

Л. Г. Тютелова

Человек, пространство и время в русской «новой драме»

В статье рассматриваются проблемы времени в пространстве «новой драмы», являющейся итогом исканий новой драматической формы русскими авторами XIX века – Пушкиным, Гоголем, Островским, Тургеневым. Пространство драмы обретает временные черты и становится подвижным, способным выразить процесс становления и развития и личности, и мира, а также сложные процессы их взаимного притяжения и отталкивания.

Ключевые слова: «новая драма», личность, характер, драматическое и сценическое пространство, драматическое время.

L. G. Tutelova

Man, Space and Time in the Russian “New Drama”

In this article we are considering the problems of time in the space of the “New Drama” that is the result of the New Drama form searchings by the Russian authors of the XIX century – Pushkin, Gogol, Ostrovsky, Turgenev. The drama space finds time features and becomes mobile, capable to express the process of formation and development of both the personality and the world as well as complicated processes of their mutual attraction and repulsion.

Key words: “New Drama”, personality, character, drama and scenic space, drama time.

Русская «новая драма» – итог изменения языка драматического произведения, произошедшего в связи с решением проблемы героя-личности, «ответственно начинающего», по М. М. Бахтину, «ценностно-смысловой ряд своей жизни» [1, с. 199] и участвующего на равных в «со-бытии» с другими такими же субъектами. Предшествующий ему тип драматического персонажа – герой, заявленный как с начала и до конца определившийся характер, не ощущающий себя частью космоса, но противопоставленный ему и равновеликий по силам и возможностям. Этот персонаж является первопричиной действия, а действие – внешним проявлением его сущности. Отсюда особенности сценической площадки, которая, как отмечено Н. И. Ищук-Фадеевой, «становится ареной непосредственного действия и только в этом качестве имеет значение как для героев, так и для понимания драмы в целом» [8, с. 25]. А поскольку драматическое действие выражает суть, а не развитие характера, она остается статичной и не имеет временных черт.

Ситуация меняется, когда определенность и самодостаточность ренессансного героя начинают осознаваться как некое ограничение возможностей драмы, ее неспособность показать человека в соответствии с современными концепциями личности. Об этом говорят работы Гегеля, создавшего стройную теорию, подводившую итоги многовекового развития классической драмы. Философ отмечает: «... в нашем современном состоянии мира субъект может действовать в том

или другом отношении, исходя из самого себя, однако каждый отдельный человек, как ни крутись, принадлежит существующему общественному строю и выступает не как самостоятельная, целостная и индивидуальная живая фигура этого самого общества, а лишь как ограниченный в своем значении его член» [4, с. 203]. То есть возникает необходимость показать героя как часть космоса, иначе он оказывается однозначным, похожим на марионетку, руководимую автором.

«Космосом» в XIX веке становится среда. Так, Э. Золя заявлял: «Я жду, что нам станут показывать в театре, как среда определяет поведение персонажей, причем персонажи эти будут действовать, подчиняясь и логике событий, и логике собственных характеров» [7, с. 351]. Так рождается западная натуралистическая драма, позволяющая расшатать старую драматическую систему и заговорить о принципиально новой.

При этом история русской драмы отличается от западноевропейской. В ней «хорошо сделанная пьеса», против которой выступали драматические и театральные новаторы, была лишь незначительным эпизодом. Важными в отечественной литературе оказались две взаимно обогащающие тенденции. Первая возрождала традиции эпического (неаристотелевского) театра, позволяющего разобраться, по замечанию В. Е. Головчинер, в закономерностях общего бытия. Она была связана с представлением о мире «как о “со-бытии”», как о принципиальном равноправии (тождестве) составляющих его фактов и явлений,

подчинении их единым и вечным, “коренным” (Г. Гачев), “субстанциональным” (Г. Гегель), универсальным законом» [5, с. 17]. Вторая тенденция обнаружилась в рамках классической аристотелевской драмы, где за счет повышения авторской активности проявился интерес к личности «другого», находящегося в том же пространстве жизни, что и создатель драматического мира.

О первой тенденции говорят пьесы, расшатывающие сложившиеся традиции, – «Борис Годунов» А. С. Пушкина и «Ревизор» Н. В. Гоголя. В гоголевской комедии, например, «Хлестаков полностью лишен какой бы то ни было самостоятельности; все его мысли и поступки – гипертрофированная реализация восприятия его окружающими» [8, с. 43]. Действие в пьесе перестает быть полностью подчиненным одному герою. Оно развивается дискретно, монтажно соединяя различные эпизоды, выявляющие противоположные эстетические доминанты – комические, трагические, возвышенные, обыденные и т. п. Возникающая картина действительности возрождает в новых исторических условиях эпическое мышление о бытии как таковом. Но через конкретность каждой картины драматического действия это бытие приобретает исторический облик, а череда сменяющихся друг друга сценических картин создает ощущение движения времени вперед. Таким образом, местом действия становится пространство русской истории.

Сложнее вопрос темпорализации пространства решается в рамках аристотелевской драмы через эпизацию отдельных ее моментов. И. С. Тургенев, А. Н. Островский, чьи герои предстают перед зрителем как характеры, вырастающие из «суммы тех привычек, предрасположений и желаний, какие наполняют быт» [9, с. 410], используют сценическую площадку для воспроизведения картины обыденного исторического существования личности, от которого зависят многие психологические и нравственные черты драматического героя. Появляются эпизоды, необходимые с точки зрения основной интриги и демонстрирующие особенности ежедневного существования персонажа. Но они не отменяют традиционной концепции действия. Как только центральный герой становится перед выбором, «вся пьеса во всей ее диалогической ткани уходит в событие; ежедневно-обиходное течение жизни отступает на дальний план и лишь кое-где упоминается и подразумевается» [9, с. 411]. Поэтому сценическое пространство – площадка,

воссоздающая бытовой фон, но не демонстрирующая движения исторического времени.

Чтобы сценическое пространство, вобрав в себя исторические приметы, начало свое движение во времени, необходим новый герой. Особенность этого нового драматического субъекта заключается, как отмечает Стриндберг, в том, чтобы он не превратился в «раз и навсегда сформировавшегося господина, который был либо неизменно пьян, либо смешон, либо мрачен» [11, с. 356], а стал бы образом живущего «в переходное время, более торопливое, истеричное, по крайней мере по сравнению с предыдущей эпохой» [11, с. 357] человека, предстающего как *неустойчивый*, разорванный характер, соединивший в себе новое и старое.

Как отмечено М. М. Бахтиным, решение проблем «движения» личности возможно только в пространстве, способном выразить приметы времени и являющемся не «неподвижным фоном», а «становящимся целым». При этом герой «становится *вместе с миром*, отражает в себе историческое становление самого мира. Он уже не внутри эпохи, а на рубеже эпох, в точке перехода от одной к другой. Этот переход осуществляется в нем и через него» [3, с. 203]. В русском театре таковым является герой Чехова. Он и не ограничен средой – конкретным, видимым пространством сцены, как персонаж классической аристотелевской драмы, и не лишен индивидуальных черт и исторического чувства времени, как это когда-то было у героя античного космоса. Его существование на сцене связано с попытками овладеть и временем, и местом, и действием, и одновременно – невозможностью это сделать. Причина этого – новые конфликтные отношения человека, стремящегося к своему сущностному выражению, и мира, ограничивающего его в этом стремлении, но определяющего существование каждого, поскольку «действующие лица не приходят в него извне, не примышляют к пейзажу, а раскрываются в нем как с самого начала в нем присутствующие...» [3, с. 205]. Поэтому А. Белый, говоря об основном конфликте эпохи, которой принадлежит и театр Чехова, отмечал: «Времена и пространства не только поглощают наше творчество, но и нас самих выкидывают на поверхность жизни, как ничтожный отброс бессмысленного смысла», поэтому «драма, изображая рок, в творческих формах вымысла изображает сокровенное начало нашего порабощения» [12, с. 217]. Отсюда постоянное стремление человека к движению, к дороге и невозможность

это движение осуществить. При этом выражением данного противоречия становится как действие «новой драмы», так и место, на котором оно протекает.

«Новая драма», выражая новые конфликтные отношения, разрушает, по словам В. Максимова, «обыденное временное развитие» [10, с. 22], а точнее единство действия аристотелевской драмы, подчиненного одному драматическому характеру. У Чехова это демонстрируют монтажные переходы от одного героя к другому, их одномоментное совместное присутствие на сцене и как бы вне ее видимости. Действие распадается на фрагменты. В центре каждого находится герой, претендующий на ведущую роль и с ней не справляющийся, оказывающийся одним из многих в будничном течении жизни. Внутреннее же действие, отражающее претензии героя и дезинтегрирующее действие традиционное, создает единство, возникающее в пространственно-временном континууме «новой драмы».

Ее время, становящееся участником конфликта, уподобляется персонифицированному времени античной трагедии, которое уже у Еврипида претерпевает изменения и вызывает их в окружающем мире. Причем сложность «новой драмы» состоит в том, что она, не персонифицируя время, дает возможность увидеть его движение, зависимость от него человека через особенности своего героя, теряющего власть над временем и потому остро его чувствующего, что оказывается выраженным в образе места.

Б. Зингерман заметил, что герой классической драмы, оказываясь в пространстве сцены, мог воспринимать его как сковывающее, не дающее чувства свободы. Так, например, было в пьесах Тургенева. Его усадьба – «тепличное, чопорное место действия», диктующее «определенный стиль поведения» [6, с. 135] и противостоящее тому живому чувству, которое возникло, например, у Натальи Петровны, героини «Месяца в деревне». Ворвавшаяся в привычный обиход, любовь не может разрушить его, сквозь него прорваться. Мир «новой драмы» не «пригвождает» героя к месту, поскольку оно само находится в «сдвинутом состоянии»: «притягивает к себе героев, удерживает и – отталкивает от себя» [6, с. 136]. Такова историческая реальность. Дворянская усадьба в конце XIX века – это «оазис культуры, очаг уютного благоустроенного быта, но этот оазис вот-вот будет засыпан, этот очаг скоро погаснет, этот мир, подточенный в своих основах, канет в небытие» [6, с. 98]. Это и ощущает

герой, ценящий красоту окружающего пространства и одновременно стремящийся вырваться из него, поскольку обыденность создает ощущение остановившегося времени. А физическое старение места, демонстрирующее движение жизни, как правило, большинством героев не замечается. Но даже воспринимаемая героями его статичность, неподвижность говорит о временном содержании пространственного образа: его время – «историческая пауза».

В «новой драме» образ места видимым не ограничивается. Персонаж, не пригвожденный к месту-среде, видит себя не только там, где находится, но и там, где когда-то был или хотел оказаться. Так, пространственные образы вбирают в себя новое временное содержание: они знаки прошлого и будущего, того, что было и будет. Будущее становится естественным и закономерным следствием происходящего в настоящем и, как прошлое, в этом настоящем содержится.

Чтобы не сковывать воображения героев и зрителя, авторы «новой драмы» освобождают сцену от ненужных им декораций, вызвавших в свое время отрицательную оценку М. Бахтина: «Наша сцена – пустой ящик без топографии и акцентов, нейтральный ящик; в нем могут жить только образы второго и третьего плана, жить мелкой, жидкой, далекой от всяких пределов жизнью, на этой сцене можно только суетиться, но несущественно двигаться. Ее пустоту и безакцентность приходится загромаждать натуралистическими декорациями, реквизитами и аксессуарами» [2, с. 241]. Бутафория подобна бытовым подробностям физиологического очерка. Она замыкает характер в рамки среды и лишает его сущности, не задаваемой только особенностями сложившихся обстоятельств и правилами, привычками мира уже «готового», не становящегося, которому принадлежит человек по рождению. А. Стриндберг, расширяя возможности натурализма, настаивал не на бытописательстве, а на установлении сущности образа, «извлеченной из ничтожной действительности», обнаруживающей «правлящий закон природы» [10, с. 33].

Сценическая бутафория должна заставить зрителя поверить в правдоподобность представленного на сцене. В то время как для «новой драмы» важно уловить атмосферу мира, находящегося в движении, и откликнуться на нее. Атмосфера создается не вещью, а ее восприятием, ощущениями героев, их сложным психологическим состоянием, которое определяется не только тем, что мы видим перед собой, но и тем, что

остается невидимым. Б. Зингерман отмечает: «Пьесы Чехова можно ставить в подробных декорациях, а можно – в скупом, условном оформлении, лишь бы была передана атмосфера этого замкнуто-распахнутого сценического пространства, полная лирики и драматизма» [6, с. 97]. Драматическую «душу» передают не жестом, говорящим о взаимодействии с вещью, а выражением лица, не словом, а молчанием (как у Чехова, например). Так в истории как европейской, так и русской сцены появляется идея неподвижного статуарного театра.

Благодаря внутреннему действию, герой оказывается не только в видимом зрителем пространстве сцены, но и за его пределами. «Новая драма» тем самым стремится заглянуть за грань и настоящего момента, и жизни как таковой и обнаруживает за ней либо пустоту (как в «Балаганчике» Блока при разрывании картонного задника сцены), либо то пространство Времени, которое открывается только наиболее чутким натурам, в том числе чеховским персонажам. При этом попавшее в расширенный временной контекст пространство сцены может восприниматься, как в символистском театре, лишь как отражение мира сущностного, скрытого за ее пределами. Тогда «персонажи утрачивают личностные черты и достигают абсолютной объективности» [10, с. 25], как в спектаклях Антонена Арто. А о присутствии невидимого в этом сценическом пространстве говорят свет, звук, музыка, цвет, столь важные для условного театра Л. Андреева.

Таким образом, новая концепция личности и возникшие на рубеже веков новые жизненные противоречия привели к кардинальным изменениям драмы, нашедшим свое отражение в восстановлении временного содержания ее пространственных образов, позволяющего не только представить человека в рамках среды и определенного бытового уклада, но и выразить его сущностное видимо не детерминированное содержание.

Библиографический список

1. Бахтин, М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук [Текст] / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 336 с.
2. Бахтин, М. М. Эпос и роман [Текст] / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 304 с.
3. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] : сб. избр. тр. / М. М. Бахтин ; примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
4. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика [Текст] : в 4-х тт. Т. 2 / Г. В. Ф. Гегель ; под ред. М. Лившица. – М. : Искусство, 1969. – 325 с.
5. Головчинер, В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века [Текст] / В. Е. Головчинер. – 2-е изд., доп. и испр. – Томск : Изд. Томского гос. пед. ун-та, 2007. – 320 с.
6. Зингерман, Б. Театр Чехова и его мировое значение [Текст] / Б. Зингерман. – М. : Наука, 1988. – 521 с.
7. Золя, Э. Собрание сочинений [Текст] : в 26 т.: пер. с фр. Т. 24: Из сборников «Что мне ненавистно», «Экспериментальный роман» / Э. Золя ; под общ. ред. И. Анисимова. – М. : Худ. лит., 1966. – 566 с.
8. Ищук-Фадеева, Н. И. Типология драмы в историческом развитии [Текст] / Н. И. Ищук-Фадеева. – Тверь : ТГУ, 1993. – 61 с.
9. Скафтымов, А. П. Нравственные искания русских писателей [Текст] / А. П. Скафтымов. – М. : Худ. лит., 1972. – 543 с.
10. Стриндберг, А. Жестокий театр [Текст] : пьесы / А. Стриндберг; пер. с швед. ; [составление, вступ. ст. комментарии В. М. Максимова]. – М. : Совпадение, 2005. – 327 с.
11. Стриндберг, А. Красная комната [Текст] : Роман, пьесы, новеллы / А. Стриндберг; пер. со швед. ; вст. ст. В. Неустроева; коммент. А. Сергеева, Е. Соловьевой. – М. : Эксмо, 2005. – 640 с.
12. Театр. Книга о новом театре [Текст] : сборник статей. – М. : РАТИ-ГИТИС, 2008. – 239 с.