на рубеже эпох, в точке перехода от одной к другой» и «этот переход осуществляется в нем и через него» (Бахтин).

Ключевые слова: русская «новая драма», драматическое пространство, хронотоп, концепция драматического действия и героя.

Изменения в пространстве драматического действия начинают происходить в XIX веке в связи с назревающей «реформой» как в области литературы, так и театра и появлением «новой драмы». В классической драме действие было сосредоточено на человеке. Герой, отодвинувший на второй план античный хор, подчинил себе и время, и пространство, а сам при этом остался неизменным, поскольку был характером, изначально включенным «в жизнь рода» и данным «с начала и до конца определившимися»¹. Отсюда особенности сценического пространства драмы. Оно, с одной стороны, статично. С другой – не способно повлиять на происходящее. Это всего лишь арена «непосредственного действия и только в этом качестве имеет значение как для героев, так и для понимания драмы в целом»². Но в конце XIX века благодаря новому решению проблемы человека русским романом классическая драматическая ситуация кажется устаревшей. В этой связи становятся понятными замечания Л.Толстого в адрес шекспировского театра. Писателя не могли устроить особенности классической драмы, свидетельствующие об абсолютной автономности характера персонажа. Л.Толстой отмечает, что поступки героев «Короля Лира» не соответствуют положению вещей в определенном пространстве их жизни. В то время как, с точки зрения автора конца XIX века, действия персонажей должны вытекать из сложившейся ситуации и одновременно обнажать

некое «сущностное ядро» характера героя, которое не зависит от определенных обстоятельств.

Для реализации подобной концепции драматического персонажа понадобилось принципиально иное сценическое пространство, нежели в шекспировской драме. Во-первых, оно перестало быть только пространством, включив в себя временные черты. Это впервые позволило обозначить драматический хронотоп, свидетельствующий о процессе эпизации драмы. Во-вторых, герой, попадая в новое по качеству пространство, оказывался в мощном поле, воздействующем на него и тем самым определяющем особенности его поведения. В середине XIX века заговорили о «пьесах жизни». В частности, И.С.Тургенев, опираясь на традиции «физиологического очерка», в 40-е годы позапрошлого столетия создал «Безденежье» – «сцены из петербургской жизни молодого дворянина», иллюстрирующие особенности поведения личности в новом для нее мире. Жанровое обозначение пьесы, свидетельствует о важности для Тургенева социального статуса героя, объясняющего многое в содержании его образа. Но главным для автора становится не столько характер Жазикова, сколько его «потерянность» в городе. Хотя все действие пьесы происходит в комнате, сценическая площадка воспринимается как метонимический образ: вне-сценическое пространство постоянно имеется в виду зрителем. Петербург с его жителями, с его ритмом, развлечениями, искушающими героя, притягивает Жазикова, как и появившегося в последней сцене помещика Блинова, и подчиняет их себе. Теперь не герой владеет пространством, а оно диктует ему линию поведения и, как гоголевского Хлестакова, заставляет быть тем, кем оно его видит. Из-за отсутствия в образе тургеневского персонажа личностных черт, не зависящих от условий формирования характера, борьба героя и мира оказывается проигранной.

¹ Тютелова Лариса Геннадьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы. E-mail: largenn@mail.ru

² Бройтман Н.Я. Историческая поэтика. – М.: 2001. – С.274.

³ Ищук-Фадеева Н.И. Типология драмы в историческом развитии. – Тверь: 1993. – С.25.

Движение действия строится на смене «сцен» и водевильном случае, а не на личностном противостоянии человека неумолимому движению его жизни, как в «новой драме».

Тем не менее, уже пьесы середины XIX века свидетельствуют об авторском стремлении заявить не только о зависимости человека от пространства его социальной жизни, но и о его сопротивлении ему, что подтверждает история театра А.Н.Островского. Отсюда та роль, которую в развитии драматических сюжетов, основанных на новых конфликтных положениях, начинают играть драматические хронотопы. Как правило, это хронотопы дома и города, трактира и дороги – наиболее удобные сценические площадки. Их смена – свидетельство того, что жизнь человека – постоянное движение. Так, в «Доходном месте» Островского, где за большой залой в доме Вышневого появляется комната в доме Кукушкиной, впоследствии – трактир, бедная комната Жадова, и вновь действие возвращается в залу Вышневских, череда пространственных картин отмечает новые этапы жизни героя. Но при этой «смене» сама жизнь остается неизменной. Поэтому действие часто возвращается туда, где оно уже «было», и при этом возвращении пространственная картина остается все той же. Собственно, и герой в пока еще вполне классической драме не эволюционирует: есть движение, но нет становления, что замечено А.П.Скафтымовым в его работе о драматургии Островского: «Все образы людей, типы и характеры всегда давались как бытовые фигуры, то есть как что-то установившееся, давнее, привычное и характерное для общего обихода жизни данной среды»³.

В новых хронотопах герой ведет себя по-разному, но в конечном итоге остается самим собой. Собственно, этого в свое время и требовал от драматургов Л.Толстой: «Условия всякой драмы <...> заключаются в том, чтобы действующие лица были, вследствие свойственных их характерам поступков и естественного хода событий, поставлены в такие положения, при которых, находясь в противоречии с окружающим миром, лица эти боролись бы с ним и в этой борьбе выражали бы присущие им свойства»⁴. Так, в «Лесе» Островского Несчастливцев на дороге – провинциальный актер, в доме тетушки – племянник богатой помещицы, но в конечном итоге – человек, не способный на подлый поступок вне зависимости от той роли, которую вынужден играть в тех или иных обстоятельствах. Поэтому и пространственная картина в драматургии Островского, вобравшая в себя приметы

исторического времени, остается фоном, на котором разворачивается вполне традиционное драматическое действие. События, вторгающиеся в жизнь персонажей и отодвигающие на второй план бытовые подробности, оказываются подчиненными герою: их порождает именно его волевая активность. А время, показанное на сцене из-за изменившегося содержания образа героя, его психологической усложненности, можно назвать «длящимся настоящим» (П.Бицилли).

Положение дел меняется, когда миром, задающим характер героя, становится мир становящийся, пребывающий в движении. Когда герой находится «на рубеже эпох, в точке перехода от одной к другой», тогда «этот переход осуществляется в нем и через него»⁵. Эта особенность эпического героя, отмеченная М.М.Бахтиным, характеризует героя «новой драмы» конца XIX – начала XX века, освоившей, как в западноевропейском, так и в русском театре, проблемы переходного «торопливого, истеричного», по А.Стриндбергу, времени. Недаром В.Я.Лакшин говорил по ее поводу: «Общественные противоречия, социальные конфликты стали выявляться не в столкновении, не в противоборстве двух сил, а в их влиянии на частную жизнь людей, на внутренний мир, личные переживания»⁶.

В «новой драме» пространство начинает свою автономную жизнь во времени. Это одним из первых заметил Б.И.Зингерман, написавший: «Казалось бы, сценическое пространство в пьесах Чехова статично и замкнуто, на самом деле оно полно скрытого, постепенно усиливающегося движения, беспредельно расширяющего место действия <...> Его драматургия – подвижное, непрерывно раздвигающее свои горизонты и в то же время тяготеющее к единому центру пространственно-временное целое»⁷. Так, не используя бахтинского термина «хронотоп», Б.И.Зингерман отмечает особую подвижность, нестатичность чеховского мира, существенную связь в нем пространства и времени.

Если драматическое действие возвращается по указанию автора в то место, где оно было ранее, то облик места меняется, что становится следствием неумолимого хода жизни, которому начинает противостоять драматический персонаж. Так, в отличие от последней короткой формальной постановочной ремарки «Доходного места» Островского («Комната первого дейст-

³ Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. – М.: 1972. – С.410.

⁴ Толстой Л.Н. О Шекспире и о драме // Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 тт. – Т.15. – М.: 1983. – С.279.

⁵ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: 1979. – С.203.

⁶ Лакшин В.Я. Толстой и Чехов. – М.: 1962. – С.190.

⁷ Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. – М.: 1988. – С.105.

вия»⁸), в пьесах новодраматургов появляется сообщение о временных изменениях, отраженных в вещах, размещенных в пространстве сцены. У М. Горького, например, в «На дне»: «Обстановка первого акта. Но комнаты Пепла – нет, переборки сломаны. И на месте, где сидел Клещ, нет наковальни...»⁹. Отсюда замечание Б.И. Зингермана: «Смысл театрального действия <...> состоит в том, что движение жизни, самое монотонное и ровное, закругляясь, не может вернуться к исходной точке»¹⁰.

Сами герои воспринимают место, в котором они находятся, как историческое. В «Днях нашей жизни» Л. Андреева персонажи, стоящие на Воробьевых горах, ощущают себя находящимися там, «откуда смотрели Грозный, Наполеон...»¹¹. Та же особенность пространственных образов существует в театре всей «неаристотелевской драмы». Поэтому Б.И. Зингерман, сопоставивший театр Тургенева, автора классической драмы, и А.П. Чехова, своим творчеством начавшего историю русской «новой драмы», заметил важное различие сценического места действия: усадьба в театре Тургенева – мир давно возникших устоев, лишенный далеко идущих исторических ассоциаций. Поэтому в «Месяце в деревне» «конфликт возникает между неподвижным ритуалом усадебной жизни и внезапно вспыхнувшей любовной страстью, которая колеблет его. Показано противоборство между тепличным чопорным местом действия, диктующим определенный стиль поведения, и живыми человеческими чувствами»¹². Собственно, позже у Островского в его «Грозе» мы будем наблюдать тот же конфликт, при котором всякое вторжение «живой жизни» в регламентированный обиход не может разрушить его, «сквозь него прорваться»¹³. У Чехова же усадьба – «это воспоминание о прошлом и мечта о будущем, своего рода утопический мотив, заветная мечта, это место, по которому можно судить, как люди жили когда-то, и о том, как они, может быть, будут жить когда-нибудь»¹⁴. Таким образом, основное место действия перестает быть замкнутым в самом себе, неизменным миром. Оно, будучи всегда в движении, расширяясь как во времени (это и настоящее, и прошлое, и будущее), так и в пространстве (зрительское воображение, разбужен-

ное репликами героев, рисует себе то, что становится внесценическим пространством и часто обозначается в авторской ремарке, не имеющей сценографической ценности), прекрасно гармонирует с постоянно изменяющимся, несмотря на монотонность внешнего действия пьесы, внутренним миром героя.

Полным внутренним скрытого движения в «новой драме» становится даже самое традиционное, инертное пространство. Поскольку оно приобретает исторические черты и начинает свое движение во времени, происходит разрушение традиционных хронотопических образов, обретших свое значение в рамках эпических художественных моделей. Об этом свидетельствует не только мир дворянской усадьбы, но и хронотоп провинциального города. Так, в пьесе Горького «Варвары» уездный город находится в тревожном ожидании «нашествия чужих людей»: строители железной дороги должны разомкнуть границы провинциального мира и нарушить его медленный ритм, поскольку в нем даже отсюда, где находится станция, «доносится *ленивый* и большой женский голос (*курсив мой*. – Л.Т.)»¹⁵.

Для Горького пасторальный город малопривлекателен, отсюда такие черты, как гостиница, где живут только клопы; три извозчика, до которых все равно нельзя докричаться; уродливый дом купца с каменными столбами, мешающими проезжать по улице. Все эти черты роднят горьковский город с гоголевским провинциальным миром (недаром горьковские клопы напоминают тараканов, похожих на чернослив, выглядывающих из щелей в номере Чичикова), а потому возникает ощущение, что этот мир принадлежит прошлому. Но уже этот факт подчеркивает, что горьковское пространство – это и временной образ. Его особенности отмечают приезжие, воспринимающие город как «область мертвого уныния»¹⁶. Черкун даже признается: «Маленькие домики прячутся в деревьях, точно птичьи гнезда... Это до тоски спокойно... и до отвращения мило... И ужасно хочется растрепать эту идиллию»¹⁷. Кажется даже, что только пришедший со стороны человек «современной ступени развития общества и сознания, люди отъединенных индивидуальных рядов жизни, люди внутреннего аспекта»¹⁸ способны привести этот спящий мир в движение. Но «новая драма», использующая пространственные образы только внешне сходные с традиционными художественными моделями, показывает, что любой мир, даже самый инертный, уже пришел в движение. Его причина – время как таковое, а не человек.

⁸ Островский А.Н. Полное собрание сочинений в 16 тт. – Т.2. – М.: 1950. – С.100.

⁹ Горький М. Собр. сочинений в 30-ти тт. – Т.6. – М.: 1950. – С.163.

¹⁰ Зингерман Б.И. Театр Чехова ... – С.130.

¹¹ Андреев Л. Собр. сочинений в 6-ти тт. – Т.3. – М.: 1994. – С.296.

¹² Зингерман Б.И. Театр Чехова ... – С.135.

¹³ Там же. – С.135.

¹⁴ Там же. – С.105.

¹⁵ Горький М. Собр. сочинений – Т.6.... – С.379.

¹⁶ Там же. – С.394.

¹⁷ Там же. – С.394.

¹⁸ Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб.: 2000. – С.164.

Приезд же «чужого» – возможность обозначить тот внутренний сдвиг в жизни города или усадьбы, который уже произошел. Об этом свидетельствуют и все чеховские пьесы, начиная с «Чайки», и горьковские драмы 900-х гг.

Персонажи, воспринимающие провинциальный город или усадьбу как привычные места жительства, вовсе не противостоят «чужим». Приезд гостей, меняющий привычный ритм жизни, дает им возможность осознать свое неблагополучие. Об этом свидетельствуют пьесы столь разных, с точки зрения авторских пристрастий, но пользующихся сходными драматическими моделями драматургов, как Чехов и Горький. Появление Серебрякова и Елены Андреевны («Дядя Ваня») замедляет жизнь обитателей усадьбы. Она становится праздной, и в этой праздности у них появляется возможность взглянуть на себя, оценить сложившееся в их жизни положение дел. Так же и появление строителей железной дороги в горьковском уездном городе в «Варварах» сродни маленькому празднику, поскольку персонажи видят новые лица, вносящие в их жизнь разнообразие. В этой ситуации «свои» и «чужие» оказываются находящимися в положении лиц не противопоставленных, а сопоставленных. Примечательно, что у Горького «варварами» названы и городские обитатели (Цыганов. *Они здесь любезны... как истинные дикари!*¹⁹), и приезжие (Редозубов. *...Эти фармазоны... они варвары, они - нарушители! Они всё опрокидывают, все валится от них...*²⁰). Это указывает на особую природу конфликта «новой драмы».

Пришедший в сложное взаимодействие с миром герой, с одной стороны, вынужден реагировать на условия, которые ему предлагает выбранное драматургом пространство. В горьковских «Варварах» даже самый невозмутимый из всех персонажей и, казалось бы, резко противостоящий унынию уездного города Степан признается: «Ну, люди здесь! Удивительная дичь! Смотришь на них и начинаешь сомневаться в будущем России... А как подумаешь, сколько тысяч сел и городов населено такими личностями, - душой овладевает пессимизм во сто лошадиных сил... (*курсив мой.* – Л.Т.)»²¹. Влияние уездной скуки на остальных персонажей оказывается еще большим. Но в то же время герои и противостоят городу, и могут свободно из него вырваться, так как уже никто не равен миру, в котором он живет. Это подчеркивается благодаря тому, что обнаруживается диалектика отношений пространства и человека. Часто не только человек принимает на себя «настроение»

пространства, но и облик пространства зависит от того, в каком внутреннем состоянии его воспринимает герой. Тем более что в «новой драме» пространство действия – это и видимая сценическая площадка, и мир, созданный воображением зрителя, руководимым репликами персонажа. Так, в андреевских «Днях нашей жизни» в первой картине герои, счастливые от близости друг друга, говорят о Москве: «Хорошо очень. Черт возьми!.. Зачем все это так красиво: и солнце, и березы, и ты?»²² «...сердцу так широко, так просторно, так солнечно и вольно, что как будто крылья выросли у него (*курсив мой.* – Л.Т.)»²³. Во второй картине, когда Глуховцев встречается с Ольгой Николаевной и впервые задумывается о том, кто она такая на самом деле, Москва, такая же, как и в первом действии, со звучащими вечером колоколами, не кажется больше прекрасной. Не настроение мира «продолжается» в настроении героев, а наоборот: их состояние отзывается тревожными звуками в окружающем их пространстве.

Важным является давнее наблюдение П.Бицилли об особой функции чеховского пейзажа. Когда он используется в качестве зачина, то пейзаж оказывается важен не сам по себе, как описание своеобразной сценической площадки, где должно произойти действие, а как способ заявления основной темы рассказа, реализуемой и в основном эпическом событии. Пейзаж утрачивает функцию рамки, становясь неотъемлемой частью сюжетного развития. Это происходит потому, что чувства, владеющие героем и составляющие основное содержание образа героя, участвующего в событии, представлены как неотъемлемая часть природного мира, они в нем выражены так же, как и в человеке. П.Бицилли приводит пример из рассказа «Егерь»: «Выжженная солнцем трава глядит уныло, безнадежно: хоть и будет дождь, но уж не зеленеть ей ... Лес стоит молча, неподвижно, словно всматривается куда-то своими верхушками или ждет чего-то (*выделено П.Бицилли.* – Л.Т.)»²⁴. Исследователь делает вывод: «Степь, степная дорога, едущие по ней – одно. Люди грустят, радуются, отчасти под впечатлением того, что они видят вокруг себя на этой степи, но сколько раз и сама степь радуется или грустит»²⁵.

Новые «отношения» человека и пространства его жизни позволяют сказать, что «новая драма»

²² Андреев Л. Собр. сочинений в 6-ти тт. – Т. 3. – М.: 1994. – С.296.

²³ Там же. – С.297.

²⁴ Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем в 30-ти тт. Сочинения в 18-ти тт. – Т4. – М.: 1976. – С.79.

²⁵ Бицилли П. Салимбене и Пушкин. Варна: Электронно издательство LiterNet, 2004. URL:http://litenet.bg/publish6/pbicilli/salimbene/gogol_chehov.htm (Дата обращения 06.02.2010).

¹⁹ Горький М. Собр. сочинений – Т.6.... – С.392.

²⁰ Там же. – С.429.

²¹ Там же. – С.402.

преодолела особенности «натуралистического» театра, в свое время поставившего на первое место не характер героя, а условия его жизни и призвавшего к работе литераторов-драматургов, работавших, как отметил Ф.Комиссаржевский, «под знаком публицистики и точного отражения «быта»²⁶, а следовательно, сильно отставших от последних достижений современной драматургии. Центральными героями в русской репертуарной пьесе XIX века были разнообразные социальные типы, заданные особыми социальными условиями современной жизни. Зритель в таком театре по преимуществу сталкивался на сцене с «другим». Отсюда и возникло ощущение «конца театра» на рубеже веков, поскольку индивидуализм, под влиянием которого движется эпоха, названная впоследствии «серебряным веком», «побуждает личность отказываться от суетного желания трансформаций; ей некогда переходить в другие облики, – ей нужно найти себя. Ей предстоит высокий идеал самопознания. Все дело как раз в том, чтобы не стать другим, а стать собою. Центр тяжести переносится во внутреннее»²⁷. Новое время требовало выразить на сцене не то «жизненное впечатление», которое «пережил» автор. Образ драматического мира в целом, по логике «новой драмы», должен стать целостным выражением «вершин духа» человека современности. Поэтому, как утверждали защитники театра начала XX века, «обстановка говорит зрителю тем же языком, которым говорят действующие, она рождена, как и каждая роль и весь ансамбль, одухотворенностью создателей сценического произведения»²⁸. Интересно, что центр тяжести должен находиться и не на стороне социально-исторических обстоятельств, и не стороне человека. Недаром в недавних работах Н.Е.Разумовой отмечено преодоление Чеховым так называемой антропоцентричной традиции русской классики XIX века. Особенность его авторской позиции состоит в том, что он «не отдает предпочтения не только кому-то из персонажей, но и человеку как таковому, который вообще не выделяется из жизни мира, не обособляется, не становится центром внимания»²⁹. Мир вышел за пределы прежнего «антропоцентрического кругозора», поскольку «оказался шире и

прочнее, чем существование в нем людей, и именно в этом широком и прочном мире они находят опору для новой жизни, продолжающейся уже без прежней замкнутости в их узком кругозоре»³⁰.

В конечном итоге в «новой драме» человек и пространство, в котором он находится, оказываются равноправными. Драматическое пространство не подчинено поступку персонажа. Оно задает ему условия игры, но и, подобно тургеневской усадьбе или провинциальному Калинову Островского, более не удерживает. Герой может свободно перемещаться и оказываться в местах, противоположных его начальному социальному статусу, и при этом казаться неотъемлемой частью любого мира. Таковы Барон в горьковской ночлежке, или князь Бельский в «Касатке» А.Толстого, живущий, подобно гоголевскому Хлестакову, в гостиничном номере или в дворянском имении своей тетушки, но собирающийся в ночлежку.

При всей свободе передвижения герой «новой драмы» в любом месте чувствует себя пленным, так как не только человек не принадлежит пространству и до конца не определяется им, но и пространство не принадлежит ему. А поскольку время и пространство в «новой драме» неотделимы, возникающий мотив пространственного пленения и желания покинуть сценическую площадку, в рамках которой находится сейчас герой, скрывает неудовлетворенность персонажа настоящим моментом своего существования.

Мотив побега позволяет подчеркнуть отличие индивидуальных авторских миров новодраматургов. Так, у Чехова в его пространственном образе, как уже было отмечено в моей работе, воплощены все временные стадии, в том числе и будущее. Недаром о его усадьбе написали: «Старая усадьба в средней полосе России – это, по Чехову, лучшее место на земле, образ скромной, проникновенной красоты, высшей естественной гармонии между человеком и природой, пейзаж и интерьер, овеянные историческим преданием, это очаг культуры, как бы осуществленная утопия (курсив мой. – Л.Т.), мечта о лучшей жизни, явленная нам воочию... Когда-нибудь все люди будут жить в доме с садом»³¹. Поэтому побег из этого мира оказывается желательным, но фактически не нужен, поскольку бесполезен. Хотя, когда человек запирает себя (по разным причинам) в этом пространстве, оно может его поработить, даже погубить, как Треплева и Сорина, Войничского и Соню.

У Горького же мир, воссозданный на сцене, не имеет будущих черт. Более того, драматург создает пространственные оппозиции, в которых

²⁶ Комиссаржевский Ф. Писатель и актер // В спорах о театре. – М.: 2008. – С.55.

²⁷ Айхенвальд Ю. Отрицание театра // В спорах о театре. – М.: 2008. – С.21.

²⁸ Комиссаржевский Ф. Писатель и актер.... – С.58.

²⁹ Разумова Н.Е. Сюжет комедии «Вишневый сад» как сюжет истории. // Образ Чехова и чеховской России в современном мире: Сб. ст. / Отв. ред. В.Б.Катаев и С.А.Кибальник. – СПб.: 2010. URL:http://www.nerwuslit.ru/for_classics/chekhov/obraz-chehova-i-chehovskoi-rossii-v-sovremennom-mire.-sbornik-statei.-internet-versiya-1/titul.-oglavlenie (06.02.2010).

³⁰ Там же.

³¹ Зингерман Б. Театр Чехова ... – С.121.

два разных ритмических образа противопоставляются друг другу. В «Варварах» звучит следующий диалог:

Лидия. *Я не люблю маленькие города: в них живут ничтожные люди... Когда я среди них, я пугаю себя, почему же они люди?*

Черкун. *Да, да!.. Среди них застывает энергия. В больших городах она кипит день и ночь. Там неустанно трение враждебных сил, там никогда не прерывается битва за жизнь. Горят огни. Звучит музыка. Там все, чем жизнь красна.*

Лидия. *Большой город, он – как симфония. Как сказочный зал волшебника, где всё есть и всё можешь взять. Там – хочешь жить!*³².

Горьковские герои стремятся покинуть провинциальный мир или, как в «Мещанах», старый дом, чтобы выйти в пространство большой жизни крупного города, где перед ним открываются дороги в будущее. Но и у чеховских персонажей возникает желание уехать в город, «вырваться на простор и породниться с большими бескрайними пространствами»³³. Но дело все в том, что в чеховском мире все относительно: из провинции хочется в Москву, а в столице начинает действовать сила притяжения к родным глухим местам, которые кажутся воплощением все того же простора. Горьковские оппозиции более жесткие и однозначные. У его провинциального города или идиллического дома нет возможности воплотить в себе авторскую мечту о мировой гармонии. Его будущее, не воплощенное сейчас в видимом сценическом пространстве,

– утопия, подобная острову Томаса Мора, которому нет места в реальности современной жизни. Поэтому мы не видим у него на сцене города, а только какие-то замкнутые глухие углы, дома, заборы или дворы-колодцы, как в пьесе «На дне». А если в финале и открывается дверь в мир, то за ней ничего не видно, а лишь слышно, «как на дворе воет ветер»³⁴. Чехов же видит на сцене простор. В известном письме Немировичу-Данченко он сообщает: «Декораций никаких особенных не потребуется. Только во втором акте вы дадите мне настоящее зеленое поле и дорогу и необычайную для сцены даль»³⁵. Для драматурга на сцене существует не только видимое, но и невидимое, но превосходящее. Его идеал не вне драматического пространства, а в нем.

Таким образом, изменившееся пространство «новой драмы» свидетельствует о новых подходах к проблеме личности, возникших у драматических авторов XIX – XX веков, и помогает подчеркнуть разницу решения проблем человека и времени, которая говорит об индивидуальности и неповторимости мира каждого из русских писателей, а также о своеобразии истории русской драмы XX века.

³² Горький М. Собр. сочинений – Т.6.... – С.416.

³³ Зингерман Б.И. Театр Чехова ... – С.121.

³⁴ Горький М. Собр. сочинений – Т.6.... – С.466.

³⁵ Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем в 30-ти тт. Письма в 12-ти тт. – Т.11. – М.: 1976.– С.242.

POETICS OF RUSSIAN «NEW DRAMA» SPACE OF THE EARLY XX CENTURY: CHEKHOV, GORKY, ANDREYEV

© 2010 L.G.Tyutelova^o

Samara State University

This article considers the problems of correlation of stage and drama space, their temporalization, origin of «Home» and «Road» drama chronotops and change of action conception connected with the appearance of a new type of a hero-personality. That is the result of solving the problems of transitional «hasty, hysterical» (Strindberg) time when a hero is «on the boundary of epochs, at the point of transition from one to another» and «this transition is exercised in and through him» (Bakhtin).

The key words: Russian «new drama», drama space, chronotop, conception of drama action and hero.

^o Larisa Gennadjevna Tyutelova, Candidate of philology, assistant professor of Department of Russian and foreign literature. E-mail: larqem@mail.ru