

Ноговицин Олег Николаевич
НОЦ ПФРК ГУАП

Драматургия Чехова и классическая поэтика

Доклад, прочитанный на научном семинаре «Мифопоэзис и литература» ("Mithopoesis and Literature"), проходившем 21–22 ноября 2013 г. на факультете литературы и философии Туринского университета

Я попробую описать общие контуры проблемы мифопоэзиса, апеллируя к опыту чеховского театра, кратко рассмотрев, на мой взгляд, базовые структуры его организации на фоне классического прочтения темы и формы театрального действия в «Поэтике» Аристотеля.

Мифопоэзис объединяет две, очевидно, несовместимые, в силу анонимности мифического высказывания и сугубо личностной претензии поэтического, категории. Поэтический мелос, призванный захватить эмоцию и тем самым глубинную мысль читателя о себе, воспроизводит своего автора в «уже его» другом, требует эффекта перманентного воспоминания не «просто о себе», а «памяти себя» в полном воспроизведении, попросту требует невынужденного заучивания наизусть, бесконечного повтора. Мифическое повествование, напротив, патологически образцово. Это – сцена, с которой адресат не может сойти, поскольку он имеется только в качестве её продолжения, есть её собственный персонаж, без собственного контекста восприятия. В некотором роде миф есть жизнь персонажа-адресата, а поэзис его отсроченная смерть, смерть его личной претензии на существование. И только так, посредством необходимого обмана в акте подражания, поэтическое пролагает себе дорогу к мифу.

Или как замечает в ином контексте Аристотель: «ибо убедительно бывает [только] возможное, а мы сомневаемся в возможности того, чего не было, и воочию видим возможность того, что было: ведь, будь оно невозможно, его бы и не было» (1451b15-19). Как видно, по Аристотелю, миметическая функция театрального действия (у Аристотеля образцова в этом качестве трагедия)

сопрягается с мифом (т.е. собственно рассказом, повествованием), прежде всего, «логически». Но «логически» именно с точки зрения зрителя, политической всеобщности «здорового смысла», которой тот принадлежит. Драма представляет то, «что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности и необходимости» (1451a37-38). И это исполненное посредством подражания требование связности повествования (мифа), как работы упорядочивания фактов, выраженное в принципах завершенности, целостности и подходящей для восприятия протяженности, отличает хорошую трагедию от плохой.

Как таковое исполнение, с одной стороны, зависит от природной склонности именно человека к познанию посредством подражания. Он на изображениях, в мимической работе дубликации, обнаруживает в себе единственно ему присущую способность, и соответственно удовольствие, понимать, учиться и поучать (быть понятым, понятным даже только себе, и в силу этого существующим). Но для драмы, тем более трагедии, этого не достаточно, поскольку цель её – подражание действию «важному» (1449b25), т.е. такому которое имеет не только логическую всеобщность понятия. Но и соответственно такому действию, которое касается «всякого», захватывает эмоцию, и в случае трагедии подражание которому совершает «посредством сострадания и страха очищение подобных страстей» (1449b26-27), примиряет зрителя с действительностью внезапно выпавшего несчастья, непомерной вины, судьбы доставшейся герою по ошибке, не в силу его этических качеств.

Необходим эффект неожиданности, который Аристотель характеризует, прибегая к неожиданному выражению в форме анаколупа: «против всякого ожидания, одно вместо другого» (1452a4), каковы, например, следствия вечной истины одного и того же слова Дельфийского оракула, данного в разное время отцу Эдипа и самому Эдипу. Искусство трагедии как раз и состоит в том, чтобы представить невозможное и невыносимое в качестве связного, когда «одно вместо другого» берёт верх над «одним после другого» (1452a18-22). И тем самым в том числе делает фрагментарное и эпизодическое, историю бессвязных случайных событий, доступным восприятию, как, например, мелическая песня завораживает, в целом подражая характеру, а не действию (трагедия, по Аристотелю, возможна без изображения характеров, но не наоборот), только

потому, что трагедия уже усвоена зрителем, в качестве рамки культурного восприятия, и действие всегда уже выступает движущим началом печали.

Эта логико-семантическая цезура в нарративе, изображение которой производит очищение, определяется Аристотелем, как неожиданная перемена от счастья к несчастью, в особых модальностях перелома, узнавания и страсти.

Имеется бесконечный ряд интерпретаций катарсиса. Здесь предлагается следующая, далёкая от текстуального обоснования, если таковое в отношении аристотелевского катарсиса вообще возможно. На неё намекает одна двусмысленность в тексте Аристотеля. Согласно ему, трагедия подражает лучшим, чем мы. Мифы, скорее в этом смысле, более подходят для изображения в трагедии, и трагики «оказались принуждены обращаться лишь к тем семьям, в которых происходили подобные страсти» (1454a11-12), а потому к истории всем и всякому известных и по случаю наделённых особым достоинством власти аристократических родов.

Но с другой стороны немотивированное страдание лучшего может вызвать лишь возмущение, но не сострадание и страх. Аристотель прямо, имея ввиду восприятие зрителя, понимает подобную ситуацию как разрыв театральной условности и соответственно клевету или оскорбление общего чувства. Потому только «такой человек, который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки, быв до этого в великой славе и счастии, как Эдип, Фиест и другие видные мужи из подобных родов» (1453a7-11), может стать героем хорошей трагедии. Ибо только к таким же как мы, мы можем испытывать сочувствие, и боязнь за их судьбу, идентифицироваться с ними, переживая её как свою собственную, т.е. в поле свойственного человеку «человеколюбия», поскольку «сострадание бывает лишь к незаслуженно страдающему, а страх – за подобного себе» (1453a3-7). Одним словом, мы можем испытывать эти чувства, только считая их такими же как мы «людьми» (а не зверьми или богами). Но тогда возникает вопрос: как они, эти лучшие из «лучших» семей могут ими, т.е. людьми стать?

Иными словами, этическая мотивация трагического действия и его восприятия оказывается подвешена между двух психологически нетранзитивных требований, совмещение которых делает возможным катарсис самого страха и сострадания, этой неразрешимой загадки в аристотелевском определении трагедии: во-первых, признания явно недобродетельного, но «лучшего», человеком, и, во-вторых, наоборот, его страдания, в качестве искупления общей вины тех, кто под добродетелью понимает только поднесение реальных, вполне ощутимых благ. Ибо всякое полисное единство имеет одно неснимаемое различие: бедных и богатых («Политика»).

Потому классическое философское положение о том, что всякий разлад в обществе или в индивидуальной душе есть условие бездействия, и в этом смысле собственно душа как единство есть начало жизни и деятельности, так и не достигает понятия, что оно никак не подтверждается фактами. Точнее никто в эти факты из перспективы своего узкого взгляда, полагая, что если он управляется с чем-то одним, стадом или молотком, то и способен править всем, не верит. И Сократ в «Государстве» Платона снова и снова вынужден варьировать эту единственную мысль.

В строгом смысле драма Чехова имеет дело с той же проблемой совмещения несоединимого, поскольку понятный рассудку смысл единства (единства души и единства человеческого сообщества) у него вечно обращается бессмыслицей в переплетениях взаимных и отмеченных невзаимностью чувств персонажей.

Она философична, поскольку включает в структуру драмы рефлексии над самой постановкой в качестве элемента припоминания недействительного, фактически не подтверждаемого, в акте подражания персонажа самому себе прошлому. И как таковая ставит проблему актёра, того, кто подражает другому по определению. Или точнее, проблему жизни как актёрской игры, когда искренность чувства с точностью до наоборот копируется его искусственностью, так, что надежда на взаимность, и желание эту надежду сохранить, постоянно спорит со страстью к открытию пусть и горькой правды (любит / не любит и т.д.), поскольку в этом случае истина чувства одного персонажа неизменно полагается в слове,

жесте, реакции его избранного объекта (требование очевидности прямого или косвенного признания).

И как следствие вечная молодость большинства персонажей Чехова (в вариантах зачарованности свежестью чувств, желания жить и любить, когда молодость проходит или прошла) оказывается строго эквивалентна их старости, предваряемой знаками уже случившейся катастрофы, как в виде позиций, точек зрения других персонажей или же нелепых, но вполне возможных ситуаций и отвлечённых сказанных по другому поводу или адресованных другим речей. Как фарфоровые «дорогие» (по стоимости или дорогие кому-то) часы, которые случайно разбивает Чебутыкин в «Трёх сёстрах» и тут же получает от Ирины: «Это часы покойной мамы», любовь к которой разрушила его жизнь. Прозрение или намеренная случайность здесь неотличимы, на что указывает и ответная, но неясно кому предназначенная речь Чебутыкина: «Может быть... Мамы так мамы. Может, я не разбивал, а только кажется, что разбил. Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет...». Что разбил?... часы, свою жизнь, чужую. И далее он вещает о романчике Наташи, жены Андрея, брата Ирины, с его, Андрея, начальником, о котором якобы (ведь, кажется, Чебутыкин знает, что об этом знают его адресаты) никто не подозревает. В свою очередь по ходу сюжета пьесы выясняется, что Андрей обманулся в искренности её чувства, как и она сама своего, и теперь он обманывает себя.

Фактически, по мнению Аристотеля, реализуемая трагедией в акте катарсиса возможность признания неочевидного единства человеческого рода, преобразуется в чеховской драме в рефлексивную проблему смысла этого единства, заданную неразрешимостью теоретико-познавательной проблемы достижения единства субъекта и объекта в современной Чехову неокантианской теории познания. Царства природы и свободы разлучены, закон природы выражает трансцендентный сознанию смысл предмета, а интеллектуальный акт – имманентный сознанию акт действия. Между ними непроходимая пропасть, так что смысл предательства, например, может быть доступен сознанию как очевидность действия, но не может быть однозначно вменён контрагенту вызванного этим действием переживания. В «Трёх сёстрах» Чехов прямо свидетельствует об этой проблеме в реплике Тузенбаха на очередной возвышенный монолог Вершинина о том, что царство взаимного понимания и

счастья будет прирастать в поколениях с увеличением числа прекрасных и чувствительных людей, таких как Ирина, Ольга и Маша, которую Вершинин вскоре соблазнил (а их любовь стала прямым примером невозможного единства, поскольку питается невозможностью разорвать супружеские обязательства, которыми отягощены оба персонажа, т.е. тем искусственным, что кажется должно лишать природную искренность силы порыва, и соответственно эта любовь жива страданием, виной и также надеждой, как воплощением этой двойственности). Тузенбах парирует: «Не то что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такою же как и была; она не меняется, остаётся постоянной, следуя своим собственным законам, до которых вам нет дела или, по крайней мере, о которых вы никогда не узнаете. Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда. Они летят и будут лететь, какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели...»

Интересен оборот мысли: Тузенбах говорит не о романтических пустых небесах, которым нет дела до человеческих страданий, но о законах природы, до которых нет дела человеку, ибо он погружён в себя, и, желая любви другого, требует признания, т.е. того, чтобы эти законы только лишь не противоречили реализации его желания (чтобы он о них даже «не знал»).

В этом смысле Чехов снимает вуаль даже с наиболее репрезентативных элементов романтической мелодрамы, обязательный эффект которой состоит в неразличимости сна и реальности, так, что читатель способен ещё питать надежду на *happу end* для понравившихся ему героев, как и чувствовать особую власть безличных сил природы, воплощаемых бессмысленным влечением к красоте и смерти. Так что концовка «Чайки» напоминает розыгрыш. Врач Дорн, когда все собравшиеся услышали выстрел, разыгрывает сцену случайного взрыва склянки лекарств в его сумке, идёт посмотреть и подтверждает подозрение. И только в концовке концовки зритель узнаёт от него, вместе с Тригориным, что это самоубийство сына Аркадиной, о котором ей пока не стоит (и о котором романтически настроенный зритель не желал бы) знать. Но Чехов разрушает им же созданную, иллюзию, оставив во временном неведении лишь отдельных

персонажей, и как бы растягивая действие за пределы этого сюжетного фрагмента, который почти случайно оказывается концовкой драмы.

Так и Тузенбах не противоречит Вершинину, как бы воплощающему романтический идеал. Он как и тот не находит иного выхода из состояния внутренней невозможности придать смысл страданию, на которое как и все обречён, как начать трудиться. Он лишь отчётливо сознаёт вину за бездеятельность, неказистость собственного облика, свои желания, вину, которая в конце концов заставляет его, несмотря на снятый офицерский мундир пойти на дуэль («Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение, вдруг ни с того ни с сего. По-прежнему смеешься над ними, считаешь пустяками, и все же идешь и чувствуешь, что у тебя нет сил остановиться»). Он стал некрасив без мундира (мал и сух), как на это не ему указали уже многие, и сознаёт это, и в том же последнем монологе говорит: «Надо идти, уже пора... 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». Он умер и так жив с самого начала пьесы.

Противоречие автохтонных сил, владеющих персонажами классической драмы страстей, чётко размеченных в символическом пространстве социальных обязанностей и чувств, и чеховских персонажей, озабоченных возможностью взаимопонимания, в виде рефлексивного выделения смысла такого понимания («Или знать, для чего живешь, или же всё пустяки, трин-трава», как выражается Маша) оказывается внутренним для чеховского театра. Его персонажи те же, что и персонажи классической трагедии, но помещены в пространство некой готовности понимать всякого другого..., чувствительные, «порядочные» люди. Они уже в эдемском саду, но именно поэтому не ведают, зачем живут, и ищут ответа друг у друга. Фактически эффект абсолютно объективного описания жизни, отмечаемый всеми исследователями, читателями и в том числе современниками Чехова, как и клеветы на неё, отмечаемый особенно неравнодушными, организуется за счёт последовательного снятия всех исторических коннотаций. Зритель каждый раз, в каждой пьесе, имеет дело со множеством драм в одной, объединённых в это единство репрезентацией проблемы смысла самой постановки, т.е. изображаемой жизни.

Разрушаются координаты классической трагедии: завершённость, целостность и доступная сознанию протяжённость действия, не происходит радикальной перемены от счастья к несчастью, этическое оправдание становится просто «оправданием», «преступление» по ошибке – осознанным преступлением как в «Дяде Ване», но вполне простимым как в силу нереализованности, так и в силу невозможности его помыслить в качестве такового по существу («Странно. Я покушался на убийство, а меня не арестовывают, не отдают под суд. Значит, считают меня сумасшедшим. (Злой смех.) Я — сумасшедший, а не сумасшедшие те, которые под личиной профессора, ученого мага, прячут свою бездарность, тупость, свое вопиющее бессердечие. Не сумасшедшие те, которые выходят за стариков и потом у всех на глазах обманывают их. Я видел, видел, как ты обнимал ее!»).

Но всё это не прямо. Чехов снимает не классическую трагедию, но драму характеров (психологическую драму) и мелодраму. И тем самым восстанавливает классическую трагедию в урезанном виде: от неё остаётся перепетия (перемена) как эквивалент вечного желания счастья и неспособности его достичь, так что место действия и соответственно мифа как понятной комбинации фактов занимает конструкция фактов, как репрезентантов эмоции, которую классическая перемена воплощает, т.е. эмоции человеколюбия, сострадания и страха, к тем, кто вечно стремится оставить в своей душе место надежде, и, зная о приближающейся / уже случившейся катастрофе, ищет, воспроизводит, репетирует себя прежнего, молодого, полного предчувствий и надежд. Это «Не может быть!» одновременное «Почему?» и «За что?», дискурсивные формулы, сочленяющие имманентный и трансцендентный планы данных избранных, глубинных для конструкции коллективного самочувствия человека, эмоциональных реакций, задают норму зрительского восприятия в той же мере, в какой являются центральной темой игры персонажей.

Особенно показательны в этом смысле «Три сестры», где рамка действия закрывается только постепенно осознаваемым и читателем и героинями явлением неотвратимости вечного пребывания сестёр в уездном городе, и повторно закрывается случайным, но объяснимым отъездом полка (и даже ушедшего из него в небытие Тузенбаха). «Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн» – говорит Ольга, а всё

действие между тем движется бесконечным наслоением сокрытия и явления этих тайн для одних персонажей за счёт других, а также и для самого зрителя, которому в последнем действии уже трудно поспеть за всеми предоставляемыми автором случаями проявить свои страх и сострадание. Так что легче, кажется, принять Чебутыкинское «Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... (Читает газету.) Все равно! Все равно!», чем идущее ему рефреном Ольгино «Если бы знать, если бы знать!».

Напротив, вторжение автохтонных сил судьбы и желания, которое настаивает на своём до конца, ведёт к коллапсу восприятия, как в случае обнаружения Лопахиным в «Вишнёвом саде» себя в качестве хозяина сцены после покупки сада. Он не просто имитирует приличия и чувствительность (как фоновые персонажи лакей Яша и горничная Дуняша) в обращении с бывшими хозяевами, а скорее несмотря на осмысленность покупки и даже на явление в его душе чувства, что он реализовал главное желание (купил имение, где предки его были рабами), понимает, что зрителей у его торжества нет и он единственный кто выпадает из сцены. Но потому он впервые и становится её полноправным участником, таким же, как Раневская, которую он любит, но не может в этом признаться, и члены её семьи.

Другой вариант предоставляет «Чайка». Здесь зритель принуждён мучительно искать среди персонажей главного режиссёра ещё не состоявшейся и уже состоявшейся, но прерванной трагедии, призванной разрешить проблему мирового смыслового единства (соединения косной материи с мировой душой после смерти всех существ мира – прямая пародия Гегеля и Ницше), как впрочем и жертву преступления. И это так, хотя карты выброшены буквально сразу в виде самостоятельной постановки декадентской пьесы, своего авторства, Треплевым стремящейся стать артисткой и купаться в лучах славы и непонимания (её таланта конечно) Заречной в главной роли. Оба отождествляют себя с чайкой, убитой Треплевым во втором действии, символом смерти и свободы или разрушенной надежды, и ищут забвения. Так что знание одного, порождающее судьбу другой, снимается его смертью, как и вина, а Заречная принуждена без конца гениально исполнять сцену смерти, концовку повтора, и так и не способна вырваться из уже заброшенного театра в усадьбе Треплевых, где так и не была до конца сыграна и всё ею играется единственная пьеса, её судьба.

Этот локус амнезии, где тот, кто готовит встречу персонажей с их судьбой, обнаруживается нами в их собственном лице, чистом как белый цветущий вишнёвый сад, становится пространством листа, на котором в каждом воспоминании, жесте, слове, описании, параллели (заданных в качестве репрезентантов вынужденного повторения) постепенно проявляется вневременное отличие их от самих себя теперешних, которых они не помнят. Так и актёр разыгрывает не свою жизнь и потому попадает в нашу, чтобы обрести видимость бытия в глазах зрителя, стать копией несуществующего образца, под которым мы подразумеваем древний миф о начале всего на свете.