

**МОДЕЛЬ ТИПОЛОГИИ ГЕРОЕВ В ДРАМАХ А. П. ЧЕХОВА
«ДЯДЯ ВАНЯ» И «ТРИ СЕСТРЫ»**

Аннотация. В статье впервые осуществляется целенаправленный анализ сопоставительного наложения общей персонажной матрицы двух драм А. П. Чехова, созданных во второй половине 1890-х гг. Жанровая природа пьес и время их создания — основа выбора материала для сопоставления. Целью анализа является моделирование типологии героев в драматургии А. П. Чехова в свете возможностей расширения материала и переноса методики исследования на другие жанры чеховской системы. Гипотеза исследования — наличие возможного алгоритма формирования объектного уровня поздних текстов писателя.

Ключевые слова: А. П. Чехов, драма, типология, персонаж, типологическая пара, апполоническое и дионисическое начала.

В мировом и отечественном чеховедении утверждался в качестве канона восприятия и рефлексии комплекс из четырех крупноформатных пьес А. П. Чехова постсахалинского периода — «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», хотя для самого автора в этом комплексе существенно членение на жанры — комедия и драма. В отечественном чеховедении наличествует в последние два десятилетия дискуссия о художественной стратегии драматурга в 1890-1900 гг. Она имеет не прямой характер столкновения позиций, которых по существу три:

- а) реалистическая стратегия;
- б) стратегия переходного типа;
- в) модернистская стратегия.

Знаковые чеховеды уральско-сибирской школы (С. А. Комаров, А. В. Кубасов, Н. Е. Разумова, Ю. В. Шатин) придерживаются (с различными вариантами аргументации) позиции о модернистской стратегии позднего А. П. Чехова. Московская и петербургская школы чеховедения с различными их ответвлениями остаются

в рамках концепции реалистической стратегии писателя (В. Б. Катаев, И. Н. Сухих, А. П. Чудаков, А. С. Собенников и др.). Концепция стратегии переходного типа обозначается в работах ученых, не формирующих региональные школы (В. И. Тюпа, В. В. Химич).

Мы исходим из позиции о модернистской стратегии позднего Чехова, предполагающей формирование индивидуального мифа о мире и человеке постхристианского типа. Основания данной концепции развернуто представлены в монографии С. А. Комарова [Комаров 2002], а также в работах его учеников (С. Н. Баханек, Е. А. Маслова, К. С. Шелемеха). Проблема типологии героев в чеховской драматургии прямо коррелирует с задачей прояснения индивидуального мифа художника, механизмов его формирования и практического утверждения.

Поздние пьесы А. П. Чехова системно в типологическом аспекте не изучались. Изучение же конкретных драм писателя касалось элементов композиции, речевого строя, поэтики заглавия. Однако уровень организации системы персонажей как некой целостной модели специалистами практически не затрагивался. Актуальность темы исследования заключается в очерчивании моделей системы персонажей в двух пьесах Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры». Основанием их сопоставления являются жанр произведений (а именно драма) и период их создания — вторая половина 1890-х гг.

Наиболее явной типологической парой является пара Елена Андреевна и Наталья Ивановна. Внешняя привлекательность героинь, о которой читателю сообщают персонажи-мужчины, становится первым моментом их общности. Астров в разговоре с Соней отвечает: «Она прекрасна, спора нет, но...ведь она только ест, спит, гуляет, чарует всех нас своею красотой...» [Чехов 1978, 83]. И Елена Андреевна, и Наталья Ивановна обладают некой властью. У героини «Трех сестер» эта власть проявляется в управлении домом. Например, Наташа отменяет прием ряженных, решает в комнату Ольги переселить Бобика, а в конце пьесы ее слова: «Значит, завтра я уже одна тут», и намерение срубить деревья доказывают, что теперь именно она является хозяйкой дома. Ранее аллея принадлежала сестрам — бывшим хозяйкам. С властью граничит

и животное разрушительное начало героинь, затрагивающее семейные отношения и домашнее устройство. Астров говорит о Елене Андреевне: «заразили нас всех вашей праздностью» [Чехов 1978, 110], «всюду вы вносите разрушение» [Чехов 1978, 110]. Серебряков и его жена нарушили весь заведенный порядок в доме, поведение проживающих в усадьбе стало согласовываться с желанием условных новых хозяев. Из слов Прозорова о жене читатель понимает, что в Наташе — прекрасной, честной и благородной, есть нечто принижающее ее до мелкого животного. Она строго следит за огнем в доме, который символизирует семейный очаг. Запрещая пускать в дом ряженных, Наташа разрушает сложившиеся традиции, в частности память и открытость в культуре семьи. Можно утверждать, что Елена Андреевна и Наталья Ивановна имеют двойственную природу. В первой из них власть грубого идеального начала, во второй — грубо материалистического характера. Отсюда у Чехова сравнение Елены Андреевны с русалкой, то есть соединение черт рыбы и человека, а в Наталье Ивановне — черты «животного».

В драмах наличествует тип героев-резонеров: Астров и Вершинин. Они являются носителями идей о прекрасном, ясном будущем. В пьесе «Дядя Ваня» Астров изображается в сотрудничестве с миром. В совокупности идеи доктора представляют целостное суждение о мире. «Цепочка — деревья влияют на климат, климат меняет людей, люди живут в согласии с природой (“меньше тратится сил на борьбу с природой”), и как следствие, “у них процветают науки и искусства, философия их не мрачна”...» [Маслова 2014, 194]. Вершинин же, в свою очередь, «философствует», не предпринимая никаких действий, тогда как Астров занимается посадкой леса и, видя результат (спасенный от порубки крестьянский лес), он не только получает эстетическое удовольствие, но и осознает, что может быть причастен к изменению климата, к изменению жизни людей. В суждениях Вершинина содержится отражение философических взглядов Ф. Ницше о необходимости внутреннего роста личности путем получения новых разнообразных знаний. Ф. Ницше в «Рождении трагедии» пишет: «Познание убивает дей-

ствие» [Ницше 1990, 82]. Следовательно, пункт действие / бездействие героев-резонеров значим, так как каждый рассматривает различные пути достижения прекрасной жизни в будущем.

Образ Сони условно распадается в «Трех сестрах» на три фигуры — Ольгу, Машу и Ирину, т. е. соотносим с ними. Вспомним их схожее отношение к труду. Соня, пытаясь вернуться к аполлоническому образу жизни, составляет график работы на ближайшее будущее. Ее заключительные слова в пьесе подтверждают возвращение к обычному образу жизни, который сопровождается смирением с испытаниями: «...будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем...». Ольга является самым «статичным» персонажем, отдавая свое основное время работе в школе. «Она восприимчива ко всему происходящему, хорошо чувствует разницу между прошлым и настоящим, потому она их часто сравнивает, но найти причину преобразований не может» [Маслова 2014, 210]. На взгляд Ирины: «Работать нужно, работать. Оттого нам невесело и смотрим мы на жизнь так мрачно, что не знаем труда». Но, поработав телеграфисткой, она понимает, что «труд без поэзии, без мыслей» совершенно не подходит ей. В данном случае читатель видит, что тема труда и работы приобретает дополнительный признак. Одним из важных моментов в характеристике средней сестры (Маши) является ее реплика о вере человека: «Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста...». Мнение Маши об уклонении от традиционного понимания веры расходится с Сониным христианским смирением. Фигура Ольги, в свою очередь, сохраняет христианскую доминанту, фиксируемую семантикой ее имени — «святая». Ирина живет мечтами о Москве — аполлоническом мире гармонии, с которым связана надежда на лучшую жизнь. Таким образом, в пьесе «Три сестры» обозначается альтернатива мнений касательно труда, веры. А. П. Чехов варьирует вопрос о личной жизни героинь, о выборе спутника жизни: Ольга не замужем, у Маши — Кулыгин, а Ирина делает выбор в сторону нелюбимого человека, но в надежде на семейное счастье, хотя и это ей не удается (Тузенбах погибает на дуэли с Соленым).

Данные вариации доказывают усложнение женских образов в драмах Чехова.

«Демоническая» основа образует типологическую пару Серебряков и Солёный [Магомедова 2009, 129]. А. П. Чехов в «Трёх сестрах» противоречащие начала Аполлона и Диониса проецирует на семью и социум рубежа веков, кризисное состояние которого объясняется во многом обострением отношений между людьми духовно далекими, что доказывает стычка между Тузенбахом и Солёным. Так, при первом появлении Солёного звучит фраза — предупреждение для семьи Прозоровых, которые не слышат и не понимают друг друга, отдаляются друг от друга: «Одной рукой я поднимаю только полтора пуда, а двумя пять, даже шесть пудов. Из этого я заключаю, что два человека сильнее одного не вдвое, а втрое, даже больше...» [Чехов 1978, 122]. Иначе говоря, Солёный обращает внимание на значимость внутренних связей между людьми. Также в обоих героях дублируется двойственная позиция и потенциальная многомерность, из-за чего образ прочитывается не только как отрицательный. В третьем действии Войницкий обвинит Серебрякова в уничтожении лучших лет его жизни, потраченных на выплату долга за имение. На примере данной ситуации читатель может рефлексировать идею Ф. Ницше о сверхчеловеке. Серебряков для достижения уровня ницшевского сверхчеловека подчиняет себе массы: Соню, Марию Васильевну, Войницкого. Но едва ли в его ответах Ивану Петровичу прослеживается намеренное подчинение: «Иван Петрович, почему же я знал?»; «Что ты хочешь от меня? <...> Если имение твоё, то бери его, я не нуждаюсь в нём». Противоречивость и странность Солёного, его противопоставление другим персонажам, причастность к некоему злу формируют неоднозначность образа. За ним закреплена мифологема «медведь», которая наличествует даже при цитировании Солёным басен Крылова, приобретающих в устах героя дополнительно к поучительному иронический характер. «Вполне допустимо, что в реплике Солёного заключена скрытая ирония над мечтаниями сестер о переезде в Москву, над разговорами Вершинина и Тузенбаха о счастливом будущем, ирония эта злая и грустная одновременно»

[Маслова 2014, 200]. Тузенбах сообщает читателю, что в обществе Солёный груб, но когда они общаются вдвоем, он очень умен и ласков. В дальнейшем же герой поддается демоническому потоку и убивает на дуэли положительно к нему настроенного Тузенбаха.

Мария Васильевна Войницкая и Андрей Прозоров предстают перед нами не как активные участники событий, но как наблюдатели, остающиеся в стороне от происходящего. Мария Васильевна, уделяя большую часть времени чтению брошюр, перестала обращать внимание на то, что происходит вокруг. Она, считая Серебрякова человеком большого ума, даже не пытается вслушаться в слова сына. Единственное, что произносит Мария Васильевна: «Жан, не противоречь Александру. Верь, он лучше нас знает, что хорошо и что дурно»; «Слушайся Александра». Войницкая подменяет реальную жизнь на «брошюрную». В «Трёх сестрах» наблюдается усложнение этой отстраненности персонажа от жизни через образ Андрея Прозорова. Он, несмотря на то, что наследует от отца черты аполлонические, в дальнейшем выходит за границы мира «сна», и тем самым внутренние духовные связи с сестрами, за которыми закреплена автором аполлоничность, начинают обрываться. В диалоге с Ферапонтом Андрей скажет: «А здесь ты всех знаешь, и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий». Чуждость Прозорова реальному миру представляет вынужденную изолированность, которая не характерна для дионисийца. Тем самым обособленность героя воспринимается трагично.

В заключение необходимо отметить, что в «Трёх сестрах» происходит усложнение образов героев. Основой выявления типологических связей в драмах «Дядя Ваня» и «Три сестры» становится некое ядро, центральный надперсонажный образ, который является отправной точкой не только для установления взаимосвязи между героями, но и для обоснования семантической обусловленности отношений между ними. Следует заметить, что данная система меняется от пьесы к пьесе. Однако, несмотря на это, типологические связи, образующие типологические пары, проявляются. В «Дяде Ване» ядром становятся взаимозависимые отношения между Войницким, за которым закреплено аполлоническое начало, и Астро-

вым, принадлежащим к дионисийству. С одной стороны, оба героя связаны с Соней (она — племянница Войницкого и влюблена в Астрова) и Еленой Андреевной (персонажи поддаются ее дионисическому влиянию: влюбляются). Исходя из этого, Соня и Елена Андреевна противопоставляются. В «Трех сестрах» в основе уже лежит коллективный образ (сестры), он, в свою очередь, структурируется через индивидуальную характеристику героинь. Благодаря этому центральному образу обуславливается связь Вершинина и Натальи Ивановны как представителей дионисийства. В логике этих процессов фиксируются следующие типологические пары: Астров и Вершинин, Елена Андреевна и Наталья Ивановна.

В процессе изучения проблемы исследования, связанного со сравнением систем персонажей чеховских драм, нами обоснован и очерчен способ, помогающий взглянуть на действия героев через призму типологической пары.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург, Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. — Л.: Советский писатель, 1979. — 220 с.
2. Комаров, С. А. А. Чехов — В. Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX — первой трети XX в. / С. А. Комаров. — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2002. — 248 с.
3. Магомедова, Д. М. Идиллический и демонический типы героинь в русской литературе XIX — начала XX вв.: константы и трансформации / Д. М. Магомедова // Школа теоретической поэтики: сб. науч. тр. к 70-летию Натана Давидовича Тмарченко / ред.-сост. В. И. Тюпа, О. В. Федунина. — М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2010. — С. 129-135.
4. Маркович, В. М. Человек в романах И. С. Тургенева / В. М. Маркович. — Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1975. — 151 с.
5. Маслова, Е. А. «Дядя Ваня» и «Три сестры»: мифопоэтика постсибирских драм А. П. Чехова / Е. А. Маслова // Извне и изнутри Сибири: А. Чехов — А. Вампилов — В. Шукшин: кол. моногр. / отв. ред. С. А. Комаров. — Ишим: Изд-во ИГПИ им. П. П. Ершова, 2014. — Вып. 2. — С. 189-216. — (Литературные звезды Сибири).
6. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. — М.: Мысль, 1990. — Т. 1. — С. 5-159.
7. Одинокое, В. Г. Типология образов в художественной системе Ф. М. Достоевского / В. Г. Одинокое. — Новосибирск: Наука, 1981. — 144 с.

8. Сухих, И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова / И. Н. Сухих. — Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1987. — 184 с.
9. Чернец, Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л. В. Чернец. — М.: Изд-во МГУ, 1982. — 194 с.
10. Чехов, А. П. Пьесы / А. П. Чехов // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. — М.: Наука, 1974-1983.
11. Чехов, А. П. Сочинения: в 18 т. / А. П. Чехов. — Т. 13. Пьесы. 1895-1904. — М.: Наука, 1978. — С. 3-254.
12. Языковые стратегии русской драматургии (введение в экографию): кол. моногр. / под ред. С. А. Комарова. — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2011. — 328 с.

А. БОНДАРЕВА

студентка группы 21Ф17016

*Института социально-гуманитарных наук
ФГАОУ ВО «Тюменский государственный университет»*

ПРИМЕНИМА ЛИ ТЕОРИЯ РОЛАНА БАРТА К ТВОРЧЕСТВУ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ?

Аннотация. В статье поставлена проблема применения теории «смерти автора» Р. Барта к интерпретациям стихотворения М. Цветаевой «Мне нравится, что вы больны не мной» на эстраде и в кинематографии. Выявлены особенности поэтики классического текста, которыми спровоцированы его адаптации массовой культурой.

Ключевые слова: Р. Барт, интерпретация, смерть автора, читатель, высвобождение смысла, М. Цветаева, романс, сольное исполнение, дуэт, сравнение, восприятие.

Ролан Барт — французский философ и литературовед, представитель структурализма и постструктурализма, семиотик. В творчестве Р. Барта историки науки условно различают три периода: доструктуралистский (1950-е), структуралистский (1960-е) и постструктуралистский (1970-е). Нам интересен структуралистский период, а именно небольшое эссе «Смерть автора», опубликованное в 1967 г., имеющее принципиальное значение для развития пред-