

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Национальный исследовательский Томский государственный университет»

На правах рукописи



Карпова Антонина Юрьевна

**А.П. ЧЕХОВ И Г. ГАУПТМАН:
КОМЕДИОГРАФИЯ «НОВОЙ ДРАМЫ»**

10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук, профессор
Разумова Нина Евгеньевна

Томск – 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА ПЕРВАЯ. КОМЕДИОГРАФИЯ Г. ГАУПТМАНА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ «НОВОЙ ДРАМЫ».....	26
РАЗДЕЛ I. МЕСТО КОМЕДИИ В ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЕ «НОВОЙ ДРАМЫ».....	26
РАЗДЕЛ II. КОМЕДИОГРАФИЯ ГАУПТМАНА.....	44
§1. «Коллега Крамптон»: благополучное разрешение катастрофической ситуации	45
§2. «Объективность» авторской позиции как жанрообразующий признак комедии «Бобровая шуба».....	59
§3. Переосмысление ренессансного антропоцентризма в полемике с Шекспиром (комедия «Шлук и Яу»).....	67
§4. Трагикомедии («Красный петух» и «Крысы»): банализация экзистенциального трагизма	83
§5. Условно-литературная интерпретация «вечного» сюжета (комедия «Гризельда»)	96
ГЛАВА ВТОРАЯ. КОМЕДИОГРАФИЯ А. П. ЧЕХОВА И ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ С Г. ГАУПТМАНОМ.....	104
РАЗДЕЛ I. ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ КОМИЧЕСКОГО В ДРАМАТУРГИИ А. П. ЧЕХОВА.....	104
§1. Новаторство в русле драматургической традиции (комедии «Леший» и «Иванов»).....	106
§2. Комедийное осмысление традиционной онтологии (комедия «Чайка»)	113
§3. Снятие драматического противостояния человека и мира в комедии «Вишневый сад».....	120
РАЗДЕЛ II. ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ: А. П. ЧЕХОВ И Г. ГАУПТМАН.....	133

§1. Драма А. П. Чехова «Три сестры»: разрушение антропоцентрической перспективы.....	135
§2. Воссоздание античного идеала гармонии человека и мира: драма А.П. Чехова «Три сестры» в творческом восприятии Г. Гауптмана (комедия «Девы из Бишофсберга»)	145
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	161
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	164

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность настоящего диссертационного исследования, посвященного осмыслению природы комического в творчестве А.П. Чехова и Г. Гауптмана, обусловлена рядом обстоятельств. Во-первых, тем, что современное литературоведение не ослабляет внимания к изучению литературных жанров. Жанр комедии представляет здесь большой интерес в силу древности своих исторических корней и существенных трансформаций в ходе времени, отзывчивости на новые веяния общественной жизни, обилия жанровых модификаций. Особой актуальностью обладает изучение этого жанра в контексте такого явления, как «новая драма» рубежа XIX—XX вв. – эпохи, сыгравшей поистине рубежную роль для многих культурных традиций.

Во-вторых, влияние Чехова на литературу и театр не ослабевает, обуславливая неизменный исследовательский интерес к его произведениям и возникновение всё новых вопросов. В литературоведении усилилась тенденция к выявлению связей творчества А. П. Чехова с текстами мировой культуры, с творчеством других писателей, что позволяет обнаружить новые смысловые акценты не только в конкретных драмах, но и в художественном мире драматурга в целом.

В-третьих, в отечественном литературоведении до последнего времени явно недостаточно внимания было уделено изучению не только комедиографии, но и в целом творчества Герхарта Гауптмана, без чего невозможно полноценное представление о таком явлении, как «новая драма». Сопоставительный анализ комедиографии Чехова и Гауптмана дает возможность оценить характер их самобытности, а выдающийся масштаб этих двух творческих личностей позволяет считать их диалог репрезентацией ключевых тенденций и закономерностей развития драматургии на рубеже XIX—XX вв.

С «новой драмой» на рубеже XIX—XX вв. связаны серьезные изменения в области тематики, проблематики и драматической формы, протекавшие в общем русле характерных для того времени эстетических и художественных преобразований, которые до сих пор не получили адекватного изучения. Одним из принципиальных вопросов остается положение жанра комедии в системе «новой драмы».

На рубеже XIX—XX вв. драматургия предприняла попытку воплотить в явлениях, лежащих на поверхности жизни, глубинные и трагические по сути отношения человека с мироустройством. Поэтому жанр комедии оказался не актуален для «новой драмы», как и в целом комизм не слишком характерен для кризисной и переломной эпохи рубежа веков. В «новой драме» комедия уходит на второй план, уступив место драме и даже трагедии. У авторов «новой драмы» наблюдаются в основном лишь единичные обращения к жанру комедии, и лишь Чехов и Гауптман могут быть с полным правом названы комедиографами, что предполагает неоднократность и сознательность обращения к жанру комедии, осознание ее статуса в национальной культуре, осмысление «философии жанра» и наличие определенной стратегии работы в нем, а также значимость и востребованность созданных комедий, их влияние на литературный процесс¹.

Драматургии рубежа веков посвящено немало как отечественных, так и зарубежных исследований. Это и обзорные труды В.Г. Адмони, А.А. Аникста, М. Валенсии, Р. Вильямса, Б.И. Зингермана, Г.Н. Храповицкой, Э.Э. Хэйла, Т.К. Шах-Азизовой и др.², и монографии о творчестве того или

¹ См.: Комаров С. А. А. Чехов – В. Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX – первой трети XX века. Тюмень, 2002. С. 3.

² Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М.: Наука, 1988. 310 с.; Гвоздев А. А. Западно-европейский театр на рубеже XIX–XX столетий. М., 1939. 377 с.; Журавлева А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века. От Гоголя до Чехова. М., 1988. 198 с.; Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Ануй. М.: Наука, 1979. 392 с.; Ишук-Фадеева Н. И. Типология драмы в историческом развитии. Тверь, 1993. 61 с.; Коган П. С. Очерки по истории западно-европейской литературы. Т.2. М., 1905. 547с.; Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1968. 180 с.; Штейгер Э. Новая драма: Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Зудерман. Спб., 1902. 376 с.; Arnold R. S. Das moderne Drama. Strasburg, 1912. 388 S.

иного драматурга³. В этих работах комедии рассматриваются главным образом как историко-литературный факт; при анализе пьес особое внимание уделяется их идейно-тематической стороне. В целом же феномен комедии в «новой драме» не становился предметом специального изучения.

Особое место здесь занимает А.П. Чехов. Проблема жанра комедии в его творчестве не является новой для литературоведения, и многие ее аспекты представляются хорошо изученными. Более того, есть даже основания говорить, что вопрос об особенностях жанра чеховской комедии и, следовательно, об эстетических параметрах, определяющих место драматургических текстов Чехова относительно традиции и перспективы русской и европейской драмы, является одним из самых обсуждаемых в чеховедении. Значимым является уже прижизненный этап осмысления творчества Чехова, связанный с оценками критиков, отзывы которых в периодике 1890–1900-х гг. послужили базой для дальнейших литературоведческих исследований. В числе последних особо выделим работы Н. Я. Берковского, В. Катаева, В. Я. Лакшина, З. С. Паперного, Н. Е. Разумовой, А. П. Скафтымова, А. С. Собенникова, И. Н. Сухих, Е. Толстой, Ю. В. Шатина. Однако, несмотря на большое количество исследований, проблема далека от удовлетворительного решения.

В комедиях А. П. Чехова получило выражение специфическое понимание комического. Комическое начало в драматургии Чехова, как и в его прозе, носит различные оттенки – от откровенного фарса до полной редукции смеха и слияния с трагическим. Чеховской комедиографии свойственно размывание границ, модификация жанровой структуры, что характерно для всей системы драматургии на рубеже XIX—XX вв. М. Л. Андреев сделал вывод, что «театр Чехова венчает собой многовековой процесс становления драмы как видовой формы, как „среднего“

³ Мацеевич А. А. Август Стриндберг. Жизнь и творчество (1849-1912). М.: ИМЛИ РАН, 2003. 264 с., Минский Н. М. Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность. СПб., 1896. 92с., Молодцова М. М. Луиджи Пиранделло. Л., 1982. 215с., Родина Г. И. Зудерман и Россия: Рецепция творчества в культурном пространстве рубежа XIX—XX веков. М., 2004. 229 с., Храповицкая Г. Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени. М., 1979. 110 с., Lizmann B. Ibsens Dramen. Hamburg, 1901. 174 S.

драматического жанра, снимающего оппозиционность таких жанровых полюсов, как трагедия и комедия»⁴.

Отметим, что у критиков и литературоведов не вызывает сомнений причастность больших чеховских пьес, от «Иванова» до «Вишневого сада», к трагедийному жанровому разряду. О ней свидетельствует, прежде всего, неизменность трагической развязки – в прямой (самоубийство Иванова и Тrepлева, гибель Тузенбаха) и модифицированной форме (уничтожение вишневого сада), а также рождавшееся у первых зрителей и рецензентов чеховских пьес ощущение безысходности. А.П. Скафтымов отмечал, что в пьесах Чехова «страдают все (кроме очень немногих жестких людей)»⁵.

Значительно больше вопросов возникает в связи с комедийной составляющей этих пьес. Среди современников ее не видел практически никто, кроме самого Чехова, который на ней настаивал. Факт глубокого расхождения между автором и интерпретаторами в понимании жанровой природы этих пьес общеизвестен; тогда как именно авторское понимание жанровой природы пьесы отражает авторскую позицию, которая проявляется в объективной текстовой реализации, в конфликте и тем самым обуславливает жанр произведения.

Вопрос о жанровой своеобразии пьес Чехова остается одним из самых спорных в чеховедении. На протяжении истекших десятилетий их изучения к ним последовательно применялись, кажется, все возможные жанровые определения. Традиция «недоверия» к автору в этом отношении возникла еще при его жизни. Чеховские пьесы называли «трагедиями» (В.Э. Мейерхольд), «драмами» (К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко), «лирическими комедиями» (М. Горький). Авторские определения предлагалось понимать не буквально, а с оговорками, условно, например: «„Чайка“ является комедией (в специфическом, чеховском понимании жанра) несостоятельности героя – индивидуалиста и идеалиста, – пытавшегося

⁴ Андреев М. Л. Комедия в драме Чехова // Вопросы литературы 2008. №3 С. 120.

⁵ Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 431

противопоставить себя миру»⁶.

Некоторые исследователи объясняют жанровые номинации комедий Чехова репертуарной практикой или традиционной системой актерских амплуа (к примеру, роли Лопухина и Вари из «Вишневого сада» самим автором обозначены как «комические» в письме к О.Л. Книппер от 5 и 6 марта 1903 г.) (П., 7, с. 67).

В работах последних десятилетий достаточно прочно утвердилось рассмотрение чеховских пьес как «трагикомедий». Сторонники этой точки зрения отмечают наличие в них такого устойчивого признака этого жанра, как относительность мира. Так, Н.И. Ищук-Фадеева пишет: «Комедия Чехова „Чайка“ эстетически ориентирована на трагедии. <...> Сложный, противоречивый, но, тем не менее, органичный, этот сплав адекватно может отразить жанр трагикомедии – художественное открытие А.П. Чехова»⁷. Эта точка зрения близка концепции З.С. Паперного, видевшего в пьесах Чехова соединение трагедии, комедии и драмы⁸ и отмечавшего присутствие комического начала в пьесах Чехова в ином, неявном, недовоплощенном виде: «в его пьесах комическое не собирается в каком-то эпизоде – оно без остатка растворено в общем „составе“ произведения»⁹. Подобный взгляд на жанровую природу пьес обнаруживается в целом ряде исследований, например, в книге Л. Е. Кройчика: «Целостность художественного мира Чехова определяется единством трех начал: лирического, драматического и комического»¹⁰. Уолтер Стейн в статье «Трагедия и абсурд» в плане смешения и взаимообогащения трагического и комического (абсурдного) сравнивает Чехова с Шекспиром: «Шекспир с такой стремительностью перемещает эмоции от одного полюса к другому и заставляет нас почти

⁶ Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск: Изд-во Томского университета, 2001. С. 314.

⁷ Ищук-Фадеева Н. И. Новаторство драматургии А. П. Чехова. Тверь: Изд-во Тверского университета, 1991. С. 56, 57.

⁸ См.: Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...» Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 270-277.

⁹ Там же. С. 276.

¹⁰ Кузнецов С. Н. Художественная природа «Вишневого сада» А. П. Чехова : дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1987. С. 5.

одновременно чувствовать столь разное, что создается ощущение смешения тонов, хотя, разумеется, конечное впечатление трагическое. У Чехова комедия и трагедия растворены друг в друге, и пьеса в целом ускользает от обеих, поэтому спор о том, комедии пьесы Чехова или драмы, бесконечен»¹¹. В статье «Трагизм на смеховом фоне комедии» С. А. Позняк говорит о «психологическом трагикомизме» пьес Чехова и выделяет «особую систему чеховского комизма», специфика которой проявляется: в постепенном отказе от резких форм заострения и ориентации на внешнее правдоподобие изображаемого; в изображении комического характера с заметным усилением психологического начала; в полифонизме комического повествования, в многообразии жизни, отраженной в незамысловатой фабуле эпизода; в наличии комического хронотопа¹².

Многие исследователи отмечают динамическую основу этой сложной жанровой природы чеховских пьес, говоря о «непрерывном становлении жанров». Так, по наблюдению В.Б. Катаева, «Чехов обозначает состояние героев не как драматизм одних и комизм других – он ставит их в положение постоянного, непрерывного перехода от драматизма к комизму, от трагедии к водевилю, от пафоса к фарсу... Принцип такого беспрерывного жанрового перехода имеет в „Вишневом саде“ всеобъемлющий характер, под него подпадает поведение и судьба всех персонажей»¹³. Сходной точки зрения придерживается З. Абдуллаева: «Любой известный жанр здесь есть лишь часть, эпизод в широком и целостном осмыслении мира <...> Комедия не выдерживает нагрузки „материала“. Разомкнутая структура драматургии Чехова формирует особое бытие непрерывно становящихся, до конца не реализованных, уклоняющихся от статичной формы жанров. <...> Жанровые сдвиги конструируют и динамичную и непрерывно рождающую новые варианты своего осмысления картину мира. <...> Идет постоянный диалог

¹¹ Stein W. Tragedy and the absurd // Dublin review: L., 1959. №482. P. 365.

¹² Позняк С. А. Трагизм на смеховом фоне комедии (аспекты поэтики драматургии А. П. Чехова) [Электронный ресурс]. / Сайт «Электронная библиотека БГУ» URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42913>. (дата обращения 10.09.2014).

¹³ Катаев В. Б. О литературных предшественниках «Вишневого сада» // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр. М., 1976. С. 140.

жанров: и как только один, казалось, оформился, утвердился, другой – тотчас его деформирует, расстраивает, перебивает»¹⁴.

В ряде работ выражается своеобразный протест против «утяжеления» жанровых определений и на разные лады акцентируется комическая природа чеховских пьес (похожая тенденция еще сильнее проявляется в сценических воплощениях чеховской драматургии за последние десятилетия). Так, например, характеризует жанр «Вишневого сада» С. Кузнецов: «Чеховская эстетическая палитра разнообразна, и наряду с драматической „краской“ он пользуется различными оттенками иронии – комической, саркастической и... даже трагической. Однако всё это вспомогательные средства создания художественного целого. Доминантным признаком авторского завершения, все „переплавляющим“ в себе и преобладающим, является юмор»¹⁵. М. Кураев высказывается о «Вишневом саду» в том же ключе: «Чехов не только писал, но и написал комедию, веря в то, что одна хорошая насмешка сделала бы гораздо больше, чем десяток проповедей»¹⁶. Многие современные исследователи чеховской драматургии как бы возражают Станиславскому и Мейерхольду, не согласившимся с авторскими жанровыми определениями: «Так как смерть героя у Чехова не является развязкой, жанр его произведений нельзя считать трагедией»¹⁷.

Оправдание авторских жанровых характеристик связано с такой трактовкой конфликта, общего для всей драматургии Чехова, которая была представлена в статье М. Громова¹⁸: весь уклад российской жизни рубежа XIX–XX вв. — а именно он выступает главным «антагонистом» чеховских героев — заключает в себе, по мнению исследователя, комическое противоречие, поскольку является формой, утратившей содержание¹⁹.

¹⁴ Абдулаева З. Жизнь жанра в пьесах Чехова // Вопросы литературы. 1987. № 4. С. 155–170.

¹⁵ Кузнецов С. Н. Указ. соч. С. 35.

¹⁶ Кураев М. Кто войдет в дом Чехова // Дружба народов. 1993. №1. С. 205.

¹⁷ Ивин А. А. Сюжетостроение драматургии А.П. Чехова : дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 1999. С. 35.

¹⁸ Громов М. П. О жанре пьесы Чехова «Вишневый сад» // Научн. докл. высш. Школы: Филологические науки. М., 1960. №4. С. 72-81.

¹⁹ Зернюкова А. А. Эпическое в структуре чеховской драмы // Творчество А. П. Чехова. Ростов-на-Дону, 1984. С. 40-50.

Сходным образом комическую природу «Вишневого сада» обосновывает С. Кузнецов: «Катастрофичность изображенных событий, драматизм жизненных судеб в нем парадоксально сочетается с авторским смехом... Но именно неотвратимость перемен и является источником оптимистической уверенности автора»²⁰. В противовес этим традиционным интерпретациям Ю.В. Доманский в монографии «Вариативность драматургии А. П. Чехова» по сути снимает вопрос о жанровой доминанте чеховских пьес, утверждая, что они «являются началом посткреативистской парадигмы в драматургии, потенциально содержат в себе бесконечное количество сценических интерпретаций... Драма Чехова – инвариант, способный бесконечно порождать акционные варианты, что обусловлено и родовой природой чеховского текста, и его посткреативистской, модернистской закрепленностью, интенционально направленной на сотворчество адресата»²¹.

В поисках объяснения феномена чеховской комедии исследователи всё чаще обращаются к её культурным корням, к сформировавшей её традиции. Так, выявлена общность пьес Чехова с комедией dell'arte²². Г. И. Тamarли связывает чеховскую драму с традициями средневековой карнавальной культуры, следы которой обнаруживает не только в последней, но уже и в первой пьесе Чехова («Безотцовщина»)²³. Вслед за ней Т. И. Сидихменова также приходит к выводу, что чеховское понимание комического близко концепции М. М. Бахтина²⁴.

В монографии С. А. Комарова «А. Чехов – В. Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX – первой трети XX века» освещается путь Чехова-комедиографа от «смещения» жанра к его модернизации и оспаривается распространённая в отечественном чеховедении идея о сознательном игнорировании драматургом «правил».

²⁰ Кузнецов С. Н. Указ. соч. С. 133.

²¹ Доманский Ю. В. Вариативность драматургии А. П. Чехова. Тверь, 2005. С. 8.

²² Клейтон Д. Чехов и итальянская комедия масок (у истоков условного театра) // Чеховиана. Чехов в культуре XX века. М., 1993. С. 164.

²³ Тamarли Г. И. Поэтика драматургии А. П. Чехова. Ростов-на-Дону, 1993.

²⁴ Сидихменова Т. И. Комическое начало в драматургии Чехова // Проблемы литературных жанров. Томск, 1998. С. 33-36.

Анализируя переписку Чехова, автор монографии доказывает, что Чехов пристально изучал как минимум отечественный комедиографический опыт, отлично ориентировался в классических текстах. С. А. Комаров реконструирует направленность, фазовость, границы и черты «встречи» Чехова с предшественниками и современниками, работавшими в сфере комедии, и приходит к выводу, что само слово «комедия» является кодом и ключом к национальному успеху для Чехова, именно поэтому он так болезненно переживал непонимание своих комедий и вопреки всем обстоятельствам искал свою модель этого жанра²⁵.

Попытки уяснить жанровую природу драматургии Чехова привели исследователей к сопоставлениям с его прозой²⁶. На уровне идей, образов-символов, способов выражения авторского голоса художественный мир Чехова един и отличается особой цельностью. Не вызывают в целом возражений многочисленные сближения чеховской драматургии с эпосом, как, например, в диссертационном исследовании Е. М. Заяц «Динамика взаимодействия романной прозы и драмы в раннем творчестве А. П. Чехова»²⁷. Такие черты чеховской поэтики, как открытые финалы, разомкнутое пространство, обилие внесценических персонажей, принято связывать с влиянием на его драматургию традиций русского классического романа. И вообще утвердился взгляд на пьесы Чехова как на не воплотившийся в его творчестве роман: драматургия «была для Чехова той „большой формой“ в искусстве, которую он долгие годы искал и не находил в прозаическом своем мастерстве»²⁸. Однако сложность в том, что романной многомерности, объемности, богатства содержания Чехов достигает в жестких границах условий сцены, скупыми, но весьма выразительными

²⁵ Комаров С. А. Указ. соч. С. 45.

²⁶ Зернюкова А. А. Эпическое в структуре чеховской драмы // Творчество А.П. Чехова. Ростов-на-Дону, 1984. С. 40-50; Грачева И. В. Чехов и художественные искания его эпохи. Рязань, 1991; Афанасьев Э. С. Эпическое и драматическое в пьесах Чехова // Известия РАН: Серия литературы и языка. 1993. №6 (52). С. 27-37; Афанасьев Э. С. Пьеса или повесть: Эпический контекст в драматургии А.П. Чехова // Русская речь. 1996. №1. С. 3-7.

²⁷ Заяц Е. М. Динамика взаимодействия романной прозы и драмы в раннем творчестве А. П. Чехова : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1999. 22 с.

²⁸ Балухатый С. Д. Чехов-драматург. М., 1936. С. 276.

драматургическими средствами, что вновь возвращает к вопросу о специфике его пьес и в частности его комедий.

Кроме того, одним из наиболее существенных проявлений кардинального слома онтологических представлений и соответствующей им литературно-художественной парадигмы стало «тяготение драматургии рубежа веков к синтезу разных видов искусства: литературы и музыки, литературы и живописи, литературы и скульптуры», вследствие чего «синкретизм» становится «наиболее подходящей для этого времени драматургической формой...»²⁹. На поэтике драм Чехова эта черта отразилась в полной мере, особенности функционирования музыки в пьесах отражают переосмысление традиционной антропоцентрической модели мира, являющееся основой изменения глубинных структурных принципов чеховской драмы³⁰.

В работах Н. Е. Разумовой³¹, рассматривающей чеховскую комедию в контексте европейской и отечественной литературы, ее природа и своеобразие связываются с основами мировоззренческих позиций писателя в их эволюции. Эти исследования в совокупности с вышеназванными дают достаточное основание для осмысления комедий Чехова в аспекте более общего вопроса о роли и специфике комедии в системе «новой драмы».

Специфика чеховской комедийности особенно ярко проявляется в сопоставлении с комедийной концепцией немецкого драматурга Герхарта Гауптмана, чье творчество оказало значительное влияние на драматургию Чехова.

²⁹ Ищук-Фадеева Н. И. Типология драмы в историческом развитии. Тверь, 1993. С. 41, 42.

³⁰ См.: Панамарева А. Н. Музыкальность в драматургии А. П. Чехова : дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2007. С. 18.

³¹ Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. 521 с.; Разумова Н. Е. «Чайка» А. П. Чехова и «новая драма» // Литературоведение и журналистика. Саратов, 2000. С. 117–128; Разумова Н. Е. «Человек, который смеется»: к вопросу о чеховской комедии // Вестник Тюменского гос. университета. 2003. №3. С. 186–198; Разумова Н. Е. «Вишневый сад»: взгляд через столетие // Вестник ТГПУ. Вып. 3 (40). Серия: Гуманитарные науки (Филология). Томск, 2004. С. 12–19; Разумова Н. Е. «Горе от ума», «Ревизор», «Вишневый сад»: к проблеме историзма // Гоголь и время. Томск, 2005. С. 128–138; Разумова Н. Е. Сюжет комедии А. П. Чехова «Вишневый сад» как модель истории // Образ Чехова и чеховской России в современном мире. Сб. статей. Отв. ред. В. Б. Катаев и С. А. Кибальник. СПб., 2011. С. 29–38.

Вопрос о творческих контактах А. П. Чехова и Г. Гауптмана неоднократно вызывал живой научный интерес. Духовное родство и творческая близость признавались как самими драматургами³², так и их современниками и исследователями. Одним из первых в отечественном литературоведении на актуальность исследования контактов Чехова и Гауптмана указал С. Д. Балухатый: «... вопрос об отношении драматургии Чехова к драматургии Ибсена, а также Гауптмана требует особого рассмотрения, к которому мы надеемся вернуться»³³. Истории творческих контактов Чехова и Гауптмана посвящены работы Т. Л. Баловой и А. А. Спектора³⁴. М. Е. Елизарова в своей монографии приходит к выводу, что сходные черты дают право сравнивать драму «Одинокие» и «Иванова»³⁵. Важнейшие достижения в разработке проблемы диалогических отношений Чехова и Гауптмана принадлежат Г. И. Тamarли³⁶. В статье Ю. Ю. Власовой проведен сравнительный анализ двух вариантов «одиноких» в драме Гауптмана и в драме Чехова как трансформации в литературе на рубеже веков образов «лишнего» и «маленького» человека³⁷. А. Н. Панамарева, анализируя архитектонику драмы «Три сестры» в аспекте музыкальности,

³² Драматурги очень высоко оценивали творчество друг друга и к осмыслению эстетических позиций друг друга писатели обращались на протяжении практически всего своего творческого пути, что находит подтверждение в письмах Чехова, а также в высказываниях Гауптмана во время гастролей МХТ в Германии. Исследователями также не раз отмечались различные случаи проявления генетической связи художественного мира Чехова и Гауптмана.

³³ Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л.: Academia, 1927. — С. 176.

³⁴ Балова Т. Л. Гауптман и Чехов (к проблеме интеллигенции в драматургии конца 19 – начала 20 века) : дисс. ... канд. филол. наук. М., 1969; Спектор А. А. Русско-немецкие литературные связи. Г. Гауптман в русской критике конца XIX - начала XX века. Душанбе, 1980.

³⁵ Елизарова М. Е. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века. М., Гослитиздат, 1958. – 201с.

³⁶ Тamarли Г. И. Чехов и Гауптман: (О типологии художественного мышления) // А. П. Чехов: (Проблемы жанра и стиля). – Ростов-на-Дону: Изд-во РГПИ, 1986. – С. 79–88; Тamarли Г. И. Синхронный диалог Чехова с культурой / Г.И. Тamarли. – Таганрог, 2014. – 139 с.

³⁷ Власова Ю. Ю. Два варианта одиноких («Одинокие» Г. Гауптмана и «Чайка» А. П. Чехова). Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2008. №1 (1): в 2-х ч. Ч. 1. С. 57-60.

выявила своеобразие драмы Чехова, оттеняемое сравнением с ориентированной на нее пьесой Гауптмана «Девы из Бишофсберга»³⁸.

Внимание исследователей привлекали многие аспекты творческих взаимоотношений Чехова и Гауптмана. Но ни одна из указанных работ не ставит своей целью монографическое, системное и специальное осмысление интересующего нас вопроса. Вместе с тем сопоставительный анализ комедиографических систем и феномена комедийности двух драматургов позволяет с особенной отчетливостью оценить новаторство драматургии Чехова.

Комедиография Г. Гауптмана не подвергалась такому всестороннему анализу в отечественном литературоведении. Следует отметить, что наиболее исследованными являются драмы, а не комедии Гауптмана. Комедиография Гауптмана на протяжении длительного периода не получала адекватного литературоведческого осмысления. Отсутствие исследовательского интереса во многом предопределялось традиционным подходом к его комическим произведениям, которые принято было считать периферийной областью его творчества. По изданному А. А. Волгиной в 1985 г. библиографическому указателю русских переводов и критической литературы на русском языке, посвященному творчеству Г. Гауптмана, можно судить об интересе к различным его произведениям в России в конце XIX и на протяжении почти всего XX века.

В русской рецепции комедиография оказалась наиболее спорной и наименее оцененной частью творчества немецкого драматурга. Так, в 1908 г. в предисловии к собранию сочинений Гауптмана, уже в значительной степени резюмирующем сложившееся в России представление о нем, Н. А. Котляревский отзываясь о комедиях откровенно пренебрежительно: «...Тот, кто желал бы сохранить цельность представления о Гауптмане, мог бы совсем с ними не знакомиться или выделить их в особую группу,

³⁸ Панамарева А. Н. Архитектоника драмы как выражение концепции автора («Три сестры» А. П. Чехова) / А. Н. Панамарева // Вестник ТГПУ. – Томск, 2012. - №3. – С. 137–141.

заинтересоваться ими как капризом большого художника, как отдыхом, который он себе позволил»; по мнению критика, Гауптман «никогда не возвышался до серьезного комизма». Подлинной сферой немецкого драматурга он считает трагизм, отводя комедиям вспомогательную функцию «пьес, на которых отдыхала фантазия автора, – так она уставала и так была измучена теми темами с трагическим содержанием, над обработкой которых она упорно трудилась»³⁹.

Однако на пути к такому выводу комедии Гауптмана вызывали весьма живой интерес у русских критиков, которые рассматривали их как особую грань в разностороннем творчестве выдающегося немецкого драматурга. «Он не прочь писать и комедии и вовсе не намерен ограничиваться изображением горя и нищеты», – отмечалось в анонимной заметке в журнале «Книжки недели». Но отзывы об этом разделе творчества Гауптмана в России, как и в Германии, редко были благоприятными. Критики российских столичных изданий немало полемизировали о комедиях Гауптмана.

Наиболее подробно в русской критике комедиография Гауптмана исследована в работах З. Венгеровой, А.М. Евлахова, а также в предисловиях к прижизненному собранию сочинений на русском языке, написанных Н.А. Котляревским и А.А. Измайловым.

Множество рецензий на постановки пьес Гауптмана в Германии и России встречается в столичной, а также сибирской периодике 1890–1910-х годов, в частности в газетах «Сибирская жизнь», «Сибирский вестник».

Литературоведческие исследования в основном представлены небольшими статьями, в которых комедиография Гауптмана преимущественно рассматривается в аспекте той или иной проблемы, просто как материал, имеющий место в творчестве писателя. Спектр суждений и оценок простирается от полного отрицания до признания его комедий произведениями высокого художественного уровня.

³⁹ Котляревский Н. А. Критический очерк // Гауптман Г. Полн. собр. соч. СПб., 1908. Т. I. С. 8.

О росте исследовательского интереса к творчеству Г. Гауптмана в последние годы свидетельствуют диссертации, защищенные за последнее время в России⁴⁰ и Украине⁴¹. Но жанру комедии по-прежнему уделяется лишь очень ограниченное внимание. Так, в диссертации В. С. Вишинского проанализирована эстетическая концепция личности, специфика поэтики конфликта в пьесах Г. Гауптмана «Перед восходом солнца», «Одинокие», «Коллега Крамpton», «Бобровая шуба», «Потонувший колокол», «Михаель Крамер» в ее соотносённости с творчеством украинских драматургов И. Франко, Леси Украинки, В. Винниченко. Анализ произведений Гауптмана осуществлен сквозь призму жанрово-стилевых тенденций рубежа XIX–XX вв. В результате автор приходит к выводу, что Гауптман, обогатив историю мировой драматургии, создал самобытный художественный жанр – немецкую натуралистическую драму, черты которой исследователь находит также в комедиях «Коллега Крамpton» и «Бобровая шуба».

В немецком литературоведении интерес к комедиям Гауптмана наблюдался только в конце XIX – начале XX века, что подтверждается целым рядом монографий, посвященных жизни и творчеству писателя: А. Bartels, «Gerhart Hauptmann» (1897); U.C. Woerner, «Gerhart Hauptmann» (1897); P. Schlenter, «Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und sein Dichtung» (1898), M. Kirstein, «Gerhart Hauptmann» (1901); E. Sugler-Hebing, «Gerhart Hauptmann» (1909, 1922); O. Pniower, «Dichtungen und Dichter» (1912); K. Henisch, «Gerhart Hauptmann und das deutsche Volk» (1922); L. Markuse, «Gerhart Hauptmann und sein Werk» (1922); P. Schlenter, «Gerhart Hauptmann. Leben und Werke» (1922) и т. д.

Этот этап изучения творчества драматурга, связанный с оценками текстов и спектаклей рядом критиков, оказался наиболее значимым, так как

⁴⁰ Нипа Т. С. Античный цикл драм Герхарда Гауптмана : дисс. ... канд. филол. наук. М., 2001. 169 с.; Власова Ю. Ю. Рецепция ранней драматургии Г. Гауптмана в России рубежа XIX–XX вв.: дисс... канд. филол. наук. Томск, 2010. 208 с.

⁴¹ Вишинский В. С. Жанрово-стилевые особенности драмы Гергарта Гауптмана: натуралистический объективизм (немецко-украинские типологические параллели) : дисс... канд. филол. наук. Тернополь, 2007. 215 с.

появившиеся тогда рецензии и характеристики послужили базой для дальнейших литературоведческих изысканий. Нам известно о существовании двух диссертаций, написанных в Германии и посвященных комедиографии Гауптмана: L. Langer, «Komik und Humor bei Gerhart Hauptmann» (1932); K. Schneider, «Die komischen Bühnengestalten bei Gerhart Hauptmann und das deutsche Familienlustspiel» (Köln, 1957). Эти работы представляют безусловную научную значимость. Однако комедиография Гауптмана остается одним из недостаточно разработанных аспектов его творческого наследия и характеризуется самым низким «коэффициентом» изученности. Более того, многие исследователи сознательно игнорировали его комедии, считая их «случайными» вкраплениями в его творчестве.

В целом на сегодняшний день нет ни одного фундаментального монографического исследования, специально посвященного проблеме жанра комедии в «новой драме» и его преломления в творчестве таких выдающихся драматургов, как А. П. Чехов и Г. Гауптман. Проблема недостаточно широко исследовалась как современной им критикой, так и позднейшим литературоведением.

Методологической базой работы являются прежде всего исследования в области драматургии, истории и теории театра (А. А. Аникста, Э. Бентли, Ю. Б. Борева, И. Л. Вишневской, В. М. Волькенштейна, С. Я. Гончаровой-Грабовской, Е. М. Горбуновой, Б. О. Дземидока, Н. И. Ищук-Фадеевой, Л. В. Караганова, Н. Н. Киселева, О. Б. Лебедевой, П. Пави, И. М. Тронского Н. М. Федь, В. В. Фролова, В. Е. Хализева, В. Н. Ярхо и др.); работы по теоретической поэтике и интерпретации художественного текста (Т. В. Адорно, Р. Арнхейма, Ю. М. Лотмана и др.); труды, посвященные проблеме диалога, генетических и типологических связей (М. М. Бахтина, А. Н. Веселовского, Д. Дюришина, В. М. Жирмунского, В. Р. Аминовой и др.).

Понятие диалога, обоснованное М. М. Бахтиным, является концептуальным для нашего исследования. В своих работах учёный

утверждает мысль об универсальности диалога⁴². Для определения типа диалогических отношений необходимо применение классификации существующих между литературными явлениями связей, традиционно принятой современным сравнительным литературоведением, где выделяются генетические связи и типологические схождения.

Объект исследования – комедийность как специфическое качество, определяющее, прежде всего для самого автора, жанровую сущность пьесы.

Предметом данного исследования является комедиография А. П. Чехова и Г. Гауптмана, выделяющихся среди других представителей «новой драмы» устойчивым интересом к этому жанру.

Цель данной диссертационной работы заключается в уточнении представления о сути драматургического новаторства Чехова и предполагает решение ряда **задач**:

1. Выяснить особенности функционирования жанра комедии в европейской «новой драме» рубежа XIX–XX веков.
2. Изучить и ввести в научный оборот материалы отечественной столичной и томской периодики конца XIX – начала XX вв., касающиеся жанра комедии.
3. Определить своеобразие характера комического и форм его проявления в комедиях Г. Гауптмана.
4. Путем анализа комедиографии Гауптмана и Чехова выявить расхождения в комедийной концепции драматургов, по-новому освещающие отношения чеховской драматургии с «новой драмой».
5. Осмыслить специфику творческого диалога между Чеховым и Гауптманом, обозначить формы реализации диалогических отношений в их драматургическом наследии, определить степень их типологического

⁴² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Советский писатель, 1963. — 363 с.; Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества. — С. 281-307 и др.

сходства в контексте такого эпохального культурного явления как «новая драма».

б. На основе проделанного исследования уточнить и углубить представление о феномене комедийности в драматургии А. П. Чехова.

Сформулированные таким образом задачи определяют выбор конкретного **материала** для исследования. Это драматургические тексты Чехова и Гауптмана, преимущественно комедии, но не только: «Иванов» (1887), «Леший» (1889), «Чайка» (1895), «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1903)⁴³, «Kollege Krampton» («Коллега Крамптон») (1892); «Der Biberpelz» («Бобровая шуба») (1893); «Schluck und Jau» («Шлук и Яу») (1900); «Der rote Hahn» («Красный петух») (1901); «Die Jungfern von Bischofsberg» («Девы из Бишофсберга») (1907), «Griselda» («Гризельда») (1909), «Die Ratten» («Крысы») (1911).

Также привлекается эпистолярное наследие А.П. Чехова и Г. Гауптмана, воспоминания современников, отечественная и немецкоязычная периодика.

Научная новизна работы связана с осмыслением специфики комедийности в драматургии Г. Гауптмана и А. П. Чехова. Творчество двух драматургов рассматривается под новым углом зрения – во взаимной проекции их комедиографии, что позволяет не только рельефно оттенить индивидуальное своеобразие каждого, но и обогатить представление о европейской «новой драме», получившей живой отклик в русской литературе и культуре рубежа XIX-XX веков, а также об исторической эволюции жанра комедии. Предложенный ракурс особенно существен для чеховедения, в котором вопрос о специфике комедийной концепции Чехова неизменно остается одним из наиболее полемичных и не получает удовлетворительного ответа.

⁴³ Мы опираемся на сложившуюся в отечественном чеховедении традицию (З. С. Паперный, Б. И. Зингерман и др.), выделяющую водевили или малоформатные пьесы в специальную рубрику исследования.

Для решения поставленных задач мы руководствовались принципами сравнительно-исторического, сравнительно-сопоставительного, типологического **методов исследования**. В процессе работы использовались элементы биографического, культурно-исторического, историко-функционального, сопоставительного, структурно-семантического, аксиологического и других типов анализа. По мнению теоретиков литературоведения, «поэтика драмы изучена намного слабее, чем поэтика других родов литературы. Поэтому даже важнейшие проблемы истории и теории этого рода по сей день остаются во многом неясными...»⁴⁴. Не утратило актуальности утверждение В. М. Марковича, что методика анализа драматургических произведений разработана у нас еще недостаточно. Это обусловило достаточно широкую свободу в выборе метода, аспектов и построения нашего исследования.

Теоретическая значимость диссертационной работы заключается в осмыслении проблем комизма и комического применительно к европейской «новой драме», уточнении места и роли жанра комедии в ее составе, определении специфики комедиографии Г. Гауптмана и А. П. Чехова в контексте их творчества и в литературном процессе рубежа XIX–XX веков. Результаты диссертационного исследования могут пополнить историко-литературные представления о драматургии этой сложной эпохи, а также способствовать развитию сравнительного литературоведения и методологии анализа драматургического текста.

Практическая значимость. Основные положения и материалы диссертации могут быть использованы при чтении общих курсов по истории русской и зарубежной литературы, в спецкурсах и спецсеминарах, посвященных русско-немецким литературным связям, творчеству А. П. Чехова и Г. Гауптмана. Анализ комедий может быть полезен для специалистов, занимающихся вопросами драматургии и театра.

⁴⁴ Маркович В. М. Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 4.

Структура и содержание работы. Диссертация состоит из введения, двух глав и заключения. К работе прилагается библиографический список, включающий 363 наименования художественных текстов и научных трудов на русском и немецком языках.

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, определяется цель и задачи исследования, указываются отправные точки интерпретации, имеющие основание как в литературной критике, современной Чехову и Гауптману, так и в традиции литературоведческого анализа.

Первая глава «Комедиография Г. Гауптмана в контексте европейской „новой драмы“» состоит из двух разделов. Первый раздел **«Место комедии в жанровой системе „новой драмы“»** посвящен рассмотрению теоретических аспектов комедийного жанра в литературоведении. Также в этом разделе рассматриваются особенности жанрового состава драматургии на рубеже XIX–XX веков.

Во втором разделе **«Комедиография Гауптмана»** представлено системное осмысление жанрово-стилевой специфики комедиографии Гауптмана; рассматриваются комедии «Kollege Crampton» (1892); «Der Biberpelz» (1893), «Schluck und Jau» (1900); «Die Jungfern von Bischofsberg» (1907), «Griselda» (1909, 1942) и трагикомедии «Der rote Hahn» (1901), «Die Ratten» (1911). Комедиография Г. Гауптмана стала уникальным явлением в «новой драме» на рубеже XIX–XX веков. В ней отразились прежде всего осуществляемые драматургом новации, которые были призваны вовлечь комедию в общий процесс перестройки драмы. Анализ комедийных произведений Гауптмана позволяет существенно дополнить представления о его творчестве.

Вторая глава «Комедиография А. П. Чехова и творческий диалог с Г. Гауптманом» состоит из двух разделов. В разделе **«Особенности поэтики комического в драматургии А. П. Чехова»** анализируются характер, средства и приемы создания комического в пьесах «Иванов» (1887), «Леший» (1889), «Чайка» (1895), «Вишневый сад» (1903).

Во втором разделе «Творческий диалог: А. П. Чехов и Г. Гауптман» выявлены и проанализированы основы комедийности драмы Чехова «Три сестры» (1901); их помогает определить сопоставление с комедией Гауптмана «Девы из Бишофсберга» (1907), в значительной мере ориентированной на драму Чехова.

В **Заключении** формулируются итоги проделанного исследования, определяются перспективы дальнейшей разработки темы.

Апробация работы. Материалы диссертации докладывались и обсуждались на аспирантском семинаре филологического факультета и на заседаниях кафедры романо-германской филологии ТГУ, конференциях молодых ученых. Ряд положений и выводов работы прошел апробацию на ежегодных конференциях, организуемых на гуманитарных факультетах ТГУ и ТГПУ, НГТУ. Основные положения и выводы исследования изложены на научных конференциях: международных («Русская литература в контексте мировой культуры» (Ишим, 2008)), («Поэтика художественного текста» (Борисоглебск, 2008)), («Развитие русского национального мирообраза в пространстве межкультурного диалога» (Томск, 2008)) всероссийских («Littera Terra: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы» (Екатеринбург, 2008)), («Наука. Технологии. Инновации» (Новосибирск, 2008)), («Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 2008)). Материалы исследования представлены в 10 публикациях диссертанта.

Положения, выносимые на защиту:

1. Сопоставительное исследование драматургии Чехова и Гауптмана продуктивно как в аспекте генетической связи отдельных произведений, проявляющейся в сходстве тематики, сюжетов и образов, так и в плане типологических схождений, обусловленных причастностью обоих драматургов к проблематике и поэтике «новой драмы». В целом творческий

диалог Чехова и Гауптмана демонстрирует две различные позиции в кардинальном обновлении драматургии на рубеже XIX–XX веков.

2. Среди авторов «новой драмы», эстетика которой отразила трагический кризис «рубежа веков», Г. Гауптман и А. П. Чехов выделяются устойчивой приверженностью к жанру комедии, который они существенно обновляют в соответствии с требованиями новой эпохи, однако сильно разнятся в его трактовке.

3. Комедиография Гауптмана, при бесспорном единстве принципов его драматургии, составляет в ней особую категорию, воспринимавшуюся современниками как наиболее слабая часть его творчества и находившую оправдание лишь в ключе общих свойств «новой драмы», без учета жанровой специфики. Трагикомедии, представленные в творчестве Гауптмана с особой маркировкой, отличаются от комедий прежде всего способом разрешения конфликта: смертью главного персонажа.

4. В отличие от Гауптмана, у Чехова комедийное начало в той или иной степени присуще всем зрелым драмам, а жанровые индикации «комедия» сигнализируют о вступлении в новый этап творчества.

5. Гауптман в комедиях и трагикомедиях сохраняет верность своей драматургической концепции, связанной с ощущением эпохального кризиса гуманизма, но реализует ее иначе, снимая трагический пафос откровенно маловероятным благополучным разрешением ситуации, отказом от героя, на судьбе которого исключительно сосредоточено авторское сочувствие, обращением к переделке известных сюжетов. Используя комедийные приемы, характерные для разных культурных эпох, он тем самым ищет эстетическую альтернативу современному кризисному состоянию человека, но в целом сохраняет верность антропоцентрическому мировидению.

6. Комедийность пьес Чехова определяется спецификой реализованной в них онтологической модели и соответствует магистральному направлению эволюции его мировидения, связанной с последовательным отходом от традиционной антропоцентрической модели

мира. Лишая жанровой референтности судьбу центрального персонажа и отменяя сам его статус, Чехов неуклонно выходил за пределы «новой драмы» к совершенно особенной драматургической концепции, которая еще и поныне не получила адекватного осмысления.

7. Сопоставление драмы «Три сестры» и полемически ориентированной на нее комедии Гауптмана «Девы из Бишофсберга» выявляет суть замеченного различия. Комедийность у Гауптмана направлена на утверждение ценностей, реконструирующих, в противовес эпохальному кризису, гуманистический идеал гармонии человека и мира. Чехов же глубже других представителей «новой драмы» разрабатывает угаданную ею тенденцию к новому, не-антропоцентрическому мировидению и, полностью исчерпывая ее потенциал, открывает новые перспективы.

ГЛАВА ПЕРВАЯ. КОМЕДИОГРАФИЯ Г. ГАУПТМАНА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ «НОВОЙ ДРАМЫ»

Раздел I. Место комедии в жанровой системе «новой драмы»

В последние десятилетия XIX в., в период кардинальных изменений драматургии, породивших «новую драму», комедия, вместе с мелодрамой, оказалась одним из осколков, на которые рассыпалась традиционная драматургия. Если у мелодрамы «новые драматурги» всё же достаточно охотно заимствовали ее внешние формы, ставя их на службу собственному магистральному интересу к выявлению трагической бытийной ситуации человека, то комедия, которая слишком очевидно расходилась с этой задачей, оказалась им практически чуждой. В результате жанр комедии остался в целом за пределами «новой драмы», так что парадоксальное обозначение Чеховым «Чайки» и «Вишневого сада» как «комедий» служило прежде всего сигналом принципиального выхода уже из рамок выработанной ею художественно-смысловой парадигмы.

Однако говорить о полном отсутствии комедии в жанровом спектре «новой драмы» всё же нельзя; ее тоже касались новые веяния, только пробивали они себе путь с особенным трудом. Это в значительной мере объяснялось тем, что в широкой театральной практике, полемика с которой являлась для авторов «новой драмы» исходной посылкой, именно комические жанры (включая шутки, фарсы, водевили и т.д.) занимали едва ли не ведущее место, о чем свидетельствуют репертуарные списки того времени. Основная направленность массовой комедийной продукции была исключительно развлекательной. «Новая драма», ставшая художественным выражением принципиально иного мировидения, по-своему переосмысливала весь опыт жанровой традиции.

Жанр комедии сформировался в Греции на основе праздничных фаллических шествий, выражавших ликование в связи с пробуждением

природы⁴⁵. Это были шествия комоса («ватаги гуляк»), которые совершались после пира и сопровождалась пением. Н. И. Ищук-Фадеева называет фаллическую процессию «пра-комическим театром»⁴⁶. Жанр комедии был сформирован из идеи возрождения и сохранения жизни. В шествиях комоса разыгрывались победы лета над зимой, нового года над старым, молодости над старостью: победитель устанавливает новый порядок, и возникает царство изобилия, плодородия и любовной радости. В смехе древние греки видели животворящую силу, что было свойственно архаическому сознанию. За века комедия претерпела видоизменения и модификации, но в ее жанровой природе сохранялось это празднично-смеховое начало.

Следы архаического источника сохранились в комедии как литературном жанре. О. М. Фрейденберг показала, что в античности существовало «комическое до комедии». Пока не утвердились понятия «добра и зла, правды и кривды», «не комедия создает комическое, а наоборот, понятийный комизм порождает особый план драмы, в известных условиях называемый комедией. Никогда в античности ни комедия, ни какое то ни было комическое не было независимым; комизм был только сопровождением, аспектом серьезного, второй рельсой. Один и тот же единый образ всегда выражался в двух формах, из которых одна, комическая, пародировала другую. Формальная двучленность сравнения и всякого античного предложения принимает характер двуплановости, внутренней омонимичности»⁴⁷. Фрейденберг подчеркивает, что «эпический „комизм“ очень своеобразен. В нем, собственно, нет комического. Смех выполняет какую-то особую, но строго определенную функцию. Она не заключается в том, чтобы забавлять, но и не в том, чтобы осмеивать или „выводить на чистую воду“. Она бесконечно далека от того, что мы вкладываем в понятие смешного. Она, прежде всего, глубоко серьезна»⁴⁸.

⁴⁵ См.: Тронский И. М. История античной литературы. М., 1988. С. 152.

⁴⁶ Ищук-Фадеева Н. И. Драма и обряд: (Пособие по спецкурсу). Тверь, 2001. С. 17.

⁴⁷ Фрейденберг О. М. Комическое до комедии // Миф и театр: лекции / сост. Н. В. Брагинская. М.: ГИТИС, 1988. С. 104.

⁴⁸ Там же. С. 91.

Можно выделить следующие элементы, которые античная комедия усвоила от языческого обряда:

1. Ругательство, сквернословие, инвектива против частного лица (традиционные языческие способы изгнания злых сил).
2. «Сексуальная мысль», эротика, в комедии нового времени воплотившаяся в свадебном венце как наиболее распространенной развязке⁴⁹ (этот образ связан с рождением, а значит, преодолением смерти).
3. Пир, чревоугодие, пьянство (аналог жертвоприношения: трапеза – искупительная жертва, избавление от смерти).

Эти древние элементы не были отторгнуты даже средневековьем, поскольку и христианская символика восходит к языческим мифам. В истоке литургии и мистерии лежит античная комедия⁵⁰; в литургии церемония богослужения сопровождается такими атрибутами, как чаша, блюдо, вино и хлеб, что схоже с античным обрядом жертвоприношения. Для всей средневековой культуры характерна эстетика «карнавала», своим сочетанием трагического и комического, взаимодействием и взаимопроникновением жизни и смерти продолжающего традицию языческого обряда .

В эпоху Возрождения литература вновь прямо обращается к античным ценностям и мифологии в попытке гармонично воссоединить духовное и физическое, трагическое и комическое. Все это отразилось в жанре комедии, и не только в творчестве драматургов (например, Шекспира), но и в импровизационной «комедии масок», широко использовавшей буффонаду, т.е. приемы внешнего комизма, которые ранее были унаследованы из античных мимов средневековыми интермедиями и фарсами.

Многовековая история комедии породила многообразные жанровые разновидности: политические комедии, комедии интриги, положений, характеров, лирическую, сатирическую, «высокую» комедии, комедию «плаща и шпаги» и др. Все эти разновидности по-своему трансформировали

⁴⁹ Ищук-Фадеева Н. И. Указ. соч. С. 17.

⁵⁰ См.: там же. С. 37.

единую жанровую природу, связанную со смеховым началом и противопоставляющую трагизму.

На протяжении XVIII–XIX вв. произошла радикальная жанровая перестройка драматургии, которая на место взаимно противопоставленных трагедии и комедии вывела драму. Стилиевые традиции драмы как жанра, восходящие к эстетике и пьесам Дидро и Лессинга, явственно сказывались и в западноевропейской драматургии рубежа XIX–XX вв.⁵¹

В XIX в. западноевропейская комедия не достигла выдающихся успехов. В России же именно комедии отмечена магистральная линия эволюции драмы⁵², которая через такие вершинные произведения, как «Недоросль», Д.И. Фонвизина, «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Ревизор» Н.В. Гоголя, привела к комедиям Чехова⁵³.

«Новая драма», неоднородная по содержанию и художественным формам, складывавшимся в зависимости от традиций национальной культуры, конкретной исторической ситуации, особенностей мировоззрения и эстетических представлений писателей, утвердила, однако, в мировом театре конца XIX – начала XX в. ряд общих концепций. «Ведущей из них стала новая трактовка трагического как эстетической и театральной категории. Поскольку трагическое начало заняло в „новой драме“ преимущественное положение <...>, то изменения понятия трагического были особенно существенны»⁵⁴. Теперь пафос трагического определялся страданиями обыкновенного частного человека. «Трагедийное из величественного превращалось в повседневное»; именно это, по мнению М.М. Молодцовой, объединяет авторов «новой драмы» — Ибсена, Гауптмана, Пиранделло, Метерлинка, Чехова: «сострадательное внимание к обыденной жизни современников, глубокое понимание и исследование

⁵¹ См.: Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М., 1978. С. 41.

⁵² См.: Лебедева О. Б. Русская высокая комедия XVIII века. Генезис и поэтика жанра. Томск, 1996. С. 13-14.

⁵³ См.: Разумова Н. Е. «Горе от ума», «Ревизор», «Вишневый сад»: к проблеме историзма // Гоголь и время. Томск Изд-во Томского университета, 2005. С. 128–138.

⁵⁴ Молодцова М. М. Луиджи Пиранделло. Л., 1982. С. 4.

трагизма повседневности»⁵⁵.

Новое представление о трагическом изменило жанровую систему драматургии. Четкая грань между трагедией и комедией стерлась окончательно. Появились многочисленные варианты «смешанных» трагикомических жанров, просто «пьес» и «драм», в которых весьма неожиданно сочетались разнохарактерные жанровые ряды; это, по мнению М.М. Молодцовой, результат появления «сниженного» трагизма. В течение всего XX в., как отмечает П. Топер, наблюдается усиление трагизма: «Ослабление позиций трагедии как жанра при постоянном возрастании трагедийного жизнеощущения принадлежит к самым существенным сдвигам в жанровой структуре искусства XX века»⁵⁶. Начало этого процесса относится именно к эпохе «новой драмы».

Рождение нового мироотношения влекло за собой поиски новых форм отражения изменившейся действительности и положения человека в ней. Недостаточность старых путей творчества остро осознавалась писателями конца XIX в.⁵⁷. Рушилась ренессансная модель драмы, в центре которой – крупная человеческая личность, деятельно творящая себя и мир вокруг.

На основе «новой драмы», открывшей новое качество трагического, выросал принципиально новый театр. Изображение беспомощности и бессилия человека перед лицом непостижимых закономерностей бытия роднит «новую драму» с античной, но имеет свою специфику на рубеже XIX—XX вв. Так, по словам Э. Бентли, «героям Ибсена и Чехова присуща одна важная особенность: все они носят в себе и как бы распространяют вокруг себя чувство некоей обреченности, более широкое, чем ощущение личной судьбы. Поскольку печатью обреченности в их пьесах отмечен весь уклад культуры, оба они выступают как социальные драматурги в самом широком смысле этого понятия. Выведенные ими персонажи типичны для

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Топер П. Трагическое в искусстве XX века // Вопросы литературы. 2000. № 2. С. 5.

⁵⁷ См.: Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова. Иркутск, 1989. С. 8.

своего общества и для своей эпохи»⁵⁸.

При этом в центр своих произведений авторы «новой драмы» ставят не катастрофическое событие, а внешне бессобытийное, будничное течение жизни с характерным для нее процессом постоянных и необратимых изменений. Конфликт в их пьесах затрагивает всех персонажей, а не только центральных героев. Любая личность оказалась брошенной и уязвимой в мире, который в принципе не сосредоточен на ней, не выстроен вокруг нее. В связи с этим меняется герой, он становится не исключительным, а подчеркнуто обыкновенным, обретая, однако, права героя трагического.

Внешний конфликт в «новой драме», разворачивающийся в отношениях между ее персонажами, изначально неразрешим, потому что он служит лишь проявлением конфликта внутреннего, обусловленного фатально подчиняющими человека обстоятельствами. Именно он становится подлинным стержнем драматургического действия и источником трагического пафоса.

Эти тенденции «новой драмы» с особенной полнотой воплотились в драматургии Чехова, где вместо отработанного ренессансной драмой развития драматургического действия показано ровное повествовательное течение жизни, без подъемов и спадов, без определенного начала и конца. Даже смерть героев или покушение на смерть не имеют существенного значения для разрешения драматического конфликта, так как основным содержанием драмы становится не внешнее действие, не событие, а бытие, не взаимоотношения людей друг с другом, а их отношения с миром.

В «новой драме» мало комедий, так как этот жанр, в привычном его понимании, не способен выразить глубину и сложность ее основной темы: одиночество человека перед лицом мира, безуспешный поиск своего места в нем. Как отмечает М.М. Молодцова, «...к комедийным законам разрешения конфликтов ее авторы прибегали редко»⁵⁹. По мнению Т. К. Шах-Азизовой,

⁵⁸ Бентли Э. Жизнь драмы. М., 2004. С. 55.

⁵⁹ Молодцова М. М. Указ. соч. С. 4.

«самый материал конфликта – один человек против „невидимых сил” – бесспорное сочувствие „одиноким” не позволяют показывать их комедийно. Удел новой драмы – драмы и трагедии»⁶⁰.

Принципиально иной путь избрала драма авангарда, которая формировалась в это же время, но на основе других эстетических установок: если «новая драма» сохраняла ориентацию на классический мимесис, то авангардная с ним порывала, «отрицая и расчленяя существующую традицию»⁶¹ и производя «деструкцию и профанацию действительности»⁶². Соответственно именно «комическое в художественной системе драмы авангарда является важнейшим эстетическим компонентом, на основе которого строится ее видовая природа»⁶³.

Проследившая развитие драматических жанров начиная с античных времен, М.Л. Андреев констатирует, что на протяжении веков жанровая поляризация не была устранена; несмотря на ряд попыток «облагородить» комедию, она и в XIX в. сохранила свою принадлежность к низкому жанровому регистру, а драма просто вытеснила трагедию из жанрового репертуара, заняв ее место⁶⁴. Это особенно очевидно на примере Ибсена, сохранившего у своих героев даже комплекс трагической вины, который может привести (как в «Гедде Габлер»), а может и не привести (как в «Кукольном доме») к трагической развязке. «Средняя» позиция, тем не менее, не опустела – ее заняла мелодрама.

«Новая драма» появилась в условиях господства на западных сценах «хорошо сделанных пьес», для которых характерны увлекательная интрига, идейно-тематическая упрощенность и шаблонность художественных средств. Эта театральная продукция подвергалась критике со стороны многих прогрессивных деятелей искусства за потворство вкусам публики и

⁶⁰ Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1968. С. 81.

⁶¹ Киричук Е. В. Концепция комического во французской авангардной драме: генезис и этапы развития : автореф. дисс. ... доктора филол. наук. Самара, 2009. С. 38.

⁶² Там же. С. 19.

⁶³ Там же. С. 8.

⁶⁴ Андреев М. Л. Комедия в драме Чехова // Вопросы литературы 2008. № 3. С. 121.

ограниченность⁶⁵. Среди «хорошо сделанных пьес» комедия являлась, наряду с мелодрамой, жанровой доминантой и была представлена в основном развлекательной комедией интриги (Э. Скриб, Э. Лабиш, Э. Ожье, В. Сарду и др.). «Специфика театра того времени как места общественного развлечения требовала от драмы не лиризма, а динамики, действия, отражавшего конфликты современности. Эту задачу взяла на себя, как это ни парадоксально, развлекательная драматургия»⁶⁶.

В истории драматургии исследователи отмечают некую закономерность: каждый период ее развития связан с интенсификацией и активизацией одних жанров, кризисом других. На рубеже веков сформировалась новая жанровая система; одни, в прошлом ведущие жанры, фактически исчезли со сцены, а другие существенно видоизменились. Возникало множество переходных жанровых форм. В исторической перспективе видно, что авторские определения жанра в этот период меньше всего могут восприниматься как терминологически точные. В одних случаях они объяснялись приверженностью к устоявшимся, привычным градациям, в других – недоверием к определению «драма», широко использовавшемуся для обозначения мелодрам и тенденциозных драм. Некоторые авторы использовали жанровые определения как способ выражения своей особой позиции, нередко такие определения содержали элемент иронической игры (это особенно характерно, например, для Б. Шоу). Зачастую драматурги вообще избегали конкретизировать жанр своих произведений, называя их просто «драмой» и тем самым как бы снимая вопрос о способе разрешения конфликта: конфликт оставался не разрешенным.

Еще в первой половине XIX в. в одно представление традиционно входило несколько пьес, разных по жанру: трагедия или серьезная драма обрамлялась водевилями, балетным дивертисментом, словом – пьесами развлекательного характера, с них начинался и ими заканчивался спектакль.

⁶⁵ Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М., 1988. С. 6.

⁶⁶ Там же С. 7.

По словам А.И. Журавлевой, «комедийный жанр в театральной системе выполнял функцию парного корректирующего элемента трагедии, монополизовавшей высокую идеологическую сферу, снижал напряжение сатирой, бытовыми сюжетами, юмором – переводением восприятия в иной ритм, иной регистр»⁶⁷. К концу XIX в. эта театральная традиция развилась в сложное, нерасторжимое драматургическое единство комического и трагического⁶⁸.

Как отмечает О. Б. Лебедева, еще «у истоков русского театра обнаруживается та самая способность русской комедии вмещать в свою структуру трагедийные элементы, которая определит сложную жанровую вибрацию творений Грибоедова и Гоголя»⁶⁹.

Постоянное присутствие комического в «связанном виде» препятствовало его обособлению в специальный жанр, а в случае, когда драматург всё же делал выбор в пользу комедии, проявлялось в неизбежной редукции комедийных черт благодаря их ассимиляции в «жизнеподобном» сюжете. Это с пристрастием отмечал, например, в чеховском «Лешем» критик Ив. Иванов: «Автор, может быть, увлекся идеей – перенести на сцену будничную жизнь, как она происходит в большинстве случаев. Это – положительное заблуждение»⁷⁰.

На этом фоне комедиография естественно занимает периферийное положение в творчестве авторов «новой драмы». Так, о Генрике Ибсене, стоявшем у истоков «новой драмы», его современник Н.М. Минский писал, что его «миросозерцание <...> проникнуто трагизмом и воинственным настроением, жизнь ему представляется в виде суровой борьбы темных сил против всего выдающегося и героического. Большинство его произведений

⁶⁷ Журавлева А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М., 1988. С. 29.

⁶⁸ Особое их соотношение характерно для драмы авангарда: «комическое, как видовое отличие такой драмы, не исключало контаминации с трагическим <...> Речь идет не о жанре трагикомедии, а о сосуществовании в драматическом произведении двух начал на основе равновесия, исключаящего трагикомический синтез» (Киричук Е. В. Указ. соч. С. 18).

⁶⁹ Лебедева О. Б. Указ. соч. С.5.

⁷⁰ Иванов Ив. Театр г-жи Абрамовой. Леший, комедия в 4 д. г. Чехова // Артист. 1890. Кн. 6. С. 123.

посвящено разработке этого конфликта»⁷¹. Из этой характеристики очевидно, что в целом комедийное мироощущение драматургу чуждо.

По общему признанию, в идейном и художественном отношении комедии Ибсена самые слабые из всех написанных им пьес. В комедиях он выступает в двойственной роли разрушителя-идеалиста, при этом идеалы он не воплощает как художник, а скорее проповедует как моралист. По наблюдению Н.М. Минского, «в пьесах особняком от других лиц стоят герой или героиня, созданные по образу и подобию Бранда, идейные фантомы, предъявляющие идеальные требования для того, чтобы развенчать действительность. Как только эта цель достигнута, Ибсен покидает своих идеальных героев, как плотник, отставляющий в сторону топор и лом, разрушив ими ветхое здание»⁷².

Пьеса Ибсена «Комедия любви» (1862), являющаяся его первым опытом сатирического изображения современных нравов, вызвала негодование в норвежском обществе. Постановка ее на сцене в связи с этим задержалась на одиннадцать лет. Романтическая комедия в стихах осмеивала прозаически-пошлые взгляды на любовь, свойственные норвежскому обществу. В целом все комедии Ибсена представляют собой защиту свободной личности против общества и его устоев.

Н.М. Минский, в целом позитивно оценивая «Комедию любви», не мог не указать на ее абстрактную схематичность: «...изумительная комедия, своеобразная, смелая, восторженная, но страдающая одним недостатком: она вся, от первого до последнего слова, неправдоподобна и невозможна в действительности. Действующие лица сделаны не из плоти и крови, а высечены из ледяной глыбы, и в них вместо живой души творец вдохнул философскую систему»⁷³.

Критики расходились в жанровом определении некоторых произведений Ибсена. Они сами объясняли это тем, что «обыкновенно комедией в наше

⁷¹ Коган П. С. Очерки по истории западноевропейской литературы. Т.2. М., 1905. С. 476.

⁷² Минский Н. М. Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность. СПб., 1896. С. 54.

⁷³ Там же. С. 48.

время называется пьеса, к которой не идет другое название: ни драмы, ни трагедии. „Союз молодежи” может быть назван комедией в лучшем значении этого слова: комическое в этой пьесе основано не на случайных совпадениях, но на внутренней необходимости, на самой сущности тех явлений, которые предаются осмеянию»⁷⁴. Исходя из этой точки зрения, Н.М. Минский настаивает на том, что пьесы «Эллида» и «Нора» (1879) тоже могут быть названы комедиями. Хотя в дальнейшем литературоведы сходятся во мнении и причисляют эти два произведения к «драмам идей». За сатирическую направленность и остроту социально-этических оценок ценились пьесы Ибсена «Союз молодежи» (1869), «Столпы общества» (1877), «Враг народа» (1882), которые были определены некоторыми критиками «как комедии из современной жизни общества»⁷⁵, а «Враг человечества» — как «тенденциозная обличительная комедия».

Н.Г. Храповицкая определяет комедиографию Ибсена как «жанр реалистической комедии на современную тему»⁷⁶. При этом пьесу «Столпы общества» она называет драмой и отделяет от остро-политических комедий как произведение, которое было написано на другом этапе творчества драматурга, в период перехода от романтизма к реализму⁷⁷.

В целом комедиография Ибсена рассматривается исследователями как своего рода ученический этап на пути к его основным произведениям и тем самым практически выносится за рамки «новой драмы».

Морис Метерлинк, «определив задачи новой поэзии вообще, делал попытку создать новую символистическую драму. Задача этой драмы — передать трагическое, которое существует в повседневной жизни»⁷⁸. Трагическое понимается им как истинная ситуация человека в мире и составляет основу его произведений, поэтому среди символистских пьес Метерлинка не встречаются комедии.

⁷⁴ Там же. С. 41.

⁷⁵ Там же. С. 40.

⁷⁶ Храповицкая Н. Г. Ибсен и западноевропейская драма его времени. М., 1979. С. 3.

⁷⁷ Там же. С. 4.

⁷⁸ Коган П. С. Указ. соч. С. 530.

С именем Метерлинка связана драматургия первого периода театрального авангарда, в русле которого происходит рефрормирование драмы как вида литературы: «художественное сознание авангарда строится на основе комической формы, генетически восходящей к архаической. Возврат к комическому периода архаики провоцирует появление концептов обратимости, амбивалентности смысла и формы в драме и стремление к универсализации жанра»⁷⁹.

Август Стриндберг, написавший свыше пятидесяти пьес, некоторым из них дал жанровое определение «комедия»: «Товарищи» (варианты названия в переводе – «Мародёры», «Равноправие») (1886–1887), «Игра с огнем» («Играть с огнем») (1893) и «трагикомедия» «Кредиторы» (1888). Стриндберг подчеркивал жанровую специфику своей пьесы «Игра с огнем», выделяя ее на фоне «хорошо сделанных пьес»: «Это — комедия, а не развлекательная пьеса, и очень серьезная комедия, где люди прикрывают свою трагедию определенным цинизмом»⁸⁰. Такая характеристика со всей определенностью демонстрирует присутствие в комедии Стриндберга характерного для «новой драмы» глубинного трагизма.

Новаторские идеи драматурга оказались созвучны творческим устремлениям ведущих европейских авторов. В то же время Стриндберг отличался резкой художественной самобытностью и постоянно искал новые пути в искусстве. Он внимательно следил за состоянием дел в европейском театре и в ряде статей, рецензий и предисловий к собственным пьесам дал глубокую оценку современной драматургии и наметил перспективу ее развития, касаясь среди прочего и комедии.

Так, в статье «О современной драме и современном театре» (1889) упадок европейского театрального искусства Стриндберг объясняет продолжающимся господством устаревшей «комедии интриги»⁸¹ и противопоставляет ей драматургию Мольера с ее «высокой комедией».

⁷⁹ Киричук Е. В. Указ. соч. С. 40.

⁸⁰ Коган П. С. Указ. соч. С. 37.

⁸¹ Стриндберг А. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т.1. М., Саблин, 1908-1911. С. 34.

Заданный Мольером «стиль современной комедии» Стриндберг усматривает у Дидро и Бомарше, позднее — у Скриба, Ожье, Понсара, а его измельчание — «у декадента Сарду», в пьесах которого «нет и следа человеческой жизни». Таким образом Стриндберг акцентирует «серьезное» содержание комедии, по сути сближая ее с тем «средним жанром», который теоретически и практически разрабатывал упоминаемый им Дидро, и нейтрализует значимость комизма как ее принципиальной характеристики.

Несмотря на непопулярность жанра комедии среди авторов европейской «новой драмы», еще один выдающийся драматург рубежа веков, Бернард Шоу, в своем творчестве активно обращался к этому жанру. Оригинальность Шоу-драматурга заключается в том, что он соединил «драму идей» с наиболее традиционными драматургическими жанрами, прежде всего с комедией. Как отмечает М.Л. Андреев, «Шоу – последний крупный драматург, в творчестве которого различимы следы классической комедийной схемы»⁸². Сам Шоу в предисловии к второму сборнику – «Пьесы приятные» (1898) – заявил: «Я всегда писал пьесы в форме тех веселых комедий, которые ставятся во всех театрах»⁸³. В предисловии к своему следующему сборнику – «Три пьесы для пуритан» (1900) – он признавался, что не стремится к обновлению формы своих произведений: «Я, по-моему, не способен в области драматургической техники делать что-то иначе, чем делали до меня мои предшественники <...> Мои сюжеты – это старые сюжеты, и мои персонажи – это наши знакомые Арлекин и Коломбина, Клоун и Панталоне»⁸⁴. Но при этом Шоу не просто использует классическую жанровую схему, а вступает в полемику с традиционными жанровыми условностями, переосмысливает сюжетные стереотипы комедии: «недоразумение», как основу конфликта; мотив «узнавания»; условность традиционных комедийных счастливых концовок и т.д.

В целом же творчество Шоу своей парадоксальностью явно не

⁸² Андреев М. Л. На границах комедии. М.: РГГУ, 2002. С. 3.

⁸³ Шоу Б. Полное собрание пьес в 6т. Т. I. М., 1978. С.316. (Далее – ПСП).

⁸⁴ Шоу Б. ПСП. Т. II. С.35.

укладывалось в принципы «новой драмы», а его жанровые представления намеренно и даже утрированно полемичны и требуют отдельного и очень специального осмысления, которое выходит за рамки данной работы.

В драматургии Луиджи Пиранделло, примкнувшего к «новой драме» уже на ее излете, свойственное ей изображение обыденной жизни, «сквозящей бытием», практически вытесняется, как и у Шоу, открыто условными приемами, заимствованными прежде всего из итальянской *commedia dell'arte*: маски и лацци (небольшие сценки, завершающие один эпизод и знаменующие начало следующего), – что получит дальнейшее развитие в драматургии XX века.

Пиранделло на родине называли «итальянский Чехов». На Чехова прямо ориентирована самая знаменитая из его пьес, комедия «Шесть персонажей в поисках автора»: она является «модернистской разработкой и интерпретацией чеховской „Чайки“, позволяет найти ключ к жанровой загадке „странной“ комедии Чехова»⁸⁵. В качестве структурной доминанты Пиранделло избирает желание героев «Чайки» воплотиться в произведение искусства и реализует этот мотив в своей комедии.

Теоретическим обоснованием драматургических принципов Пиранделло явился трактат «Юморизм» (1906—1908), написанный еще до его перехода от прозы к театру. Термин «юморизм», бытовавший в итальянском искусстве эпохи Возрождения, Пиранделло приспособил для выражения своего взгляда на мир, своей позиции художника. Он стремится размежевать «юморизм» с комическим искусством. Для Пиранделло комическое недостаточно глубоко, так как мала его рефлексивность. «Простому комическому», по Пиранделло, не хватает сострадания к обнаруженному противоречию: комический автор только фиксирует, а юморист анализирует «чувство противоположного». «Юморизм Пиранделло начинается с контрастной чувствительности, с обостренного “чувства

⁸⁵ Козлова С. М. А.П. Чехов и Л. Пиранделло: Шесть персонажей в поисках автора // Вестник Тюменского гос. университета. Тюмень, 2003. № 3. С. 207–215.

контраста”, в пределы которого в равной мере вмещаются и трагизм и комизм: оба полюса безобразия, искажающие лицо действительности гримасами страдания и смеха»⁸⁶. «Пиранделло предстает здесь как бы горько развлекающимся невеселым занятием снимать маски, открывая подлинные общественные нравы»⁸⁷. Тракта́т излагает то трагикомическое мировидение, которое начиная с «новой драмы» явилось основой для разрушения в XX веке традиционной жанровой системы.

Тенденции, определяющие облик комедии у авторов «новой драмы», проявились не только на «вершинах» литературы, но и у писателей «второго ряда», которые были на рубеже веков активной частью литературного процесса. Так, Г. Зудерман, известность которому принесла именно комедия («Честь», 1889), находясь на периферии движения «новой драмы», воспринимался современниками как один из «писателей новейшей немецкой школы», «молодой немецкой школы» и соответственно один из единомышленников Гауптмана. После представления комедии «Честь» Зудерман «занял первое место среди современных немецких драматургов»⁸⁸. На тот момент он даже представлялся критикам драматургом более высокого ранга, чем Гауптман, который, по их мнению, лишь «умело пользуется минутными настроениями общества и господствующей модой, в служении которой он всегда „пересаливает“»⁸⁹.

Это представление скоро было скорректировано; так, российский критик А. Рейнгольдт в 1892 г. отмечал: «Различие между Судерманом и Гауптманом в том, что первый стоит пока еще только на пороге нового драматического стиля, делая значительные уступки старому, тогда как драмы второго представляют собой смелый, решительный поворот в сторону нового, натуралистического стиля»⁹⁰. Однако черты сходства с «новой драмой» всё же сказались у Зудермана в своеобразии его

⁸⁶ Рогозина Е. Н. Традиции итальянской dell'arte в творчестве Л. Пиранделло и Д. Фо // Ярославский педагогический вестник. Ярославль, 2002. №4. С. 35.

⁸⁷ Молодцова М. М. Указ. соч. С. 32.

⁸⁸ Фогт Ф., Кох М. История немецкой литературы. Спб., 1901. С. 795.

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Книжки недели. 1895. Май. С. 239. (Из литературного мира).

комедиографической манеры; как следствие – разноречивой жанровой определений его пьесы «Johannisfeuer», которая в русских переводах («Огни Ивановой ночи», «Ивановы огни», «Купальские огни») сопровождалась пометами «комедия», «драма» и даже «трагедия».

Эстетика и поэтика «новой драмы» даже в малых дозах существенно модифицировала жанр комедии, что вызывало непонимание, а зачастую недовольство и даже неприятие со стороны публики. А. Рейнгольдт в 1892 г. с горечью сообщал: «В истекшем сезоне была сделана попытка познакомить нашу публику с одним из произведений скандинавской школы, именно с комедией Эдв. Брандеса “Гость”, а в текущем сезоне г. Сазонов выбрал для своего бенефиса комедию Бьёрнсона “Перчатка”. К сожалению, “Гостя” давали только в Александринском театре, посещаемом специальною публикой: театр оказался наполовину пустым... Что же касается “Перчатки”, то она вызвала прямое недоумение... <...> Мы подумали про себя, что лучшие пьесы, пожалуй, те, которые идут при пустой зале»⁹¹. Рейнгольдт, сочувственно следивший за драматургическими новациями и проявлявший прекрасную осведомленность в этой сфере, отметил (по поводу «Ткачей» Гауптмана) характерную черту «новой драмы», связанную со стремлением ее натуралистического крыла к максимальной жизненной достоверности: «Трагическое самым тесным образом связано с комическим, как это и бывает в самой жизни»⁹².

С. Нани в статье «Гауптман и его произведения» раздраженно констатировал: «В веселом жанре у нас царит еще и теперь неуклюжий фарс, приправленный банальными остротами и шутками, дающими внешнее содержание пьесам без мысли»⁹³. В библиографической рубрике журнала «Артист» анонимный рецензент с неудовольствием замечал по поводу издания комедий В. Тихонова (СПб., 1890), что этот молодой драматург, подобно многим, просто смешит публику «и напрасно <...> величает такого

⁹¹ Рейнгольдт А. Вольный театр в Европе // Книжки недели. 1892. Февраль. С. 16–17.

⁹² Там же. С. 19.

⁹³ Нани С. П. Гауптман и его произведения // Новый журнал иностранной литературы. 1898. Май. С. 141.

рода пьесы “комедиями”, это всё, что угодно: водевили, фарсы, шутки, фантазии, но никак не комедии»⁹⁴.

Противоположная пустой развлекательности тенденция была связана с идейной и проблемной нагрузкой, придаваемой комедии, что делало ее инструментом социального воздействия, но, как правило, в ущерб комизму. «Отсутствие искренней веселости», «полное изгнание смеха с русской сцены» отмечали российские театральные деятели на рубеже веков.

Эти два полюса – самодостаточный комизм и серьезность внехудожественных по сути задач – были следствием обособления и соответственно обеднения той или другой грани единого целого, органичность которого составляла секрет классических шедевров комедиографии. При этом котировки проблемно-заостренной и развлекательной комедии традиционно различались, что отчетливо выражено в статье Ив. Иванова о комедии Чехова «Леший»: «...Произведение тем выше, чем его идеи и факты содержательнее, чем их внутреннее значение шире и идейнее»⁹⁵. Показателен пассаж Л. Гуревич из разбора комедии О. Эрнста «Современная молодежь»: «Самое “комическое”, то есть самое обличительное место в комедии...»⁹⁶. Нередко острота и актуальность затронутых в пьесе проблем обеспечивала ей успех независимо от ее художественных достоинств. Так было, например, с получившей большую известность комедией Л. Фульда «Талисман»: в обзоре журнала «Книжки недели» (1895) она была охарактеризована как «одна из самых смелых сатир на высшие сферы, какая когда-либо появлялась на сцене»⁹⁷; или с комедией О. Эрнста «Воспитатель Флакман», чрезвычайно популярной как на родине, в Германии, так и в России.

⁹⁴ Артист. 1890. № 10. С. 151. (Библиография).

⁹⁵ Иванов Ив. Театр г-жи Абрамовой. Леший, комедия в 4 д. г. Чехова // Артист. 1890. Кн. 6. С. 124.

⁹⁶ Гуревич Л. Драматическая сказка Гауптмана. – Современная молодежь в изображении Отто Эрнста. – «Poil de Carotte» Жюль Ренара // Жизнь, 1900. Май. С. 236.

⁹⁷ Книжки недели. 1895. Май. С. 239. (Из литературного мира).

Таким образом, представители «новой драмы» не только качественно изменили драму, но и наметили этап разрушения канонов комедии, который радикально и демонстративно происходил параллельно в авангардной драматургии. Комедиография «новой драмы» во многом утратила комизм, опиравшийся на смеховую традицию, и стала отражением нового, трагикомического мировосприятия.

Среди мэтров европейской «новой драмы» наиболее значительное внимание уделял комедиографии Герхарт Гауптман, о чем более подробно будет сказано в следующем разделе.

Раздел II. Комедиография Гауптмана

Из множества своих пьес Гауптман лишь несколько причисляет к комедиям: «Kollege Crampton» (1892); «Der Biberpelz» (1893); «Schluck und Jau» (1900); «Die Jungfern von Bischofsberg» (1907), «Griselda» (1909, 1942), «Hexenritt» (1929), «Ulrich von Lichtenstein» (1939) и трагикомедиям: «Der rote Hahn» (1901), «Die Ratten» (1911), «Peter Brauer» (1921).

Комедиография Гауптмана встретила непонимание со стороны как немецких, так и русских критиков. Так, Н.А. Котляревский утверждал, из всех драматических писателей XIX века именно Г. Гауптман ближе, чем остальные, подходит к установившемуся представлению о трагедиографе: «В нем чувствуется прирожденный трагик, который достигает наибольшей смелости и силы в полете своей фантазии, именно когда приближается к этому трагическому полюсу жизни»⁹⁸. Котляревский отмечал, что творчество Гауптмана как комедиографа не обнаруживает какого-нибудь движения вперед, усовершенствования в обрисовке характеров и положений и что Гауптман «никогда не возвышался до серьезного комизма». По мнению критика, только та «комедия имеет глубокий смысл, которая в конечном своем выводе заставит людей задуматься над серьезностью задачи жизни и из-за целого ряда смешных лиц и положений покажет нам серьезный лик самой жизни, над которой мы смеемся»⁹⁹.

Гауптман-комедиограф выступает в качестве экспериментатора, пытаясь возродить жанр комедии в условиях радикального обновления драматургии на рубеже веков. Комедии Гауптмана, не получившие признания у современников, тем не менее весьма своеобразны, самобытны и представляют различные разновидности комедийного жанра. Общность идей, тем, мотивов, образов позволяет рассматривать их как достаточно цельный идейно-художественный массив. Используя комедийные приемы,

⁹⁸ Котляревский Н. А. Критический очерк // Гауптман Г. Полн. собр. соч. СПб., 1908. Т. I. С. 6.

⁹⁹ Там же. С. 7.

характерные для разных эпох, в том числе черты античной комедии, восходящие еще к архаическим обрядам¹⁰⁰, Гауптман тем самым создает эстетическую альтернативу современному кризисному состоянию человека. В большей степени это проявилось в его комедии «Девы из Бишофсберга», которая полемически была ориентирована на Чехова и конкретно на его драму «Три сестры».

В данном разделе представлен анализ пьес Гауптмана в аспекте их комедийности, обусловившей их жанровое определение как комедий или трагикомедий.

§1. «Коллега Крамптон»: благополучное разрешение катастрофической ситуации

«Коллега Крамптон» («Kollege Crampton», 1892) – первая пьеса Гауптмана, написанная им в легком и веселом тоне, резко контрастирующем с его прежними мрачными драмами, несмотря на то, что здесь представлена та же драма алкоголизма, разрушающая семью и доводящая человека до падения, что и в дебютной пьесе «Перед восходом солнца», а также конфликт творческой личности и среды, получивший трагическую интерпретацию в «Одиноких». Однако драматург изменил акценты и создал на этом серьезном материале комедию со счастливым концом, где спивающийся художник Крамптон приходит не к катастрофе, а к благополучному разрешению своих проблем.

Заглавный герой пьесы — талантливый художник Крамптон. Профессор академии, пользующийся уважением своих учеников и до самозабвения любящий искусство, он страдает пороком, из-за которого опускается все

¹⁰⁰ Темой исканий Гауптмана в конце 1900-х – 1910-е гг. стал, как и для многих его современников, конфликт между христианством и античностью, с ее языческой «жаждой жизни», культом Эроса (см.: Нипа Т. С. Античный цикл драм Герхарда Гауптмана : дисс. ... канд. филол. наук. М., 2001. С. 36–37).

ниже: теряет работу, лишается заработка, расходится с женой и вынужден расстаться с дочерью. Опустившийся пьяница, он живет в дешевых номерах, занимает деньги, закладывает вещи, рисует вывески, чтобы заработать на спиртное. При этом он, как всякий художник, человек настроения: то загорается надеждами и планами, то впадает в депрессию. При известии о предстоящем посещении академии герцогом, знавшим его раньше, он забывает о своем отчаянном положении, о грозящей отставке, о вражде коллег, весь отдается радостному ожиданию и начинает писать картину. Окрыленный, он становится теперь резким и высокомерным: враждебно встречает брата своего ученика Адольфа Штрэлера, высмеивает филистеров из академии, мечтает об основании нового клуба, хвастается перед своими учениками личным знакомством с герцогом. Но все это напускная самонадеянность: в глубине души Крамптон трепещет, чувствуя, что настал решительный момент в его жизни. Герцог – последняя его надежда; но герцог уезжает, даже не навестив Крамптона, и вместо почетного визита художник получает письмо от директора академии о своей отставке. Дома все заложено, жена хочет бросить его и уйти к родителям, дочь не знает, что делать. Тогда исчезает напускная самоуверенность Крамптона, он впадает в отчаяние.

Этот конфликт мог бы развиваться трагически, но Гауптман предпочел написать комедию с благополучным финалом. Однако далеко не все соотечественники Гауптмана признавали комедийную природу пьесы; так, А. Бартельс, П. Шленгер, Э. Штейгер акцентируют серьезную сторону произведения¹⁰¹, отмечая в основном драматизм и психологическую убедительность образа Крамптона, хотя и называя ее «юмористическим психологическим этюдом»¹⁰². Э. Штейгер озаглавил свою статью, посвященную комедиям Гауптмана, «Двойкий смех». В ней он неоднократно подчеркивает, что оригинальным Гауптман оказался лишь в изображении

¹⁰¹ Bartels A. Gerhart Hauptmann. Weimar, 1897. S. 129., Schlenker P. Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und sein Dichtung. Berlin, 1922. S.92, Штейгер Э. Новая драма: Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Зудерман. СПб., 1902. С.246-248.

¹⁰² Штейгер Э. Новая драма: Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Зудерман. СПб., 1902. С. 246.

главного героя. Крамптон – совершенный ребенок, безвольный, живущий только настоящим мгновением, чего-то ожидающий, сам не зная, чего именно. И здесь мы не смеемся над безвольным алкоголиком, а «грустно усмехаемся по поводу приглянувшейся нам человеческой слабости»¹⁰³.

По мнению критика, «после „Ткачей“ Гауптману прискучил трагический тон», и он обратился к жанру комедии. Но если понимать комедию как ряд смешных сцен, в которых все, что в жизни больно и серьезно, превращается в пустую причудливую игру, то, по словам Штейгера, скорее всего Гауптман причислил свое произведение к этому жанру только от «отчаяния»: действие комедии слишком бедно; персонажи – дочь, трогательно заботящаяся об отце, благородное семейство (Штреллеры) и другие – уже знакомы зрителям по семейным драмам, а натуралистических портретов у автора тоже не получилось.

А. Бартельс также выделяет образ главного героя, трактуя его при этом вовсе не в комедийном ключе; он отмечает, что вместо колеблющихся, абстрактных, начиненных доктриной образов первых драм Гауптмана мы видим здесь настоящего человека, к которому можем чувствовать симпатию¹⁰⁴.

Лишь Г. Брандес без колебаний выделил в пьесе «легкий, юмористический тон, тон комедии» и «истинно-комический отпечаток», которым отмечен образ главного героя, «несмотря на слегка трогательный оттенок»¹⁰⁵.

Некоторые исследователи отнесли произведение Гауптмана к классической комедии характеров, суть которой заключается в том, что ее «источник комизма» – «гипертрофированная односторонность человеческих качеств (лживости, ханжества, хвастовства и пр.), что сближает ее с комедией нравов. В ней основное внимание уделено манерам и поведению

¹⁰³ Там же. С.248.

¹⁰⁴ Bartels A. Ibid. S. 137.

¹⁰⁵ Измайлов А. А. «Коллега Крамптон» // Гауптман Г. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1908. Т. 2. С.

героев, живущих по определенным общественно-этическим правилам»¹⁰⁶.

П. Шлентер усматривает в пьесе типологическое сходство с комедией Мольера «Скупой», так как обе сосредоточены на центральном действующем лице, в обеих «среди комических положений открывается смелый ход к трагизму человеческой души»¹⁰⁷; но если у Мольера комедия «моралистическая»: в центре человеческий тип, одержимый одной чертой характера, – то у Гауптмана «психологическая»: в центре человеческая натура, живущая во всем своем многообразии.

В более поздних исследованиях также неоднократно подчеркивалось сходство «Коллеги Крамптона» и комедии Мольера «Скупой», генетическую связь с которой отмечали и биографы Гауптмана¹⁰⁸. В «Скупом», как в одном из эталонных образцов классической комедии, высмеивается старик Гарпагон, который больше всего любит деньги. Скупость, дойдя до высшего предела, вытесняет все другие качества персонажа, становится его характером. «В произведениях Мольера сюжет вырастает из характеров персонажей, их поступки обусловлены темпераментом, свойством личности, целями и задачами, идеями каждого. В этом проявляется ренессансное наследие мольеровского театра: человек формирует обстоятельства своей жизни»¹⁰⁹.

Как отмечает Е. А. Дунаева, «высокая комедия, созданная Мольером, впервые посягнула на универсальные законы жизни. „Смеясь, чтоб не заплакать“, она, как вторая сторона медали, стала вровень с трагедией. Но если в трагедии позитивная идеальная роль отводится всегда благородному в

¹⁰⁶ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред. А.Н. Николюкин. М., 2001. Стлб. 383.

¹⁰⁷ Schlenter P. Ibid. S. 92.

¹⁰⁸ Толчком к созданию пьесы Гауптмана Ганс Майер считает постановку «Скупого» Мольера, «eine Aufführung von Molières „Geizigem“, die er Anfang November 1891 in Berlin sah, gab die Anregung, auch einmal ein dramatisches Werk zu versuchen, das – unter starker Herausarbeitung humorvoller Züge eine sonderbare und abseitige Menschengestalt im Konflikt zeige mit den Maßstäben des sogenannten „normalen Lebens“». (Постановка «Скупого» Мольера, которую он посмотрел в начале ноября 1891 года в Берлине, послужила поводом к написанию драматического произведения, которое – при сильной разработке юмористических черт, показало бы необычную, оторванную от жизни человеческую фигуру в конфликте с мерками, так называемой «нормальной жизни»). (Mayer H. Einführung in das dramatische Werk Gerhart Hauptmanns // Hauptmann G. Ausgewählte Dramen. Bd. 1. Berlin, 1956. S. 40).

¹⁰⁹ Дунаева Е. А. Эволюция фарса и фарсовые формы в высоких комедиях Мольера: К проблеме сценического текста в комедийном театре XVII века : дисс. ... доктора искусствоведения. М., 2000. С. 285.

своих идеалах и действиях трагическому герою, то в высокой комедии эта роль всегда принадлежит автору, создателю комедии»¹¹⁰. В высокой комедии нет положительного героя, сатирическое обличение пороков ведется не от лица конкретных персонажей комедии, а от лица самого автора, отношение которого к своим героям ясно видит зритель. У Гауптмана же нет однозначного отношения к герою, как нет и представления об определенном пороке, который он воплощает; тем самым пьеса отражает качественно иное представление о мире и о человеке.

Г. Майер объясняет появление пьесы Гауптмана тем, что драматург чувствовал прежде всего потребность в расширении своих творческих возможностей: долгое время критики считали его приверженцем натурализма, в то время как он сам был убежден, что может передать нечто большее, чем просто точное изображение окружающей среды¹¹¹.

В России «Коллега Крамптон» был встречен сравнительно спокойно, однако в немалой степени лишь благодаря тому, что комедийная природа этого произведения чаще всего просто игнорировалась; например, в не подписанной заметке «Немецкий драматург-толстовец», содержащей обзор творчества молодого драматурга, говорилось: «...В “Нашем товарище Кромптоне” (sic!), исполненном недавно с огромным успехом, он не изменил основным началам реализма, избегая в своих пьесах всяких сложных интриг, хитросплетений и развязок и стараясь сделать их только верным воспроизведением каких-либо сторон жизни»¹¹². Через несколько лет совершенно в том же ключе эту пьесу упоминает Пл. Краснов – как характерную для всей «современной молодой немецкой реалистической школы <...>, учившей, что действительность надо изображать такую, как она есть, не прикрашивая ее и по возможности упрощая приемы и технику творчества»; а отличительную особенность Гауптмана критик усматривает только в «довольно резко выраженном сочувствии к низшим общественным

¹¹⁰ Там же. С. 385.

¹¹¹ Mayer H. Ibid. S. 41.

¹¹² Немецкий драматург-толстовец // Книжки недели. 1892, № 2.

слоям, ко всем слабым, обиженным»¹¹³.

С. Нани, который сам перевел эту пьесу, в обзоре «Гауптман и его произведения» акцентирует автобиографическую основу сюжета: «Воспоминания юности, времен, когда Гауптман изучал скульптуру и сам был учеником Академии, играют немаловажную роль в содержании этой пьесы»¹¹⁴ и сказываются в сочувственном освещении ее главного героя. Этому энтузиасту искусства и неуклонно опускающемуся пьянице «остается только погибнуть, но автору хочется спасти его»¹¹⁵. Трактовка «Коллеги Крамптона», таким образом, вполне соответствует заключению автора статьи, что «в пьесах Гауптмана преобладает изображение внутреннего мира человека, внешнее же действие драмы развивается, строго вытекая из этого положения»¹¹⁶; то есть комедия целиком вписывается в представление критика о «новой драме» как таковой, без учета жанровой специфики.

Выделяется позиция А. Рейнгольда, акцентировавшего именно комедийную природу этой пьесы. Критик называет ее «талантливой “безделкой”»¹¹⁷, что вовсе не является, однако, уничижительной характеристикой: «Коллегу Крамптона» Рейнгольдт объявляет «одной из лучших комедий, какие вообще существуют у немцев. В ней масса ума, веселости и поэзии – качества, так редко встречающиеся у немецких драматургов. Действие захватывает вас с первой же сцены, драматизм растет, и кризис, на его кульминационной точке, граничит с трагедией; но тут благословенный гений смеха разгоняет тучи и проясняет лицо зрителей»¹¹⁸. В связи с комедией Гауптмана Рейнгольдт напоминает афоризм Ницше: «Умные авторы никогда не вызывают хохот, а только улыбку». Именно особое соотношение смеха и серьезности находится в центре внимания критика, увидевшего в пьесе «ряд превосходных сцен, полных самого

¹¹³ Краснов Пл. Загадочная драма. Г. Гауптман. Потонувший колокол. Сказка-драма в 5 д. // Книжки недели. 1898. Январь. С. 150.

¹¹⁴ Там же С. 146.

¹¹⁵ Там же.

¹¹⁶ Там же. С. 147.

¹¹⁷ Рейнгольдт А. Рейнгольдт А. Драматург-реформатор // Книжки недели. 1893. Июнь. С. 22.

¹¹⁸ Там же.

трогательного юмора и захватывающего реализма – истинную трагикомедию жизни»¹¹⁹.

В статье о Гауптмане в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона Рейнгольдт сжато повторил свои основные суждения о немецком драматурге. Том с этой статьей появился в 1892 г., поэтому в нее вошла информация лишь о ранних драмах, включая комедию «Коллега Крамптон», охарактеризованную здесь как «одна из самых веселых и умных во всей новейшей немецкой литературе». Следует отметить, что само появление в столь солидном издании статьи о молодом зарубежном драматурге уже на третий год после его дебюта на родине – яркое свидетельство его большой популярности в России.

Предисловие А. Измайлова к «Коллеге Крамптону» в Полном собрании сочинений Гауптмана (1908) в основном сводится к обзору суждений европейских критиков и показывает, что комедийная природа пьесы была проблематична для многих. Сам Измайлов солидаризируется скорее с ними, замечая, что «счастливый исход заставил Гауптмана назвать комедией произведение, которое по существу резко-драматично и <...> остается таким даже и при радужном финале...»¹²⁰.

Монография А.М. Евлахова «Герхарт Гауптман. Путь его творческих исканий» (1917) завершила дореволюционный этап российской рецепции, которая после этого надолго замерла. Исследователь также в основном опирается на работы немецких критиков, излагая их и обильно цитируя, так что монография служит одновременно сводом суждений соотечественников о Гауптмане и свидетельством солидарности с ними. Относительно «Коллеги Крамптона» Евлахов ссылается главным образом на Ландсберга и Бартельса, с удовлетворением отмечая вслед за ними, что пьеса, благодаря прежде всего фигуре главного героя, является значительным шагом от «социальности» к психологической полнокровности, в результате чего

¹¹⁹ Там же. С. 22–23.

¹²⁰ Измайлов А. А. «Коллега Крамптон» // Гауптман Г. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1908. Т. 2. С. 160.

«тенденциозная драма превратилась в комедию характеров»¹²¹.

Критики неоднократно отмечали необычайную привлекательность образа внешне опустившегося Крамптона, видели в нем живого человека, которому можно сочувствовать, и трактовали комедию прежде всего как произведение о неординарной личности и ее конфликте со средой. Так, А.М. Евлахов замечает, что именно благодаря пороку, с которым Крамптон бессилен бороться, обнаруживается внутренняя красота этого человека, «вся трогательная, почти детская наивность и незлобивость его нежной души, стыдливо прячущейся от посторонних глаз под оболочкой напускной грубоватости и напыщенной суровости»¹²².

Приведенные цитаты наглядно демонстрируют сложность и неоднозначность той проблемы, которой посвящена настоящая работа, – комедиографии в «новой драме». Высказывания критиков и исследователей отражают, с одной стороны, активную обсуждаемость проблемы, с другой – исключительный разноречивый в попытках ее решения.

Показательно восприятие комедии Гауптмана в российской провинции. Мы располагаем, в частности, материалами, характеризующими литературно-театральную критику томских газет той эпохи¹²³. В ноябре 1907 г. комедия «Коллега Крамптон» была представлена томской публике, о чем свидетельствует рецензия в газете «Сибирская жизнь» № 163 за подписью «Родриго». Автор публикации сразу отмечает, что написана комедия была в первый период творчества Гауптмана, когда драматург вносил много субъективного и личного в свои произведения. При этом такая стилистическая особенность заметки, как обилие многоточий, завершающих едва ли не каждую фразу и придающих тексту субъективно-лирический оттенок, косвенно выражает солидарность критика с автором пьесы. Столкновение творческой личности и среды, как считает «Родриго»,

¹²¹ Евлахов А. М. Герхарт Гауптман. Путь его творческих исканий. Ростов-на-Дону, 1917. С. 45.

¹²² Там же. С. 46.

¹²³ Представленные в диссертации материалы столичных и провинциальных газет конца XIX – начала XX вв., касающиеся жанра комедии, изучены и введены в научный оборот в рамках коллективного исследования провинциальной (томской) периодики, предпринятого сотрудниками кафедры романо-германской филологии ТГУ под руководством профессора О. Б. Кафановой.

является основным мотивом не только пьесы, но и жизни драматурга. Гауптман назвал свое произведение комедией, поскольку смотрел на этот конфликт с долей иронии, усмешкой и видел в нем разрешимые противоречия. Критик отмечает, что наиболее удался автору заглавный герой, остальные же персонажи обрисованы довольно бледно и служат лишь фоном, чтобы подчеркнуть центральную фигуру. Но в томской постановке всё получилось наоборот: яркая и талантливая личность Крамптона вышла бледной и неинтересной, зато остальные персонажи были воспроизведены удачно. Вероятно, томским артистам (как и публике) были более привычны и доступны бытовые или острохарактерные черты персонажей, а психологически сложный, противоречивый образ оказался не по силам, либо они по привычке акцентировали при исполнении пьесы те элементы, которые соответствовали их традиционным представлениям о комедии. Критик же интуитивно угадывал тяготение Гауптмана именно к таким образам, основываясь при этом на своем знании других его пьес и не учитывая жанровой специфики комедии. Во всяком случае здесь налицо разрыв между пониманием комедии у Гауптмана и в основном солидарного с ним критика — и трактовкой, ориентированной на массовый вкус, что показывает новаторство драматурга и сложность его постижения провинциальной театральной культурой его времени.

Рецензент обращает внимание также на такой аспект постановки, как оформление сценического пространства. Он улавливает тесную связь авторской концепции со всеми элементами пьесы, требующую от постановщиков особо чуткого отношения к тексту, что характерно для «новой драмы». В частности, он замечает, что в пьесе очень большую роль играет мастерская Крамптона, но томский режиссер не уделил ей необходимого внимания. Вообще обстановка была воспроизведена довольно неравномерно. Мастерская Крамптона в первых двух актах, хотя и не соответствовала авторскому описанию ателье в готическом стиле, но все-таки была похожа на мастерскую художника. Кабинет же Штрелера,

«обличающий не только вкус, но и самобытность хозяина», с массой редкостей, характеризующих владельца как путешественника и коллекционера, был представлен на сцене как шаблонная и безвкусная гостиняя. Гауптман большое внимание уделял описаниям сценической обстановки и внешности действующих лиц, но при постановке все это было проигнорировано. По мнению «Родриго», она могла бы стать лучшим спектаклем сезона, если бы больше внимания уделили указаниям автора. Эту рецензию отличает если не глубина понимания специфики комедийной концепции у Гауптмана, то по крайней мере признание его драматургического новаторства.

На фоне обычного театрального репертуара того времени, который формировался в основном из комедий-шутков, водевилей, фарсов, «хорошо сделанных пьес» сомнительного содержания и художественных достоинств, комедии и Гауптмана, и Чехова оказались непонятными как для столичного, так и для провинциального (в частности томского) зрителя и вызывали недоумение у большинства критиков¹²⁴. При этом, как отмечает Д. А. Олицкая, отклики на драматургию Чехова в томской периодике на рубеже XIX – XX веков по-разному соотносились с общероссийской критикой, хотя в целом рецензии в провинциальных газетах «демонстрируют осведомленность томских критиков о полемике вокруг чеховских пьес в центральных изданиях»¹²⁵. Анализируя театральные хроники, обзоры и рецензии на страницах томских газет, Н. Е. Разумова констатирует, что «в отзывах о Чехове почти всегда сквозит недовольство мрачностью и

¹²⁴ История критического восприятия творчества А. П. Чехова в России достаточно полно изучена, это прежде всего работы И. Е. Гитович, В. Б. Катаева, А. П. Кузичевой, М. А. Мурина, М. М. Одесской, Э. А. Полоцкой, С. ле Флеминга, И. С. Сухих, А. Д. Степанова, А. П. Чудакова и др. Отдельные наблюдения, связанные с восприятием творчества Чехова, есть в четырехтомной коллективной монографии «Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX веков» и в комментариях к Полному собранию сочинений Чехова в 30 тт.

¹²⁵ Олицкая Д. А. Драматургия А. П. Чехова на томской сцене конца XIX – начала XX века // Сибирский филологический журнал. 2014. № 4. С. 159.

пессимизмом его произведений»¹²⁶, в том числе и комедий.

Новаторство комедиографии Гауптмана связано в значительной мере со специфическим использованием традиции, с оригинальным синтезированием различных элементов культурного наследия. В пьесе много характерной для Гауптмана символики, в том числе библейских и христианских образов, которые могут получать интерпретацию, далекую от традиционной. Присутствуют и жанровые элементы античной комедии; например, роль пира, традиционного символа возрождения, выполняет банкет в гостинице, после которого Гарри Крамптон начинает жизнь заново. Заканчивается пьеса обручением Макса и Гертруды; этот мотив брака тоже восходит к древнегреческой комедии.

Уже в первой ремарке заявлено смешение античности и других эпох. Вот как описывается мастерская Крамптона: «Ein weiter und hoher Raum, dessen rechte Seitenwand zwei grosse Atelierfenster einnehmen... unter jedem der Fenster steht ein gottischer Tisch... auf dem linken Tisch der Trunkene Faun von Herkulanum, auf dem rechten der Silenius von Pompeji <...> Auf dem Betstuhl liegt eine mächtige Bibel in altem Schweinslederband <...> Man bemerkt auf den Stafflein einige anfangene phantastische Bilder, deren eines Mephisto und den Schuler dargestellt»¹²⁷. *(Просторная и высокая комната, на стене с правой стороны два больших окна <...> под каждым окном стоит готический стол <...> на столе слева – фигурка пьющего фавна из Геркуланума, на столе справа – фигурка силена из Помпеи <...> на скамейке для коленопреклонений лежит массивная Библия в кожаном переплете <...> на мольберте видны начатые фантастические картины, на одной из которых изображены Мефистофель и ученик).*

Эта мастерская предлагается автором не просто как место действия, а как воплощение идеальной гармонии; ее образ не раз возникает в течение

¹²⁶ Разумова Н. Е. В Томске проездом: (А. П. Чехов) // Русские писатели в Томске. Томск, 1996. С. 176.

¹²⁷ Hauptmann G. *College Crampton*. Berlin, 1896. S. 3. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

пьесы, а в финале Макс и Гертруда вновь воссоздают разрушенную мастерскую. В ее описании соседствует множество элементов античного искусства и символов христианства. Мастерская художника является воплощением синтеза культур и связанного с ним идеала гармонии.

Произведения искусства, которые может создавать на подобной «синтетической» почве такой художник, как Крамптон, являются подлинным художественным богатством, в то время как картины его коллег служат лишь коммерческим целям. Для преподавателей и учеников академии искусство – это прежде всего способ быстро завоевать признание окружающих и получить материальную выгоду, более высокого предназначения искусства они не видят. Крамптон, характеризуя своих коллег, подчеркивает именно их акультурность: «Ihr lest zu wenig, ihr jungen Künstler. Ihr seid Ignoranten schlimmster Sorte, ihr wisst von Gott und Welt nichts. Kennen Sie Swift? Nein. Kennen Sie Smollet, kennen Sie Thackeray, kennen Sie Dickens? Wissen Sie, dass ein Mann namens Byron einen "Kain" geschrieben hat? Kennen Sie E.T.A. Hoffman? Ihr seid Ignoranten schlimmster Sorte» (S.49). *(Вы читаете слишком мало, вы, юные художники. Вы – невежды самого плохого сорта, вы ничего не знаете о Боге и о мире. Знаете ли вы Свифта? Нет. Знаете ли вы Смоллетта, знаете ли вы Теккерея, знаете ли вы Диккенса? Знаете ли вы, что человек по имени Байрон написал «Каина»? Знаете ли вы Э.Т.А. Гофмана? Вы – невежды самого плохого сорта).*

Картина Крамптона, изображающая Мефистофеля и ученика, символична для эпохи нового времени. Здесь Гауптман обращается к эпизоду беседы Мефистофеля с пришедшим к Фаусту учеником из трагедии Гете, ставшей вершинным воплощением гуманистической культуры. Гете являлся для Гауптмана безусловно первой величиной из всех писателей. Его творчество служит в сознании Гауптмана реальным противовесом отрицательным тенденциям в духовном состоянии современного общества. Своего рода цитация гетевского шедевра позволяет Гауптману обозначить принципиально важный для пьесы проблемный аспект: возникающая

параллель ситуаций (Мефистофель — ученик, Крамpton — ученики и коллеги) выявляет опасный, тупиковый характер позиции героя. Его творческий дар обуславливает его бесспорное превосходство над окружающими, но это превосходство выливается в обособленность и становится для него губительным. Саморазрушительное погружение в себя как неизбежная плата за личную неординарность, опасная изнанка индивидуального совершенствования — эта проблематика и связанный с ней тип конфликта лейтмотивны для всего творчества Гауптмана.

Гауптман, таким образом, дает нестандартную трактовку традиционной для немецкой литературы темы искусства и творческой личности. Г. И. Родина отмечает, что если освещение этой темы традиционно (например, у романтиков) утверждало гуманный и возвышенный идеал художника, то на рубеже веков писатели (Гауптман, Зудерман, Т. Манн, Бернштейн, Хиршфельд и др.) изображали личность «себялюбивую, жестокую (хотя жестокость не всегда осознавалась), не подчиняющуюся нравственным правилам жизни в мире людей, исповедующую свои жизненные принципы, подчас перекликающиеся с индивидуалистическими принципами сильной личности»¹²⁸. Гауптман в своей комедии избегает крайностей, приводивших порой к своеобразной демонизации героя и «фатализации» его жизненного трагизма, но при этом не только не снимает проблемы, но и выводит ее за рамки ситуации собственно творческой личности. Традиционной узкой интерпретации пьесы придерживается Г. Майер; подчеркивая богатство личности героя, он особенно акцентирует внимание на его противостоянии толпе¹²⁹, в трагедии художника усматривает проявление антигуманности мира, враждебного подлинному искусству.

¹²⁸ Родина Г. И. Пьесы Чехова в немецкой критике 1900-х годов // Чеховские чтения в Ялте. М.: Наследие, 1997. С. 111.

¹²⁹ «Hauptmans Komödie schildert den Konflikt nicht bloß zwischen einem verbummelten, sein Amt vernachlässigendem Professor mit seiner Familie und Umwelt, sondern viel stärker die Auseinandersetzung eines echten und tief empfindenden Künstlers mit einem ebenso tief kunstfeindlichen Milieu». (*В комедии Гауптмана изображается не только конфликт между опустившимся, пренебрегающим своей службой профессором, его семьей и окружающими, но и гораздо большее противоречие между настоящим и глубоко чувствующим художником и чуждой искусству средой*). (Mayer H. Op. cit. S. 40).

Продолжением комедии «Коллега Крамптон», а также драмы «Michael Kramer» («Михаэль Крамер», 1900) немецкие критики единодушно считают трагикомедию «Peter Brauer» («Петер Брауер»), работу над которой Гауптман начал в 1910 г. и опубликовал ее окончательный вариант лишь в 1921¹³⁰, далеко за хронологическими пределами существования «новой драмы», в силу чего это произведение в нашей работе не рассматривается подробно. В отличие от Крамптона и Михаэля Крамера, Петер Брауер не является настоящим творцом, у него нет таланта, он лишь воображает себя художником и обманом получает заказы. Здесь уже происходит полное разрушение индивидуалистической позиции и, в отличие от комедии «Коллега Крамптон», нет гармонизирующей альтернативы.

В «Коллеге Крамптоне» судьба художника служит у Гауптмана выражением общих тенденций развития личности в индивидуалистической парадигме (недаром герой комедии погружен в ситуацию далеко не только творческого характера), а как противовес этим губительным тенденциям предлагается гармоническая широта мировосприятия и в качестве пути к ней – синтез культурных ценностей разных эпох. Тем самым выход за рамки современной кризисной магистрали гуманистического развития, всё более обособляющей индивида, моделируется как обращение к тем культурным результатам, которые были наработаны человечеством на прежних, до-индивидуалистических этапах его истории. Эта идея была позднее развита Гауптманом в его комедии «Девы из Бишофсберга».

¹³⁰ Fechter P. Gerhart Hauptmann. Dresden, 1922. S. 62, Schlenter P. G. Hauptmann. Berlin, 1922. S. 256, Sulger-Hebing E. Gerhart Hauptmann. Berlin, 1922. S. 47.

§2. «Объективность» авторской позиции как жанрообразующий признак комедии «Бобровая шуба»

Сразу же после постановки «Коллеги Крамптона» Гауптман пишет в 1892 г. свою вторую комедию — «Бобровая шуба» («Der Biberpelz»). Премьера, состоявшаяся 21 сентября 1893 г., не имела успеха, и через короткое время пьеса совсем исчезла из репертуара «Немецкого театра» в Берлине. Основным ее недостатком, по мнению первых зрителей, была ее незавершенность: создавалось впечатление, что не хватает еще одного, финального акта.

Продолжением «Бобровой шубы» явилась поставленная в 1901 г. трагикомедия «Der rote Hahn» («Красный петух»): события двух пьес представляют единую цепь, в них участвуют одни и те же персонажи. Подчеркивая связь этих произведений, Гауптман, вопреки хронологии, в собрании своих сочинений ставил их рядом. При этом обе пьесы он помещал в раздел «социальных драм», непосредственно после «Ткачей».

Большинство немецких критиков считало главным достоинством комедии удачно выведенные автором современные столичные типы и отражение в пьесе острых социальных вопросов (ее действие происходит во время выборов, осмеянию также подвергается бюрократия). Действительно, к «Бобровой шубе» многие подходили прежде всего как к социальной сатире. Э. Штейгер высоко оценивал эту пьесу, говоря, что «здесь мы имеем перед собою старательно разработанную во всех частях комедию – правда, комедию нового стиля, в которой все действие искусно сжато в пяти моментальных снимках, полных жизни и движения. В них переливаются все лучи юмора, комизма и сатиры»¹³¹. П. Шленгер, друг Гауптмана и первый его биограф, считал финал пьесы неожиданным и был недоволен тем, что автор морально не осудил главную героиню: «она должна была понести хотя

¹³¹ Штейгер Э. Указ. соч. С.249.

бы божью кару, если избежала наказания Вергана»¹³². Критики подчеркивали социальный характер комического в пьесе и рассматривали ее как оружие в борьбе с недостатками социальной действительности.

В целом «Бобровая шуба» создана согласно привычным жанровым законам, поэтому она оказалась для российских критиков менее сомнительна по своей комедийной природе, чем «Коллега Крамптон». Так, С. Нани характеризует ее по вполне традиционным для комедии критериям – как «остроумную, но далеко не злобную сатиру на местные деревенские власти» с «провинциальными типами», которые «намечены <...> ярко и характерно» (что служит основанием для ассоциаций со «знаменитой классической комедией Генриха Клейста “Der zerbrochene Krug”» и особенно «Ревизором» Гоголя)¹³³. З. Венгерова также усмотрела в «Бобровой шубе» не только «блестящий юмор», но и «яркую» сатиру, связанную с параллелью между блюстителем закона и воровкой: «Сатирическая идея комедии заключается в обличении общего порядка вещей, при котором воры всегда защищены...»¹³⁴. Всё это позволило ей назвать пьесу «одной из лучших комедий Гауптмана», хотя их в целом весьма сомнительный рейтинг не мог не ограничивать значение такой похвалы. Как пишет русский современник Гауптмана А.А. Измайлов, комедия не сразу была принята потому, что «публика шла на пьесу с совершенно определенными предъявлениями к автору "Ткачей". Вместо ожидаемого она увидела нечто совсем в ином роде»¹³⁵.

В пьесе запечатлены характерные особенности Германии 1880-х гг. – времени «исключительного закона» против социалистов, разгула доносительства и полицейского сыска. Его олицетворением является начальник полицейского округа фон Верган — одна из наиболее колоритных типических фигур, созданных Гауптманом. Это ограниченный полицейский

¹³² Schletter P. G. Hauptmann. Berlin, 1912. S. 105.

¹³³ «Когда гоголевский “Ревизор” шел на немецкой сцене, критики отмечали сходство его с «Vibergelz»: в обеих пьесах – сатира на провинциальные власти и нравы» ([Нани С.П.] Гауптман и его произведения. С. 146, 147).

¹³⁴ Венгерова З. Hauptmann G. Der rote Hahn. Berlin, 1901 (Рецензия) // Вестник Европы. 1902. № 2. С. 847.

¹³⁵ Измайлов А. А. Указ. соч. С. 183.

чиновник, которому везде мерещится опасное инакомыслие, подрывающее устои общества. Вместо того, чтобы искать настоящих воров, похитителей дорогой шубы рантье Крюгера, Верган собирает всякого рода слухи, чтобы уличить чуть ли не в государственной измене безобидного и законопослушного доктора Флейшера.

Прототипом Вергана стал начальник полицейского ведомства Буссе. Гауптман был лично знаком с рантье Крюгером, который заявил в полицию о краже, но эта жалоба была отклонена Буссе из-за «политической ненадежности» пострадавшего. Гауптман придал также несколько автобиографических черт образу доктора Флейшера. Власти берлинского пригорода Эркнера с помощью ложных свидетельских показаний пытались возбудить уголовное дело против неугодного им писателя¹³⁶. Критики отмечали, что в этой комедии затрагиваются конкретные политические явления, и, усматривая в ней весьма острую насмешку над государственной властью, считали произведением политической направленности. В образе Вергана находили сатирически обобщенные черты кайзера, «железного канцлера», военных и государственных чиновников¹³⁷.

Действительно, в пьесе есть точное обозначение времени действия, данное именно через указание на конкретные политические события: «Zeit: Septennatskampf gegen Ende der Achtzieger Jahre» (*Время: конец 80-х годов, борьба за септеннат*¹³⁸) (2, S. 8), или в «Красном петухе»: «Kampf und die Lex Heinze; Jahrhundertwende» (*Борьба за закон Гейнца; рубеж веков*¹³⁹) (2, S. 82). Однако эта отсылка к политическим событиям не имеет прямого отношения к содержанию обеих пьес. Отметим, что в переводе Ю. Балтрушайтиса и В.М. Саблина такое точное хронологическое обозначение отсутствует. Видимо, они сочли эти подробности излишними для русской публики, не знакомой с деталями германской политической жизни.

¹³⁶ См.: Mayer H. Ibid. S. 51.

¹³⁷ Ibid. S. 52.

¹³⁸ Септеннат – семилетие, на которое были разложены расходы по содержанию мирного состава германской армии, приуроченная к 1887 г.

¹³⁹ Проект этого закона рассматривался германским правительством в 1900 г.

Но показательно то, что изъятие этой информации не потребовало никакой перестройки пьес. Это служит одним из проявлений необычности позиции Гауптмана в качестве социального критика; как и то, что и сюжетно противопоставленные властям персонажи из простонародья в комедии далеко не идеальны. Они плутоваты, хитры, необразованны, ограничены, живут лишь материальными интересами и стремятся прежде всего к получению наживы.

По верному наблюдению Е. М. Манделя, главное достоинство пьесы в том, что Гауптман «в противовес легкой развлекательности, которой отличались немецкие (да и большинство западноевропейских) комедии 90-х годов, создает комедию большого идейного содержания, в которой действуют полнокровные характеры с яркой, неповторимой индивидуальностью. Драматург отказывается от трафаретных приемов обрисовки персонажей, элементов буффонады, мотивов „узнания“, эффекта разоблачения и подслушивания, которыми столь часто пользовались создатели комедии»¹⁴⁰. Исследователь приходит к выводу, что «комедия „Бобровая шуба“ – это сатирическая комедия характеров, лишенная внешней занимательности и интриги».¹⁴¹

Действительно, Гауптман нарушает привычную традицию комедийного жанра и отказывается от интриги, служившей, как правило, основой построения комедии. Тайна украденных дров и шубы с самого начала известна и зрителю, и почти всем персонажам пьесы, только недалекий полицейский чиновник не может ее разгадать. В связи с этим раскрывается суть жанрового подзаголовка пьесы: Гауптман предлагает свою разновидность жанра «воровской комедии» («Diebskomödie»), в которой тайна и раскрытие преступления не организуют сюжета.

Неоднозначное отношение к себе вызывает фрау Вольф: она подкупает своей энергией, трудолюбием, находчивостью, она все время думает о

¹⁴⁰ Мандель Е. М. «Бобровая шуба» Гауптмана – комедия-сатира // Некоторые вопросы русской и зарубежной литературы. Саратов, 1969. С. 135.

¹⁴¹ Там же. С. 136.

благополучии своей семьи, прежде всего о судьбе своих дочерей. Чтобы вывести семью из материальных трудностей, она мечтает сдавать комнаты и отправить дочку в берлинский театр, где та, возможно, станет актрисой и они всей семьей переберутся в столицу. Вместе с тем она является воровкой и рассматривает свои действия не как преступление, а как вполне оправданное средство в борьбе за существование.

Колоритно обрисован образ полицейского Вергана, он глуп и починовничьи хитроват, мелочен и подозрителен. Верган считает себя умнее и выше всех, так как обладает властью. А на деле он оказывается ограниченным и недалеким, так что по ходу действия пьесы его неоднократно обводят вокруг пальца. Пока недалекий и самодовольный начальник полицейского округа занят охотой за «государственными преступниками», в деревне дважды происходят кражи (сначала дров, потом шубы). Фрау Вольф совершает обе кражи буквально у него на глазах, но остается безнаказанной, более того, ее считают настолько добродетельной, что даже не подозревают в преступлении.

И в «Бобровой шубе», и в «Красном петухе» Гауптман использует приемы, позволявшие современникам характеризовать его драматургию как натуралистическую. Так, один из первых биографов Гауптмана Адольф Бартельс, не оценив особенностей пьесы как комедии, выдвинул утверждение о том, что это «самая натуралистическая и бесформенная из всех гауптмановских драм»¹⁴². И позднее исследователи использовали подобные формулировки для характеристики пьесы. К подобным суждениям привела, в частности, документальная, вплоть до автобиографизма, достоверность изображаемых событий и лиц, отмеченная выше.

Кроме того, в пьесе много персонажей, которые не имеют прямого отношения к действию; обрисованные каждый как яркая индивидуальность, со своей биографией и своеобразным языком, они скорее являются представителями берлинского предместья и отражают собой не более чем

¹⁴² Bartels A. Gerhart Hauptmann. Berlin, 1897. S. 148.

среду. Таковы, например, писарь Глазенап, жулик и аферист Мотес, рассыльный Миттельдорф, Эмиль Вульков, доктор Флейшер, рантье Крюгер и др.

Гауптман в комедии подает характерные черты современной жизни не в духе сатирического обличения, а как бы с позиции стороннего наблюдателя, которому равно чужды плутовство простонародья и глупость полицейских. Историю поисков вора, бесплодных из-за того, что полицейский начальник занят выслеживанием мнимого политического преступника, драматург изложил в тоне бытового анекдота, без критики в адрес одного во имя утверждения чего-то другого.

Отметим также широкое применение в речи персонажей диалекта, воровского жаргона, искажение слов, выдающее неграмотность простонародья. Этот прием Гауптман использовал в «Перед восходом солнца», «Ткачах» и других драмах, смело выводя на сцену речь социальных низов. Драматург наделяет каждое действующее лицо своим наречием: так, фрау Вольф говорит по-силезски, Крюгер – на саксонском диалекте, Верган – на берлинском с оттенком верхне-немецкого; остальные, хотя и говорят на берлинском наречии, но с сильными отзвуками нижнее-немецкого. Натуралистический по своим истокам прием доводится таким образом до чрезмерности, и комический эффект в пьесе возникает во многом именно благодаря речевым особенностям персонажей. Э. Штейгер подчеркивал, что комизм здесь заключается не в словах действующих лиц, а исключительно в том, как они говорят, и поэтому эта «комедия воровства» кажется такой чисто немецкой¹⁴³.

Речевые характеристики персонажей очень важны в пьесе. Так, фрау Вольф пытается воспроизвести где-то услышанное французское выражение и вставляет его не к месту. Ее пристрастие к употреблению изысканных выражений, модных иностранных слов, смысл которых она едва понимает, связан с ее стремлением быть похожей на высшее столичное общество.

¹⁴³ Штейгер Э. Указ. соч. С. 249.

Именно поэтому она дала дочерям не принятые в этой среде имена Адельгейда и Леонтина и приучила их говорить на иностранный манер «Рара» и «Мама».

Можно привести следующие примеры речи фрау Вольф из «Бобровой шубы»: «Laß du mich bloß fer die Mädels sorgen. Das schlägt nich in deine Konferenz. In meine Konferenz geheert das <...> A jedes hat seine Konferenz»¹⁴⁴. *(Позволь мне самой позаботиться о девочках. Это не твоя конференция. Это уже принадлежит моей конференции <...> У каждого своя конференция)*. Она трижды повторяет слово «конференция», которое она путает со словом «компетенция». Точно так же далее в тексте вместо слова «темперамент» она говорит «температура».

В переводе этот прием бесследно теряется. Например, Ю. Балтрушайтис переводит этот отрывок следующим образом: «Предоставь мне самой позаботиться о дочках. Это же не твоего ума дело. Это – мое дело <...> У всякого своя забота». Или, например: «Ihre Tochter is so ein scheenes Madchen, die kann beim Theater Farure machen» (S. 11). *(Ваша дочка настолько красивая девушка, что могла бы произвести фарур в театре)*. Ю. Балтрушайтис не принимает во внимание эту речевую нелепость и пишет «как следует»: фурор. В результате перевод ослабляет комический эффект речи персонажа.

Многие другие черты, характеризующие комедию «Бобровая шуба», также могут рассматриваться одновременно как принадлежность натуралистического метода и как традиционные, даже исконные, признаки жанра комедии. Так, через всю пьесу проходит мотив чревоугодия. С одной стороны, демонстрация разделывания убитых на охоте косули и кролика на сцене органично вписывается в натуралистическую драматургию Гауптмана, напоминая, например, сцены из «Ткачей». С другой стороны, это было характерно для античной комедии, еще не утратившей связи с языческим

¹⁴⁴ Hauptmann G. Der Viberpelz. Berlin, 1900. S. 10. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

ритуалом: поедание мяса означало как бы второе рождение, надежду на новую жизнь.

Активен в обеих пьесах и традиционный для комедии мотив блуда, связанный с дочерьми фрау Вольф. Вот как описывается Адельгейда при ее первом появлении: «*Sie ist ein langaufgeschossenes Schulmädchen im vierzehnten Jahre, mit hübschem Kindergesicht. Der Ausdruck ihrer Augen verrät frühe Verderbnis*» (S. 11). *(Это вытянувшаяся школьница четырнадцати лет, с красивым детским лицом. Выражение ее глаз выдает раннюю распущенность)*. Этот же мотив в трагикомедии «Красный петух» связан с образом Леонтины, у которой есть незаконнорожденный ребенок и которую называют распутной девкой. В то же время в драме «Перед восходом солнца» сцены шокирующего поведения персонажей служили беспощадно правдивой характеристикой общества, на фоне которого разворачивается трагическая история Лота и Елены.

Сходством с «серьезными» произведениями Гауптмана оттеняется принципиальное отличие от них «Бобровой шубы», очевидно и определяющее ее комедийный характер: здесь нет героев (или, как в «Ткачах», неких высоких идеалов или норм), судьба которых концентрировала бы в себе авторское сочувствие и интерес. Представлена одна только «среда», не просвеченная тем драматическим, точнее даже трагическим, конфликтом, который в гауптмановской «новой драме» всегда предельно обострен. Однако этот конфликт не отменен полностью, а лишь вынесен за пределы сюжета, определяя авторскую позицию, что прочитывалось современниками как редукция привычного комизма.

А.М. Евлахов, вслед за немецкими критиками, в комедии «Бобровая шуба» отметил дальнейшее движение Гауптмана от «политической сатиры» и «нравоучительной тенденции» к «нравственной непринужденности», «нравственной свободе юмориста, который чувствует себя по ту сторону добра и зла и смотрит на людей и явления этого мира, проходящие где-то

там, далеко внизу, с тонкой, спокойной усмешкой»¹⁴⁵. На эту тенденцию, но развившуюся «еще глубже, еще шире», указал критик и в трагикомедии «Красный петух», где «безоблачный смех “Бобровой шубы” омрачается <...> иными нотами, полными грустного раздумия над суетностью человеческой жизни, ее нелепой неразберихой, мелочным эгоизмом и духовным мещанством»¹⁴⁶. Обе пьесы тем самым максимально сближались с основным массивом драматургии Гауптмана, и их комедийная природа сводилась, по сути, к той особой «объективности», которая была генетически связана с натурализмом и делала «новую драму» увертюрой к утвердившейся в XX веке новой онтологии, отказавшейся от центральной позиции человека в мире.

§3. Переосмысление ренессансного антропоцентризма в полемике с Шекспиром (комедия «Шлук и Яу»)

Комедия «Шлук и Яу», написанная по мотивам пролога к «Укрощению строптивой» Шекспира, была впервые представлена в 1900 г. и, так же как предыдущие, была встречена на родине весьма холодно. Со стороны русской критики пьесе также был оказан далеко не восторженный прием. В ряде рецензий, которыми сопровождалась ее российская постановка в 1900 г., суждение о ней практически неоспоримо сводилось к формуле «мало удачная комедия»¹⁴⁷. Спустя несколько лет критик «Вестника иностранной литературы» уже ретроспективно упоминал ее в недвусмысленном контексте появившихся у Гауптмана за последнее время «весьма слабых пьес,

¹⁴⁵ Евлахов А. М. Указ. соч. С. 47, 48.

¹⁴⁶ Там же. С. 49, 50.

¹⁴⁷ Деген Е. Г. Гауптман. Драматические сочинения. Пер. под ред. и с предисл. К. Бальмонта. М., 1900 // Мир Божий. 1900. № 5. Библиографический отдел. С. 87.

написанных Бог весть зачем и ради чего»¹⁴⁸.

Рецензенты уличали новую комедию в сюжетном сходстве с целым рядом произведений, в которых спящего героя переносят в другую обстановку, так что после пробуждения он считает и всё то, что было в действительности, сновидением. В качестве источников для «Шлука и Яу» называли комедии Шекспира «Укрощение строптивой» и «Сон в летнюю ночь», драму Кальдерона «Жизнь есть сон», а также одну из сказок «Тысячи и одной ночи». Критики с большей или меньшей строгостью указывали на аналогичность ситуаций, персонажей, стихов; но при этом они лишь послушно двигались по следу, подсказанному и подчеркнутому самим Гауптманом, который своей ориентации на образец, прежде всего шекспировский, не скрывал, даже наоборот — наводил на поиск параллелей и вообще на мысль об их наличии тем, что использовал эпиграф из «Укрощения строптивой» Шекспира.

Открытость этой «наводки» говорила вовсе не о зависимости, а, напротив, о полемике, результатом которой должно было явиться качественное обновление комедии. Однако критиков достигнутый Гауптманом результат лишь разочаровал: «...Всем известный веселый сюжет обещал много здорового смеха, комических лиц, сцен и положений, а на деле оказался довольно-таки скучной материей. Всё разговоры и разговоры... Слишком много разговоров!»¹⁴⁹. Очевидно, что именно это не оправдавшееся ожидание должно было у Гауптмана служить отправной точкой для новаторской реорганизации комедии. Но критики расценили это лишь как несоответствие заявленному образцу и свидетельство проигрыша Гауптмана в непосильном состязании: «Шекспир богат <...>, а Гауптман беден и крошечный сюжетик старается растянуть насколько возможно»¹⁵⁰. В конце своей статьи критик подводит неутешительный итог, что после

¹⁴⁸ «Роза Бернд», драма в 5 д. Гергарда Гауптмана // Вестник иностранной литературы. 1903. Декабрь. Заграничная хроника. С. 297.

¹⁴⁹ Искусство – театр, музыка, живопись и пр. «Шлук и Яу» // Вестник иностранной литературы. 1900. Март. С. 334.

¹⁵⁰ Там же.

премьеры «берлинская публика считает себя одураченной, она злопамятна, и Гауптману теперь придется много потрудиться, чтобы вернуть ее прежние симпатии»¹⁵¹.

В «растянутости» рецензенты единодушно усматривали явный дефект пьесы. Даже доброжелательно настроенная Л. Гуревич не смогла удержаться от замечания, что она «местами утомляет и даже раздражает своими длиннотами и повторениями», а это «почти убивает все прочие ощущения»¹⁵². Следствием растянутости становилась скука, убийственная для комедии: «...Положение действующих лиц, шутки и остроты должны были возбуждать смех; автор, видимо, на это и рассчитывал, но зрительный зал не улыбнется! Ясно, что юмора не хватает. <...> Смех на сцене не умолкает, а зрительный зал становится всё угрюмее и угрюмее»¹⁵³. «Для такого рода комедии необходим юмор, а его-то и нет у Гауптмана – в этом можно убедиться, судя по всем его прежним произведениям, – отмечает анонимный критик в «Русском вестнике». – Он – философ, социолог, поэт, но не юморист, и отсутствие этой стороны в его таланте резко сказалось здесь»¹⁵⁴. По мнению рецензента «Книжек недели», остался не использованным комический потенциал образа Яу, который «никакой остроумной карикатуры собою не изображает и всё время остается пьяным мужиком»¹⁵⁵.

З. Венгерова восприняла «Шлука и Яу» как «попытку написать фарс в старинном вкусе, где весь замысел исчерпывается комизмом положений и действия»¹⁵⁶, однако попытку неудачную, так как у драматурга XX века уже «нет достаточно наивности, чтобы быть стихийно веселым»¹⁵⁷. Венгерова

¹⁵¹ Там же. С. 339.

¹⁵² Гуревич Л. Драматическая сказка Гауптмана. – Современная молодежь в изображении Отто Эрнста. – «Poil de Carotte» Жюль Ренара. // Жизнь. 1900. №5. С. 227–228.

¹⁵³ «Шлук и Яу». С. 337.

¹⁵⁴ Новая пьеса Гауптмана. „Schluck und Jau“ von G. Hauptmann. Berlin, 1900 // Русский вестник. 1900. № 4. С. 652.

¹⁵⁵ Новая пьеса Гауптмана // Книжки недели. 1900. Март. С. 263.

¹⁵⁶ [Венгерова З.]. Hauptmann G. Der rote Hahn. Berlin, 1901 (Рецензия) // Вестник Европы. 1902. № 2. С. 846.

¹⁵⁷ З.В. Gerhart Hauptmann. “Schluck und Jau, Spiel zu Scherz und Schimpf”. Berlin, 1900 // Вестник Европы. №4. С. 865.

указывает на «одну мысль, которая сквозит в комедии Гауптмана, но недостаточно сильно выражена»: это «доказательство благотворного очистительного влияния смеха». У «скучающей компании» аристократов «пьяные бродяги» должны были «возбудить смех – и тем самым пробудить здоровую деятельность души»¹⁵⁸. Однако эта задача осталась на уровне умозрительных намерений автора.

Лишь Л. Гуревич находит в себе силы отметить, что «сцены, изображающие Шлука и Яу, полны юмора и психологической правды»¹⁵⁹, но явно старается переключить внимание с этого аспекта на совсем не комически воспринятое содержание пьесы, которое она интерпретирует в уже отработанном для пьес Гауптмана и вообще «новой драмы» ключе: «У Гауптмана – все виновны за всех и все, по-своему, правы: корень того зла, который возмущает его в существующем складе жизни, лежит для него где-то за пределами человеческого сознания и человеческой воли»¹⁶⁰. Тем самым характерное для «новой драмы» представление об онтологической укорененности человеческого неблагополучия привычно конкретизируется в социальном направлении: критик усматривает в пьесе «мягкий» протест Гауптмана «против существующего строя жизни, в котором всё слабое, всё нежное, всё не достигшее полноты развития обречено на тяжкие страдания и даже на погибель»¹⁶¹. Вопрос о комедийной природе пьесы при этом, естественно, практически снимается.

Критик же из «Вестника иностранной литературы», не желающий забыть, что речь идет именно о комедии, предъявляет ей обвинения, основывающиеся именно на традиционном подходе к жанру: «... нет ни одного мало-мальски очерченного характера <...> Морали никакой <...> Нет никакого конца <...>»¹⁶². Таким образом, констатируется отсутствие в пьесе определенных «характеров», служащих воплощению «морали», и сюжетно-

¹⁵⁸ Там же. С. 869.

¹⁵⁹ Гуревич Л. Указ. соч. С. 231.

¹⁶⁰ Там же. С. 230.

¹⁶¹ Там же.

¹⁶² «Шлук и Яу». С. 338.

композиционный просчет — отсутствие «конца», комически неожиданного и в то же время расставляющего все точки над «i» в смысловом завершении идеи. Тем самым пьеса оказывается не соответствующей требованиям также и в качестве художественного оформления какой-либо общественно-полезной идеи и в результате получает уничижительную оценку: «...Напиши ее не прославленный Гауптман, а обыкновенный смертный, никто бы и не подозревал о ее существовании...»¹⁶³.

Спустя несколько лет А. А. Измайлов во вступительной статье к этой комедии в Полном собрании сочинений Гауптмана уже мог опираться на имеющиеся суждения российских критиков, но в основном широко использовал работы соотечественников Гауптмана. Подчеркнув открытость авторской ориентации на известные литературные образцы, и прежде всего Шекспира, критик утверждал, что «рабского подражания здесь нет», поскольку своим героям Гауптман дал «такое сознание человеческого достоинства и ценности каждого сознания, которые вряд ли могли родиться в шекспировские времена. Думы и настроения современного человека звучат здесь»¹⁶⁴. В пьесе усматривается образец той «модернизации старых замыслов», которая была и ранее свойственна драматургу. Эта черта, характерная для культуры рубежа веков, отражала обостренную потребность в переосмыслении прошлого перед выходом к иному представлению о мире и человеке.

Измайлов интерпретирует комедию Гауптмана именно в таком глубоко серьезном ключе. Заявляя: «Здесь есть не только чему посмеяться — есть и над чем задуматься», «в пьесе Гауптмана много юмора и много мысли»¹⁶⁵, — критик практически полностью сосредоточивается на второй стороне этих утверждений. Первая же оказывается сведена к краткому пассажиру: «Шлюк и Яу оба ярко комичны. Чудесные штрихи прорываются в особенности в сцене

¹⁶³ Там же.

¹⁶⁴ Измайлов А. А. «Шлюк и Яу». Шуточное представление в шести приключениях // Гауптман Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 287.

¹⁶⁵ Там же. С. 284, 287.

опьянения Яу и во встрече с переодетым Шлюком», – за которым следуют знакомые сетования на растянutosть, монотонность, недостаток движения и отсутствие «бьющей ключом веселости»¹⁶⁶. Данный автором пьесы подзаголовок «Spiel zu Scherz und Schimpf» (*Игра для шутки и брани/глумления*) Измайлов объясняет тем, что драматург «хотел обратить внимание читателя не на одну чисто-комическую сторону произведения, но и на скрытую в нем серьезную философски-обличительную идею»¹⁶⁷. Основной упор сделан в статье на задачу выбора из имеющихся вариантов наиболее адекватного «толкования идейного замысла» комедии. Измайлов видит в пьесе «иллюстрацию суетности человеческого величия и человеческой власти»¹⁶⁸, что опять же глубоко созвучно фундаментальному сомнению «новой драмы» в привычном антропоцентрическом мироустройстве, но никак не объясняет комедийную природу произведения.

А.М. Евлахов в своей монографии излагает во многом близкое воззрение на комедию «Шлук и Яу», что связано прежде всего с использованием тех же немецких критических источников. Его тоже главным образом интересует «основная мысль комедии», которую он формулирует как «эфемерность всей человеческой жизни»¹⁶⁹. «Мы ожидали бы от автора “Ткачей” политической сатиры на власть и резких, негодующих нот, – пишет Евлахов. – Но ничего этого нет: Гауптман перерос сам себя, и тема чисто социального характера превратилась под его пером снова в проблему глубоко-человеческого значения, в грустную сказку, полную раздумий о жизни и смерти, о человеке и трагикомедии его земного существования»¹⁷⁰. Критик делает здесь весьма существенное наблюдение, касающееся свойственного «новой драме» углубления конфликта, принципиально не сводимого теперь к социальному уровню и достигающего масштаба бытийной универсалии. Пьеса получает удовлетворительное

¹⁶⁶ Там же. С. 287.

¹⁶⁷ Там же. С. 283.

¹⁶⁸ Там же.

¹⁶⁹ Евлахов А. М. Указ. соч. С. 54.

¹⁷⁰ Там же. С. 56.

осмысление как элемент творчества Гауптмана – одного из признанных лидеров «новой драмы»; но, что весьма показательно, ее жанровой специфики критик совершенно не коснулся.

Дальнейшая критика также не нашла художественных достоинств у этой пьесы и вынесла свой приговор – подражание Шекспиру, которое выразилось в полном сходстве сюжета, стихосложения, копировании некоторых персонажей и приема «пьеса в пьесе»¹⁷¹. Смысл же этого подражания еще нуждается в осмыслении.

Через всё творчество Гауптмана проходит идея синтеза культур, которая в комедии «Шлук и Яу» выражена в стилизации и переложении уже существующих и очень известных произведений. Так, сюжет, положенный в основу комедии, встречается в арабской сказке «Сон наяву, или Калиф на час» из сборника «Тысяча и одна ночь». В этой истории повествуется о том, как калиф в благодарность переносит во дворец спящего купца Гассана, которого после пробуждения называют калифом. В итоге купец, пользуясь своим привилегированным положением, пытается отомстить своим врагам и послать золото матери. Суть этой восточной нравоучительной истории сводилась к признанию суетности всех мирских благ, которые мимолетны как сон. К сюжету этой сказки восходит крылатое выражение «калиф на час»: о человеке, получившем власть случайно и на короткое время. По мнению исследователей, именно эта история из сборника восточных сказок послужила источником пролога комедии Шекспира «Укрощение строптивой» (1593–1594), так как была очень популярна в Англии в то время¹⁷². Мотив смешения сновидения и реальности разрабатывается также в другой комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» (1595–1596), где представлен наполненный вымышленными, фантастическими существами мир, в котором происходят невероятные события.

¹⁷¹ Бульдгаупт Г. Г. Литературно-сценические характеристики (Опыт разбора основных пьес современного репертуара). Библиотека театра и искусства, Спб., 1912. №3. С. 48-49.

¹⁷² Венгерова З. А. Усмирение строптивой // Шекспир В. Полное собрание сочинений / Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1902. Т. 1. С. 265.

Разработке этого мотива посвящена драма Кальдерона «Жизнь есть сон» (1632–1635), в которой отразились философско-эстетические принципы барокко. События пьесы подчинены метафоре, вынесенной в название и утверждающей хрупкость и призрачность жизни, отсутствие четких границ между сном и явью. В этой метафоре заключена суть культуры барокко, трактующей мир как произведение искусства, где сон также понимается как творческий процесс, а действительность трактуется как сновидение, насыщенное символами и аллегориями. Этим барочное искусство противостоит ясной и оптимистической картине, созданной художниками Ренессанса. По сути, барокко представляет собой сочетание несочетаемого: Средневековья с его представлением о тотальной зависимости человека от Бога – и Ренессанса с возрожденной им идеей человека, равного богам. Признание иллюзорности мира помогло примирить эти позиции.

Последующие литературные версии данного сюжета разрабатывают главным образом центральную метафору пьесы Кальдерона, воплощающую идею призрачности и иллюзорности бытия. Так, создатель датского национального театра Людвиг Хольберг (1684–1754) использовал ее в комедии «Йеппе с горы» (1724), где крестьянин просыпается барином, а австрийский драматург Франц Грильпарцер (1791–1872) – в драматической сказке «Сон — жизнь» (1817–1831). Эта тема также не раз встречается в преданиях, сборниках анекдотов и исторических фактов. Но основным источником для комедии «Шлук и Яу» послужила комедия Шекспира «Укрощение строптивой», на которую сам Гауптман и указывает в эпиграфе к своей пьесе.

Комедия Шекспира строится из трех сюжетных линий. Пролог пьесы составляет комическая история пьяного медника, которого возвращавшийся с охоты лорд велит своим слугам подобрать и отвезти в замок. Там с проснувшимся Слаем обращаются как с господином, и для него актеры устраивают представление, которым прерывается его история, далее он

упоминается в тексте шекспировской комедии всего один раз. Исследователи предполагают, что финал пьесы Шекспира, а вместе в нем и логичный конец истории преобразования Слая просто не сохранился до наших дней¹⁷³. Свидетельством тому служит известная анонимная пьеса «Укрощение одной строптивой» современного Шекспиру автора, которую некоторые исследователи считают первоисточником шекспировской комедии.

Как и комедия Шекспира, эта пьеса начинается с преобразования пьяного медника, но в ней по ходу представления Слай время от времени вставляет свои комментарии, а также она имеет вполне логичный финал, в то время как пьеса Шекспира обрывается неожиданно и больше не возвращается к истории Слая.

Гауптман указал в эпитафии к своей комедии пьесу Шекспира, хотя финал «Шлука и Яу» скорее соотносится с пьесой анонимного автора «Укрощение одной строптивой», в которой Слай, напившийся допьяна во время представления, засыпает, а слуги лорда снова переодевают его и относят к дверям кабака. Слай просыпается, думая, что все это был сон, но после пробуждения он точно знает, как нужно вести себя со сварливой женой.

У Шекспира, как и у анонимного автора, в заглавии, а значит и на первом плане, выступает история укрощения строптивой, представленная Слаю на сцене. При этом история преобразования пьяного медника не просто является здесь прологом к комедии, а задает ей определенный характер и играет важную роль в понимании основного содержания пьесы. Шекспир использует характерный для английской драмы эпохи Возрождения прием «сцены на сцене», в итоге история укрощения строптивой Катарини ее мужем Петруччо приобретает иронический оттенок¹⁷⁴. В этой ранней шекспировской комедии заявлена популярная ренессансная идея – «Весь мир – театр», которую Шекспир сделал девизом всего своего творчества и

¹⁷³ Аникст А. А. Творчество Шекспира. М., 1963. С. 159.

¹⁷⁴ Там же. С. 160.

впервые воплотил в комедии «Укрощение строптивой». С одной стороны, Слай буквально взят из жизни, о чем свидетельствуют фигурирующие в его речи названия мест и имена. А с другой стороны, он помещен в комедию и его жизнь превращена в театр. Он зритель и он же главный герой действия, которое разворачивается на его глазах. Поэтому на первый план выступает театральность этой пьесы, построенной на переодевании, исполнении персонажами различных ролей, на смене ими масок.

Ориентация Гауптмана на произведение Шекспира была особенно подчеркнута в постановке комедии «Шлук и Яу», которая состоялась в 1909 г. в театре Незлобина. Комедия была поставлена с некоторыми изменениями: были сокращены философские рассуждения персонажей, и главный акцент был сделан на ее буффонадном характере, о чем свидетельствует критическая заметка, посвященная премьере пьесы¹⁷⁵. Кроме того, оформление сцены также было приближено к атмосфере шекспировского театра. Пьеса была представлена без декораций, а место действия обозначалось дощечками, прибитыми к столбикам: Шекспир благодаря такому способу организации сценического пространства совершал быструю смену сцен. При этом лаконизм оформления контрастировал с очень пышными и богатыми костюмами, что также сблизило постановку «Шлука и Яу» с театром Шекспира. Роль декораций в этой постановке выполняло бледно-зеленое сукно, которое использовалось и для покоев замка, и для поляны перед ним. В итоге все внимание отдавалось действию, диалогу и персонажам.

По сюжету комедии «Шлук и Яу» сон в ней перемешивается с реальностью и на всех уровнях проходит тонкая грань между действительностью и представлением: фарс разыгрывается одновременно для зрителей и для действующих лиц, и сам автор в него вовлечен, о чем свидетельствует эпиграф, в качестве которого Гауптман взял слова Слая,

¹⁷⁵ Эфрос Н. Е. Театр Незлобина. «Шлук и Яу» Г. Гауптмана // Русские ведомости. М., 1909. 18 ноября. №265. С.4.

произнесенные им в комедии Шекспира непосредственно перед началом представления актеров. Такое начало пьесы, а также необычный жанровый подзаголовок: «представление на смех (в шутку) и глумление» – подчеркивают своеобразную авторскую позицию. Как отмечал один из критиков, «говоря „в шутку“, Гауптман как бы хотел предотвратить слишком серьезный и строгий суд над этой вещью своих многочисленных читателей и почитателей»¹⁷⁶. Следует отметить, что в переводе В.С. Лихачева упущен этот акцент: в подзаголовке пьесы значится просто «шуточное представление в шести приключениях».

Как и комедия Шекспира, «Шлук и Яу» начинается с пролога: поднимается первый занавес, и зритель видит охотника, который произносит написанную в стихотворной форме вступительную речь, как в пиршественной зале замка перед охотничьим собранием, и просит снисхождения к персонажам пьесы. А уже после второго занавеса появляется поляна, на которой начинается основное действие пьесы. Таким образом все, что происходит в первом «приключении», выглядит как представление. Несмотря на то, что Шлук и Яу являются центральными персонажами пьесы, они одновременно являются и участниками представления, которое для увеселения устраивают Карл и Ион Ранд.

У Гауптмана, в отличие от пьесы Шекспира, только одна сюжетная линия, которая посвящена истории преобразования Шлука и Яу, что подчеркнуто уже на уровне номинации пьесы. Медник Слай является прообразом Шлука и Яу. Как отмечали немецкие критики, Гауптман раздвоил героя Шекспира, что подсказывается именами персонажей: на немецком языке герой Шекспира зовется Schlau, у Гауптмана это два персонажа с именами Schluck и Jau. Раздвоенная маргинальная фигура шекспировского Слая в комедии Гауптмана выдвинута на первый план, благодаря чему в центре оказались не хитросплетения любовной интриги с благополучной развязкой, а сюжетная ситуация с глубоким философским

¹⁷⁶ Гуревич Л. Указ. соч. С. 227.

содержанием: метафора человека и его положения в мире. Разделение персонажа на две фигуры отразило утрату человеком цельности, способности к целенаправленному действию и, соответственно, невозможность вынесения ему определенной оценки.

Отталкиваясь от шекспировского первоисточника, Гауптман вывел на роль центрального персонажа абсолютного «никто», некую человеческую единицу, не отмеченную никакой исключительностью и выступающую как бессознательный объект воздействия внешних сил. В роли последних выступают Карл и Ион Ранд, близкие традиционным шекспировским героям, но у Гауптмана перемещенные на второй план, поскольку первый предоставлен двум маргиналам. Однако, при всей своей очевидной неправдоподобности и условности, Карл и Ион Ранд остаются движущей силой сюжета, что в принципе подтверждает авторитетность традиционной концепции человека в комедии Гауптмана.

Между собой и с каждым из персонажей Шлук и Яу образуют пару, внутри которой можно наблюдать отношения своеобразного двойничества. Гауптман строит всю пьесу по принципу контраста. Контраст, система оппозиций, колебания между крайностями характерны для многих произведений драматурга, стремившегося постигнуть действительность с ее сложными противоречиями. Принцип крайностей, противоположностей, оппозиций проявляется на всех уровнях произведения: в системе персонажей (Шлук и Яу по отношению друг к другу, Шлук и Яу по отношению к обитателям замка), в структуре пьесы (сочетание прозы и стихов), в сценическом пространстве (трактир – замок).

Персонажи пьесы являются яркими противоположностями не только по внутреннему содержанию, но и по формальному воплощению. Реалистические сцены Шлука и Яу, где они говорят простонародным грубым языком, сменяются поэтическими размышлениями, монологами и диалогами знатных господ Ион Ранда, его друга Карла, его возлюбленной Зидзелиль, камер-фрау Аделуц и других обитателей замка, выражающихся

высокопарными стихами в шекспировском духе.

К шекспировскому Слаю ближе по характеру Яу. Он так же, как и Слай, груб, развязен, невоспитан и неожиданно оказывается перенесен в не соответствующую ему среду. После пробуждения в замке его убеждают в том, что он князь, страдающий недугом: впадая в странный бред, считать себя нищим. Но при этом Яу сохраняет низменные привычки своего прежнего существования: говорит на деревенском жаргоне, сквернословит, ему не понятны высокопарные речи обитателей замка и их утонченные и возвышенные удовольствия. Комичны сцены его пробуждения среди роскошной обстановки: Яу просыпается на шелковой перине и кричит, чтобы ему подали селедку. Обнаружив у себя на голове корону, он начинает входить в роль, полагая, что быть князем – это значит командовать всеми и безудержно поглощать еду и выпивку. Поверив в свое благородное происхождение, он начинает фантазировать и тут же забывает свое босяцкое прошлое, но остается грубым мужиком. Во время пира он принимает за водку изысканную вина из погребов. За столом он ведет себя очень грубо, перебивает тост, хватая еду с тарелки соседа. Преображение Яу смешит в замке как господ, так и прислугу, для всех это своеобразное представление.

У Шекспира опьяневший Слай очень быстро осваивается со своей новой ролью и признает переодетого пажа своей женой. Гауптман же, наоборот, очень медленно и постепенно приводит Яу к уверенности в своем благородном происхождении. Видя перед собой женщину с бородой, Яу узнает Шлука и в то же время не верит своим глазам, потому что все убеждают его в обратном. Примитивная натура, получив власть, проявляет себя с самой грубой стороны.

Шлук представляет собой противоположность Яу. Он робок, скромн, невзыскателен, постоянно готов услужить всем, и прежде всего Яу; «Von diesen beiden Narren ist Jau der König stets und Schluck der Kanzler»¹⁷⁷ (Из

¹⁷⁷ Hauptmann G. Schluck und Jau. Berlin, 1900. S. 25. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

этих двух дураков Яу – всегда король, а Шлук – канцлер), замечает по поводу их отношений один из персонажей пьесы. Шлук выступает в роли «сознательной» грани этого раздвоившегося персонажа, но от Яу принципиально не отличается и послушно исполняет то, что от него требуют персонажи, выступающие в качестве «высших сил».

В комедии звучит лейтмотив относительности человеческого положения и зыбкости счастья, разрабатывавшийся всеми предшественниками Гауптмана, которые обращались к этому сюжету. Здесь эта мысль сконцентрирована в основном в речах Карла: «Das, was wir wirklich sind, ist wenig mehr, als was er wirklich ist: – und unser Glück sind Seifenblasen» (S. 121) (*То, что мы действительно есть, немногим больше, чем действительно есть он: – наше счастье – мыльные пузыри*).

Карл выражает также мысль о ничтожности всего материального, главной ценностью для него является свобода, возможность быть самим собой и жить одним днем: «Ein freier Falke bin ich, kein gezähmter... Ich sterbe meinen Tod, so will ich auch mein Leben leben» (S. 90-91). (*Свободный сокол я, не прирученный... Умру своею смертью, хочу и жить своею жизнью*). Но в интерпретации Гауптмана позиция Карла предстает как односторонняя и уязвимая, в противовес ей существует более прагматичная и жизнеспособная позиция Ион Ранда, за счет милости и благ которого Карл существует.

Новаторство комедиографии Гауптмана, связанное в значительной мере со специфическим использованием традиции и оригинальным синтезированием различных элементов культурного наследия, проявилось в этой пьесе наличием характерной для его творчества символики, в том числе и античной. Присутствуют и жанровые элементы античной комедии, например, прощальный пир, который традиционно считался символом возрождения жизни:

«Und mehr noch sei der Fasching losgebunden!
Tische und Bänke hier und frischen Most!
Schwingt eure Beine, tanzt! Es tanzt sich gut

übers braungoldne Fliess gefallner Blätter,
das unser alter Nussbaum abgelegt.
Wirbelt den Kehraus! Most und Wein herbei!
Herbstfrüchte! jeder nehme, was er mag
von den gehäuften Schalen. Bunte Ranken
der wilden Rebe kränzt um eure Schläfe!
Bacchantisch sei die Lust, die bald erstirbt. (S.123)

(Пусть еще больше будет у нас веселья! Столы, скамьи сюда и свежего молодого вина! Разомните свои ноги, пляшите! Хорошо пляшется по коричнево-золотому ручью упавших листьев, которые скинул наш старый орешник. Закружите прощальный танец! Сока и вина сюда! Осенних плодов! Каждый бери, что хочешь, с наполненных блюд. Пестрыми лозами дикого винограда венчайте ваши виски! Вакхическим будь веселье, которое скоро замрет).

Комедия имеет кольцевую композицию: в финале Яу опять спит на зеленой поляне около замка и во сне считает коробочки с мятой, а Шлук пытается его разбудить. Проснувшись, Яу снова порывается командовать, считая себя князем, но проезжающий мимо со своей свитой князь Ион Ранд убеждает его, что это был сон. По дороге в трактир Яу говорит Шлуку: «Ich bin getuppelt, Schluck! Ich bin a Ferscht – und ich bin halt o Jau» (S. 172). *(Я раздвоился, Шлук! Я – князь и я – Яу).*

Кольцевая композиция выражает, с одной стороны, идею круга как гармонической структуры; с другой – бесконечную повторяемость и, соответственно, безысходность ситуации. Такой способ построения финала встречается еще в одной комедии Гауптмана – «Гризельда».

В «Шлук и Яу» Гауптман, так же как и в «Коллеге Крамптоне» демонстрирует тупиковость индивидуалистического сознания, но делает это через систему оппозиций, демонстрацию различных взглядов и шаткости положения человека, который в любой момент может оказаться не тем, кем он является сейчас. Само обращение к комедии Шекспира означает

потребность в новом осмыслении литературного образца, осознанную Гауптманом необходимость по-новому взглянуть на проблему внутреннего потенциала человека и его статуса в мире. Теперь, по прошествии нескольких веков, эта проблема видится уже во многом иначе. Кризис гуманизма проявляется в отсутствии иллюзий относительно индивида.

В этой пьесе Гауптман вновь обращается к традиции и истокам комедии, о чем свидетельствует использование известного и неоднократно разработанного в литературе сюжета, а также таких приемов комедии, как ритуальное сквернословие, пир, переодевание. Взгляд на действительность сквозь призму «вечных» образов и мотивов придает ее художественному отражению значительность и эпичность. Это соответствовало потребности Гауптмана в гармонизации кризисной действительности рубежа веков средствами искусства.

В интерпретации Гауптмана шекспировский сюжет иронически вывернут наизнанку, отменяя представленное там торжество разумной человеческой воли. В комедии Гауптмана диспозиция получилась совершенно иная, гораздо менее оптимистичная, показывающая человеческое существо очень далеким от идеала. Гауптман не выходит полностью за рамки антропоцентрического мировидения, которое остается его идеалом, не имеющим альтернативы; он лишь демонстрирует свои сомнения.

§4. Трагикомедии («Красный петух» и «Крысы»): банализация экзистенциального трагизма

Обращение к жанру трагикомедии в творчестве Гауптмана соответствовало ситуации рубежа веков, так как трагикомическое мироощущение актуализируется именно в нестабильные, кризисные времена, в эпохи глубоких социальных и мировоззренческих сдвигов. Оно всегда связано с чувством катастрофичности бытия, «относительности существующих критериев: моральных, социальных, политических, философских»¹⁷⁸.

Несмотря на то, что впервые термин «трагикомедия» встречается еще в античности, формирование жанра продолжается до настоящего времени; из всех драматических жанров трагикомедия является наиболее подвижной и сложной. Это обусловлено прежде всего тем, что трагикомедия – структура двусмысленная и противоречивая, что и отражено в ее названии.

Но «простое смешение элементов трагического и комического еще не дает трагикомедии»¹⁷⁹. Суть их взаимодействия заключена в трагикомическом эффекте. Данное понятие И. Рацкий предлагает считать главным признаком жанра трагикомедии. Достижение трагикомического эффекта «...предполагает, что драматург видит и отражает одни и те же явления одновременно в комическом и трагическом освещении, причем комическое и трагическое не умаляют, а усиливают друг друга»¹⁸⁰. Таким образом, трагикомический эффект состоит в том, что трагическое и комическое не сливаются друг с другом, а взаимно отталкиваются, отрицают, тем самым усиливая и подчеркивая одно другим. Трагикомический эффект главным образом и отличает «смешанный» жанр – трагикомедию – от

¹⁷⁸ Рацкий И. Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира // Театр, 1971. №2. С.105.

¹⁷⁹ Фролов В. В. Судьбы жанров драматургии: Анализ драматических жанров в России XX века. М.: Советский писатель, 1979. С. 307.

¹⁸⁰ Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М.Кожина, П.А.Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С.442.

«среднего» жанра – драмы.

Конфликт человека и мира в трагикомическом освещении оказывается предельно заостренным, так как герой пытается преодолеть такую ситуацию, непреодолимость которой уже заранее известна. И экзистенциальная, и сюжетная неразрешимость конфликта в полной мере отразилась в трагикомедиях Гауптмана «Красный петух» и «Крысы».

Трагикомедия «Der rote Hahn» («Красный петух») была поставлена на сцене «Немецкого театра» в Берлине в 1901 г. Как и комедии Гауптмана, она получила у критиков негативную оценку. В рецензии, информировавшей читателей о берлинской премьере пьесы, сообщалось, что трагикомедия «вся <...> носит характер вымученности и недоделанности», символический образ красного петуха, вынесенный в заглавие пьесы, критик считает «детски наивным»¹⁸¹. О том, что премьера не оправдала надежд зрителей, которые привыкли к успеху пьес Гауптмана, свидетельствует также статья в «Русских ведомостях»¹⁸². По мнению критика другой газеты, главным недостатком пьесы является «злоупотребление автора литературными экспериментами» ради того, чтобы вызвать споры у публики¹⁸³.

Немецкие критики, озадаченные жанровым обозначением пьесы, пытались прежде всего осмыслить ее как продолжение «политической сатирической комедии» «Бобровая шуба»¹⁸⁴. Так, Отто Пниовер предположил, что трагикомедией пьеса названа прежде всего потому, что, в отличие от веселого и безобидного сюжета «Бобровой шубы», здесь мы встречаем трагические нотки, такие, как, например, обвинение и наказание невинного в преступлении сына Раухгаупта¹⁸⁵.

3. Венгерова увидела в пьесе запоздалый отголосок натурализма как в концептуальном плане (стремление «изображать людей как можно более

¹⁸¹ Бистром. Письмо из Берлина. „Красный петух“. Новая пьеса Гауптмана на сцене немецкого театра в Берлине // Московские ведомости. 1901. № 329 (29 ноября). С. 3.

¹⁸² I. Из берлинской жизни // Русские ведомости. 1901. №315 (21 ноября). С. 3.

¹⁸³ Театральная хроника // Московские ведомости. 1902. № 69 (11 марта). С. 4.

¹⁸⁴ Pniower O. Gerhart Hauptmann // Dichtungen und Dichter. Berlin, 1912. S. 23, Schlenker P. G. Hauptmann. Berlin, 1922. S. 104, 314, Fechter P. Gerhart Hauptmann. Dresden, 1922. S. 69.

¹⁸⁵ Pniower O. Ibid. S. 24–25.

низменными и порочными», руководимыми «только борьбой за существование»), так и в художественной организации («мало действия», «незамысловатая фабула», «фотография действительности»). Отнюдь не отказывая пьесе в комизме, Венгерова называет ее существенным недостатком отсутствие «идейного замысла», «какой-нибудь нравственной истины»: «Это представлено очень смешно, но читатель совершенно не видит смысла представленных событий...». В целом суждение Венгеровой о «Красном петухе» отражает растерянность перед жанровой неоднозначностью этого произведения, в котором «главное содержание сводится к сатире нравов», а «сатирический замысел смягчается трагизмом» судьбы героини¹⁸⁶.

А.А. Измайлов подчеркивает, что и без трагической гибели главной героини пьесу можно было назвать трагикомедией¹⁸⁷, так как «именно трагикомедию человеческой жизни, бесцельность человеческих волнений на базаре житейской суеты, жалкое ничтожество нашего эгоизма, хищничества, даже преступности, перед лицом смерти и вечности – хотел философски схватить Гауптман»¹⁸⁸. В этом смысле очень символичным он считает последний жест умирающей фрау Вольф, которая что-то ловит над собой обеими руками, точно пытаясь схватить это ускользающее «что-то», и не успевает даже договорить фразы.

В пьесе «Красный петух» задействованы почти все основные персонажи из комедии «Бобровая шуба»: фрау Вольф (теперь она фрау Филиц), Верган, старшая дочь фрау Вольф Леонтина и волостной писарь Глазенап, – так что Б. Брехт 1951 г. пошел на своеобразный эксперимент, объединив «Бобровую шубу» и «Красного петуха» в одной постановке. С комедией «Бобровая шуба» трагикомедию объединяет то, что в ней также представлена лишь «среда» и нет героев, судьба которых концентрировала бы в себе авторское сочувствие и интерес.

¹⁸⁶ Венгерова З. Hauptman G. Der rote Hahn. С. 851.

¹⁸⁷ Измайлов А. А. «Der rote Hahn» // Гауптман Г. Полн. собр. соч. СПб, 1908. Т. 1. С. 245.

¹⁸⁸ Там же. С. 246.

Для «новой драмы» характерно ощущение неустроенности жизни, желания и мечты героев, как правило, обречены. В «Красном петухе», наоборот, все замыслы главной героини осуществляются. Фрау Филиц, поглощенная планами обогащения, вынашивает идею поджога собственного дома и подговаривает на это своего слабохарактерного мужа в надежде получить страховую выплату и построить на эти деньги новый большой дом, как сделало большинство соседей. Сначала Филиц протестует, но после того, как жена пообещала выделить ему отдельное помещение под мастерскую и исполнить его давнюю мечту – купить часы с маятником, он сдается и помогает реализовать задуманное. Фрау Филиц успешно выполняет план: дом сгорел, пока они были в Берлине, а Верган, теперь уже начальник волости, сначала подозревает в преступлении мифическую банду поджигателей, а потом обвиняет слабоумного Густава Раухгаупта. Как и в «Бобровой шубе», следствие заканчивается полным торжеством виновных. Одной из самых комичных сцен является опрос свидетелей, когда, как и в «Бобровой шубе», вновь проявляется недалекость представителя власти Вергана, который не замечает очевидных всем вокруг вещей.

Основным достоинством пьесы немецкие критики единодушно считали «колоритность языка действующих лиц»: пьеса написана на берлинском диалекте и в своеобразии речи каждого из действующих лиц отображается его индивидуальность. Это сразу же стало одной из причин причисления пьесы к натурализму, что верно лишь отчасти. Конечно, здесь и персонажи, и обстановка изображены очень достоверно, с натуралистической точностью. Но в то же время у Гауптмана представлен не изолированный «кусочек жизни», а органичная часть большого мира. Автор дает это понять в ремарках и в диалогах действующих лиц, где с помощью звукового фона пространство расширяется до универсальной метафоры. Так, во втором действии слышен крик больного на улице, в течение всего действия усиливается ветер, слышны тревожные звуки трубы: «Det is bloß allet de Rasche, sehn Se, der weef nich, wat vorjehn thut in de Welt. Der bläst de

Trompete von Gericho, sehn Se, oder jar de Posaune von 't jüngste Gericht!)»¹⁸⁹
(*Все суета, глядите, никто не знает, что важно в жизни. Трубит иерихонская труба, глядите, или глас трубный на страшный суд*)! Такой прием, когда совмещаются два контрастных пространственных плана, можно встретить и в других пьесах Гауптмана, например, в «Перед восходом солнца» и в «Ткачах».

Заглавие «Красный петух» открывает возможность для различных толкований. Мифологический образ петуха является неотъемлемой частью многих культур и в каждой имеет свое специфическое значение, но тем не менее много общего. В основе мифологического образа петуха во многих традициях подчеркивается его связь с солнцем, восход которого он возвещает. С петухом связывается и символика воскресения из мёртвых, вечного возрождения жизни. В Древней Греции петух выступал как хтоническая птица; он был посвящён Асклепию как образ целительной «смерти-возрождения». В христианстве особая роль петуха обусловлена евангельским эпизодом его рассветного пения, которое вызвало раскаяние у Петра после троекратного отречения от Христа. Позднее в средневековой традиции образ петуха связывается с семантикой бодрствования духа, его устремления к нетленному и вечному, непоколебимой духовной силы. Он стал символом просветления, поскольку пробуждается на рассвете и приветствует солнце — Христа. Его изображения традиционно помещались на флюгере либо шпиле высокой башни или ратуши.

В пьесе Гауптмана образ красного петуха, вынесенный в заглавие, также может иметь несколько толкований. С одной стороны, этот образ прямо связан с центральным сюжетным событием – пожаром. Во многих культурах в разные эпохи петух считался символом огня и солнца, а красный петух прямо обозначал пламя, пожар. Это значение подкрепляется постоянными упоминаниями огня и дыма в течение всей пьесы, начиная с первого

¹⁸⁹ Hauptmann G. Der rote Hahn. Berlin, 1901. S. 72. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

действия. С другой стороны, жестяной петух на крыше дома – символ мещанских желаний фрау Вольф и других жителей берлинского предместья, смысл жизни которых заключался в накопительстве.

«Красный петух» заканчивается гибелью главной героини, что отчасти обуславливает жанровое определение пьесы как трагикомедии. Умирая, фрау Филиц делает неопределенные движения руками, точно протягивает их к петуху на крыше дома, старается что-то поймать и умирая, шепчет: «Ma langt... Ma langt... Ma langt immer so» (S. 142). (*Стремись... стремишься... Стремись всегда так*).

С заглавным образом пьесы связаны и другие; например, часы с маятником, о которых мечтает муж фрау Филиц: петух тоже «отсчитывает» время («первые петухи», «третьи петухи», до «петухов» и т. п.).

К финалу пьесы образ петуха расширяет свою семантику, раскрывая еще один смысловой аспект анималистического заглавия пьесы. Лишенный духовных ориентиров, человек возвращается к исходному состоянию, в мир животных инстинктов и древних страстей, для которых вера в Бога была своего рода сдерживающей силой. В споре с доктором Боксером Ланггенрих говорит, что в современном мире христианство утратило свое первоначальное значение: «Ick bin so'n Christ, wie se alle sind! Wat hier in de neie Kirche jebaut hab'n, da mag Jot die Christen vergeben all» (2, 110). (*Я такой же христианин, как и все. Если бы здесь построили новую церковь, тогда Бог мог бы простить всех христиан*).

Еще одна трагикомедия, написанная Г. Гауптманом, «Die Ratten» («Крысы», 1911), премьера которой состоялась в Лессингтеатре 13 января 1911 г., была встречена неодобрительно. Немецкий критик П. Шлентер увидел в этой пьесе прежде всего отголосок ранних натуралистических драм Гауптмана, но как особенность новой пьесы отметил переплетение трагической истории фрау Ион и комической истории бывшего директора театра, при доминировании первой¹⁹⁰. Е. Зулгер-Гебинг, в свою очередь,

¹⁹⁰ Schlenter P. G. Hauptmann. Berlin, 1922. S. 252-254.

расценил это переплетение двух планов как смесь бульварного романа и театрального фельетона¹⁹¹.

Позднее в Германии пьеса тоже не пользовалась успехом. В России она почти не получила резонанса, о чем свидетельствует статья И. Троицкого, излагающая рецензию немецкого критика на премьеру в Германии: «Название нельзя признать удачным; неправильно также назвать эту пьесу трагикомедией. Это – драма, в широком значении слова, в которой основная цель драматурга, по мнению критика, изобразить жизнь большого города во всех его противоречиях. Поэтому наиболее удачными критик называет трагические сцены пьесы, борьбу за ребенка между фрау Ион и Паулиной и их гибель. При этом сюжетную линию, связанную с прогоревшим театром Гассентрейера, критик считает очень слабой, так как: ”В тех местах, где Гауптман психолог, драматург, – он прекрасен. Стоит ему перейти в область юмористики, – он слаб, бледен и бесцветен”»¹⁹².

Критика признала пьесу неудачной, рассматривая ее лишь как образец натуралистической драматургии Гауптмана. «Гауптман назвал свою пьесу трагикомедией, очевидно потому, что самый трагический сюжет переплетен с несколькими комическими сценами, в которых выступает один потешный Несчастливцев». Недоумение у критиков вызвало как название, которое они посчитали «недостаточно мотивированным», так и жанр пьесы¹⁹³.

В дальнейшем исследователи характеризовали трагикомедию «Крысы» положительно, но в основном усматривая в ней социально-политический протест художника против господствующей власти; так трактовался образ капиталистического Берлина, объясняющий, почему драматург назвал ее «берлинской трагикомедией». Тем не менее Е.М. Мандель разглядел в ней предвестие драматургических новаций XX века. Исследователь называет пьесу «самой значительной из драматических творений Гауптмана, написанных им накануне первой мировой войны. Она является во многом

¹⁹¹ Sulger-Hebing E. Gerhart Hauptmann. Berlin, 1922. S. 47.

¹⁹² Троицкий И // Русское слово. №4 (6 января). 1911. С. 5-6.

¹⁹³ Гроссман Г. От нашего берлинского корреспондента // Русские ведомости №6 (9 января). 1911.

итоговым произведением <...> Здесь с наибольшей полнотой воплощены новые драматургические принципы, подготовившие некоторые характерные черты театра XX века, в частности эпического театра <...> От произведения „Крысы“ тянутся нити к театру Брехта – Брукнера – Дюрренматта»¹⁹⁴. Важнейшим завоеванием Гауптмана, по мнению Е.М. Манделя, является то, что «впервые, пожалуй, в европейской драме нового времени Гауптман сделал главных героев объектом эстетического диспута. Причем центральные герои выступают комментаторами происходящих на сцене событий»¹⁹⁵. Хотя главным достоинством пьесы и этот исследователь считает поднятые в ней нравственные, социальные и политические проблемы.

Русского зрителя «Крысы» нашли спустя почти век: на Александринском фестивале в сентябре 2008 г. они были представлены в постановке художественного руководителя «Дойчес театра» Михаэля Тальхаймера. Немецкий режиссер последовательно руководствовался заглавием. Он уместил действие в полтора часа сценического времени, убрав из текста не только половину слов, но и все приметы быта. Пьесу Гауптмана играют в узкой и пустой горизонтальной щели, устроенной посреди сцены. Пространство высотой в полтора метра изображает то «крысиное гнездо», в котором живут персонажи и которое соответствует их внутреннему состоянию. Актеры вынуждены стоять и двигаться в полусогнутом положении¹⁹⁶. Пространство заставляет актеров приноравливаться к себе и диктует способ существования в этом мире. В итоге режиссер спектакля

¹⁹⁴ Мандель Е. М. Трагикомедия «Крысы» - этапное произведение Гауптмана // Проблемы формирования реализма в русской и зарубежной литературе XIX-XX вв. Саратов, 1975. С. 77-78.

¹⁹⁵ Там же. С. 78.

¹⁹⁶ Целый ряд рецензий на эту постановку был опубликован в газетах и на электронных ресурсах: Гусев А. Александринский фестиваль. Отчего крысы не летают. Г. Гауптман. «Крысы». «Дойчес театр» (Берлин). Режиссёр Михаэль Тальхаймер. [Электронный ресурс] / Сайт Александринского театра. – URL: http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics_202.html. (дата обращения 03.03.2011), Колязин В. На чистом берлинском диалекте. Михаэль Тальхаймер поставил пьесу «Крысы» нобелевского лауреата Гауптмана [Электронный ресурс] / Сайт независимой газеты: URL: http://www.ng.ru/culture/2008-05-27/16_talhaimer.html (дата обращения 03.03.2011), Цилик Д. Спектакли Михаэля Тальхаймера на фестивале «Александринский» [Электронный ресурс]. / Сайт «Театральный зритель» URL: http://www.smotr.ru/2008/fest/2008_alex_tal.htm. (дата обращения 03.03.2011).

акцентирует в социальной истории Гауптмана трагические черты: «Тальхаймер отыскивает трагедию во всём, что ставит, — зерно катастрофы, тлетворный вирус заключён уже в самой человеческой природе; и сколь бы рано ни начать бить тревогу, избавления не будет... Тальхаймер являет зрителям обречённость человека на распад»¹⁹⁷. Для Тальхаймера принципиальна близость трагических страстей гауптмановских персонажей героям античной драмы, рок в их судьбе предопределен социальной средой и непросвещенностью. Ясно, что комедийное начало в такой интерпретации практически нейтрализовано.

Заглавие «Крысы» имеет в пьесе символическое значение. Образ крыс неоднократно встречается в разных контекстах. В пятом акте их упоминает каменщик Ион, говоря о своем ветхом доме: «Hörchen Sie ma, wie det knackt, wie Putz hinter de Tapete runterjeschodert kommt! Allens is hier morsch! Allens faulet Holz! Allens unterminiert, von Unjeziefer, von Ratten und Mäuse zerfressen! Allens schwankt! Allens kann jeden Dienblick bis in Keller durchbrechen.»¹⁹⁸ (*Слышите, как здесь все трещит, как под обоями штукатурка сыплется! Все здесь ветхое! Все дерево прогнило! Все подорвано, крысами и мышами изъедено! Все шатается! Того и гляди, в подвал провалишься*). Эти слова, сказанные конкретно о ветхом жилье, без каких-либо обобщений, к финалу пьесы приобретают символическое значение. О крысах упоминает также Гассенрейтер в споре со Шпиттой. Подобны крысам брат фрау Ион Бруно и его друзья, которые живут в темных подвалах и выходят только по ночам совершать преступления, наводя ужас на окружающих.

Крысы все время находятся за стеной дома. Этот образ не раз встречался в мировой литературе как символ агрессивности, распада, разрушения, бедствия и смерти. В пьесе крысы имеют отношение не только к семье Иона, берлинским трущобам или политическому строю Германии

¹⁹⁷ Гусев А. Указ. соч.

¹⁹⁸ Hauptmann G. Die Ratten. Berlin, 1911. S. 194-195.

того времени; их образ несет и более широкое значение неустойчивого положения в мире человека, утратившего духовную опору. Этот лейтмотив объединяет трагикомедии «Красный петух» и «Крысы», в которых на первый план вынесены первобытные, животные инстинкты, что отразилось в анималистических заглавиях обеих пьес.

Особенность жанра трагикомедии «Крысы» заключается в том, что в ней, как отмечали уже первые рецензенты, сливаются две сюжетные линии, одна из которых имеет ироничный, комический характер (линия бывшего директора театра Гассенрейтера), а другая трагический (история фрау Ион).

Ирония по отношению к бывшему директору театра намечена уже с первой ремарки. Еще до появления Гассенрейтера подробно описывается обстановка в мансарде казармы, используемой для хранения театрального реквизита. Здесь все находится в беспорядке и свидетельствует о театральном прошлом владельца, который мнит себя великим актером. Так, на одном из манекенов висит огромный лавровый венок с лентой, на которой вытеснено золотыми буквами: «Unserem genialen Direktor Hassenreuter!» (S.10) (*Нашему гениальному директору Гассенрейтеру!*). На нескольких красных лентах написано: «Dem genialen Karl Moor... Dem unvergleichlichen, unvergeßlichen Karl Moor...» (S.10) (*Гениальному Карлу Моору... Несравненному, незабываемому Карлу Моору...*).

Здесь обращает на себя внимание отсылка к драме Ф. Шиллера «Разбойники». Второй раз аллюзии на драматургию Шиллера возникают в третьем действии, когда ученики Гассенрейтера репетируют сцены из трагедии «Мессинская невеста», из-за которой между персонажами возникает спор о новых видах искусства, о трагическом герое. В диспуте Гассенрейтера и Шпитты отражается кризис эпохи. Шпитта защищает теорию драмы, разработанную Лессингом и Дидро, чьи идеи во многом послужили для Гауптмана опорой в создании нового типа драмы.

Отсылка к «Мессинской невесте» не случайна: по словам Белинского, «эта лирическая трагедия есть попытка Шиллера воскресить древнюю,

греческую трагедию: вот для чего он основал свою "Мессинскую невесту" на идее предопределения и неизбежного рока и ввел в нее хор»¹⁹⁹. Творческие поиски Гауптмана оказываются созвучны идеям Шиллера направленностью к античным истокам жанра.

Вся сюжетная линия, посвященная бывшему директору театра, пронизана иронией. В первом акте разыгрывается комедия между Гассенрейтером и когда-то, по молодости, влюбленной в него актрисой Алисой Рюттербуш, которая пришла к бывшему любовнику в надежде с его помощью сделать театральную карьеру. Комически обрисована сцена разговора Гассенрейтера с шестнадцатилетней дочерью Вальбургой, которая становится невольной свидетельницей свидания отца с бывшей любовницей, что дает ей повод отвергнуть его нравоучения. О важности именно этой сюжетной линии говорит то, что первоначальное название пьесы было «Der Storch beim Maskenverleiher», а центральным персонажем должен был стать бывший директор театра Гассенрейтер, дающий маски и другой театральные реквизит напрокат.

Одновременно в пьесе разворачивается трагическая судьба фрау Ион. Но эта героиня лишена патетики и возвышенности персонажей классической трагедии. В доме Гассенрейтера совершается роковая сделка: беременная служанка Паулина соглашается продать своего нежеланного ребенка фрау Ион, которая потеряла своего вскоре после родов. Когда Паулина, пожалев о данном согласии, решает забрать младенца обратно, фрау Ион в отчаянии подменяет его безнадежно больным сыном своей соседки и подговаривает брата-уголовника припугнуть служанку. В итоге он убивает Паулину, а потрясенная фрау Ион совершает самоубийство.

Как и в других пьесах Гауптмана (комедия «Бобровая шуба», трагикомедия «Красный петух»), сюжет «Крыс», несмотря на почти детективную основу, строится не на внешней занимательности и запутанной

¹⁹⁹ Белинский В. Г. Русский театр в С.-Петербурге. Братья-враги, или Мессинская невеста. Трагедия в трех действиях, в стихах, соч. Шиллера // Собрание сочинений. В 9-ти томах. Т.3. М., Художественная литература. 1976. С.92

интриге: читатели и зрители с самого начала знают тайну рождения и подмены детей. Ситуация распада, ощущение человеком своей ненужности, одиночества и враждебности мира формируют трагический фон гауптмановских пьес. Это одна из главных тем, объединяющих эту трагикомедию с другими драмами Гауптмана. Проявляется это прежде всего в характере диалогов, которые скорее напоминают отдельные монологи. Например, таков разговор между фрау Ион и Паулиной (в 1 акте), между Бруно и фрау Ион (в 4-ом акте) и, конечно же, финальная сцена, где фрау Ион, преданная мужем, проклиняет его.

В связи с ослаблением событийного начала в пьесе возрастает роль сценического пространства. Оно не только точно и подробно воссоздает место развивающихся событий, но и активно участвует в драматическом действии и выражает авторское мировоззрение. Место действия меняется в каждом акте. Сначала это бедная обстановка в доме семьи Ион, где серые стены и высокие потолки напоминают о бывшей казарме. Затем действие переносится в мансарду с театральным реквизитом. С каждой переменой места усиливается динамика действия, растет напряженная тревожность ситуации. Не случайно в авторских ремарках и репликах фрау Ион неоднократно встречается слово «Angst» (*страх*), употребление которого учащается к финалу.

В «Крысах», так же как и в «Красном петухе», соприсутствуют два сценических пространства, что открывает выход в большой мир. Так, в финальной сцене, когда Гассенрейтер и Шпитта ведут в комнате спор о трагическом искусстве, в то же время зрители узнают, что на улице собирается народ и что фрау Ион лежит на мостовой. Здесь мы встречаем прием, который Гауптман использовал в комедии «Шлук и Яу»: весь пятый акт построен по принципу «театр в театре», так как одновременно между Гассенрейтером и Шпиттой происходит спор о характере трагического героя, а на глазах у зрителей разворачивается трагедия фрау Ион. Эти два плана «подсвечивают» и подрывают друг друга, так что тема искусства, одна из

ведущих в творчестве Гауптмана, здесь оспаривается реальной смертью, но эта смерть, в свою очередь, выступает лишь как своего рода иллюстрация к разговору.

Трагикомедии «Красный петух» и «Крысы» объединяет то, что обе пьесы заканчиваются смертью главного персонажа, при этом финал остается открытым и автор не подводит зрителей к какому-либо итогу. Так, в «Красном петухе», услышав о смерти жены, Филиц отрешенно рассматривает в ручном зеркальце свои глаза. А в финале «Крыс» происходит трагическое потрясение, но после гибели фрау Ион жизнь продолжается: к новому месту назначения собирается Гассенрейтер, получают благословение на брак Вальбурга и Шпитта.

В трагикомедиях Гауптмана нет персонажей, с которыми связана авторская позиция и которые могли бы безраздельно претендовать на роль главного героя. Уже заглавия обоих произведений указывают на доминирующую роль животных страстей в человеке. В отличие от комедий, в трагикомедиях «Красный петух» и «Крысы» не представлен гармонизирующий противовес, здесь отношениям человека и мира присущи неразрешимые противоречия.

§5. Условно-литературная интерпретация «вечного» сюжета (комедия «Гризельда»)

Комедия «Griselda» («Гризельда»), написанная Гауптманом 1909 г., была воспринята как «поэтическая стилизация» по мотивам одного из самых распространенных мировых сюжетов. По словам П. Фехтера, в ней автор предстает всецело погруженным в мир романтического вымысла, придающего условный характер историческому и национальному колориту²⁰⁰. Ни современники, ни большинство позднейших исследователей Гауптмана не разглядели художественного своеобразия этой комедии, хотя известный сюжет получил у Гауптмана свою особенную интерпретацию.

К моменту написания комедии в европейской литературе существовало уже несколько десятков произведений различных жанров о Гризельде (Griselda, Griselidis, Grisilia)²⁰¹. Впервые этот образ встречается в десятой новелле десятого дня «Декамерона» (1350–1353) Дж. Боккаччо, где речь идет о простолюдинке Гризельде, взятой в жены маркизом Гвальтьери Салуццо. Желая убедиться в верности супруги, маркиз подверг ее жестоким испытаниям. Однако эта история заканчивается хорошо благодаря стойкости главной героини, которая у Боккаччо является воплощением идеала женщины: она добродетельна, рассудительна и покорна мужу. Образ Гризельды у Боккаччо соответствует представлению об идеальном человеке, которого философия Ренессанса ставила на место среднего звена между Богом и миром.

Вскоре после выхода «Декамерона» новеллу о Гризельде в 1373 г. перевел на латинский язык Петрарка, сделав ее тем самым доступной всем образованным европейцам. В конце XIV в. сюжет о Гризельде использовал Чосер в «Кентерберийских рассказах».

²⁰⁰ См.: Fechter P. Gerhart Hauptmann / P. Fechter. Dresden, 1922. S. 97-98.

²⁰¹ См.: Jones F. R. Boccaccio and his imitators in German, English, French, Spanish, and Italian literature. «The Decameron» / F. R. Jones. Chicago, 1910. P. 40-41.

В XV в. этот сюжет претерпел множество обработок в Германии, Франции, Голландии и других европейских странах. В 1472 г. немецкий литератор Альбрехт фон Эйб включил сюжет о Гризельде с подзаголовком «О том, как должна вести себя жена в отсутствие мужа» в свою нравоучительную «Книжечку о браке»; героиня рассматривается здесь исключительно в духе моралистической бюргерской литературы. В 1593 г. английский драматург Джон Филип создал пьесу-моралите «Терпеливая Гризельда» с аллегорическими фигурами Разума, Разврата, Бедности, Возмущения. В отличие от новеллы Боккаччо, в эту пьесу введен образ «злодея», который внушает маркизу сомнения в добродетельности Гризельды. В поэме Томаса Делоне «Баллада о терпеливой Гризельде» (1593) влюбленный маркиз устраивает жене испытание, чтобы доказать своим подданным, что они ошибаются, сомневаясь в ее добродетели.

В 1691 г. Шарль Перро написал сказку в стихах «Гризельда», которая затем вошла в его сборник «Сказки моей матушки гусыни». Он соединяет критику нравов высшего общества с утверждением моральной чистоты, идеал которой воплощает кроткая героиня-пастушка.

К концу XVIII в. отношение к этому сюжету изменилось. Показательно, что Мирабо, один из виднейших деятелей Французской революции, в своем вольном переводе «Декамерона» вообще проигнорировал новеллу о Гризельде. В России же именно эта новелла в переводе К. Н. Батюшкова (1816–817) стала первым переводом из «Декамерона».

Образ Гризельды и мотивы из новеллы Боккаччо нашли отражение не только в литературе, но и в живописи, опере, балете. Из драматических обработок наибольшей популярностью пользовались: комедия немецкого драматурга Ганса Сакса «Komödie von der geduldenen und gehorsamen Markgräfin Griselde» («Комедия о терпеливой и послушной маркграфине Гризельде») (1545–1546); испанская комедия Лопе де Вега «El exemplo de casadas y pruevade la paciencia» («Пример для замужних женщин и испытание терпения») (1616); «Comedie of patient Grisill» («Комедия о

терпеливой Гризельде) трех английских авторов – Деккера, Четля и Гаугтона (1599); . «Griselda» Карло Гольдони (1753); сентиментальная драма немецкого драматурга Фридриха Гальма «Griseldis» (*«Гризельда»*) (1835).

Многочисленны немецкие обработки сюжета. Так, в комедии Г. Сакса крестьянка Гризельда, став женой князя, смиренно терпит то, что у нее отнимают и, как она думает, убивают детей. Она готова смириться с тем, что ее супруг нашел себе новую невесту-графиню. Но в финале выясняется, что князь таким способом хотел испытать свою жену: мнимая графиня – ее дочь, и сын тоже жив и здоров. В соответствии с заявленной жанровой характеристикой пьеса завершается благополучно, являя в образе Гризельды патриархальный пример женской кротости и послушания.

Немецкий драматург Ф. Гальм (1806–1871) стал известен в России именно благодаря своей «Гризельде»; в переводе-перделке П. Г. Ободовского (1840) она была заявлена как трагедия. Главными действующими лицами драмы Гальма являются рыцарь Персиваль и дочь бедного угольщика Гризельда, на которой он женился, плененный ее красотой, умом и добродетелями, несмотря на предрассудки высшего общества. Королева Джиневра со своими придворными дамами публично осмеяла Персиваля за его выбор. В итоге оскорбленный рыцарь предлагает королеве пари с условием, что если Гризельда выдержит испытание, королева публично поклонится ей. Согласно уговору, Персиваль подвергает Гризельду испытаниям: сначала он говорит ей, что лишился всех своих владений, но Гризельда твердо решает встретить нищету вместе с ним. Потом он говорит, что его будут судить как изменника королю, и Гризельда снова готова разделить его участь. Потом он признается ей, что для спасения ему надо навсегда с ней расстаться. И преданная супруга жертвует своей любовью, вместе с сыном покидает замок и возвращается в дом своего отца. Она даже безропотно соглашается принять последнее испытание – разлуку с единственным сыном. Наконец Персиваль открывает ей правду и королева хочет преклонить перед нею колени; но оскорбленная Гризельда расстается с

супругом. Таким образом Гальм изменил финал истории, придав ей более драматическую окраску. Это связано, очевидно, с характерной для XIX в. тенденцией к феминизации культуры и нарастающей борьбой за женскую эмансипацию.

«Гризельда» Гауптмана не имела успеха, это был полный провал. Если пьеса Гальма на этот же сюжет с 1835 по 1869 гг. выдержала 86 постановок, то комедия Гауптмана – только 13 и через семь месяцев после премьеры была снята с репертуара²⁰².

Многие немецкие критики²⁰³, говоря о «Гризельде» Гауптмана, сосредоточивались на попытках объяснить поступки действующих лиц с психологической точки зрения. В итоге комедия представлялась современникам драматурга довольно слабой, хотя были отмечены отдельные ее сильные стороны. Автор монографии о Гауптмане Е. Зулгер-Гебинг видит основную проблему, поставленную в пьесе, во взаимоотношениях супругов, их страсти, любви и ревности к будущему ребенку, но отмечает, что реализация сильных чувств в пьесе не удалась²⁰⁴. В качестве основного недостатка пьесы здесь названа грубость сцен, которые «словно вытесаны из дерева», но в то же время сделаны сильно и наглядно. Особенно в первых сценах отмечается влияние натурализма²⁰⁵. Критик резюмирует, что пьеса оставляет у читателей впечатление сырого произведения, в котором счастливый финал не только не разрешает проблемы, а скорее наоборот — усугубляет ее и ставит еще больше вопросов²⁰⁶.

В 1909 г., сразу после постановки пьесы в Германии, в газетах «Русские ведомости» и «Речь» были опубликованы рецензии, ориентирующиеся в основном на отзывы немецких изданий. Рецензенты отмечают, что «сюжет, как почти во всех последних сочинениях Гауптмана, взят из области

²⁰² Там же.

²⁰³ См.: Anders E. Griselda // Gerhart Hauptmann. Kritische Studien. Berlin. 1909. S. 34; Fechter P. Gerhart Hauptmann. Dresden, 1922. S. 116; Schlenter P. Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und sein Dichtung . Berlin, 1898. S. 242.

²⁰⁴ Sulger-Gebing E. G. Hauptmann. Leipzig, 1909. S. 131.

²⁰⁵ Там же.

²⁰⁶ Там же. S. 136.

старинных сказаний и заимствован у Боккаччо и Петрарки²⁰⁷. Негативная реакция зрителей объясняется прежде всего тем, что психологическая мотивировка поступков главных действующих лиц выглядит наивно и неубедительно²⁰⁸.

Позднейшие исследователи также не оценили достоинств пьесы, называя ее слабой, неинтересной²⁰⁹ и совсем не смешной²¹⁰.

Старинная легенда о Гризельде в своем первоначальном виде не вполне подходила для современной пьесы, и Гауптман подверг ее определенной коррекции. Маркграф Ульрих, под видом простого работника, посещает дворы своих подданных и принимает участие в их труде. Здесь он встречается крестьянку Гризельду. Не считаясь с дворянскими предрассудками, он женится на ней и так сильно любит ее, что ревнует даже к собственному ребенку; новорожденного он отнимает у нее и отдает родственникам, а сам отправляется в уединение. Гризельда, полагая, что он тяготится браком с простолюдинкой, уходит в родительский дом, но затем возвращается в замок в качестве поденщицы и видит там своего мужа и ребенка. В итоге вся история заканчивается благополучно: Гризельда все понимает и прощает мужа, а на его вопрос, чем он может искупить перед ней свою жестокость, советует любить ее немножко меньше.

Основу стилового единства комедии Гауптмана «Гризельда» составляет подчеркнутая условность и нереальность сюжета. Это ярко демонстрируется уже в ее сюжетно-композиционной структуре: пьеса поделена на 10 явлений. Действие происходит то в крестьянском дворе, то в замке маркграфа, то в саду и охватывает промежуток времени в несколько лет.

Такое дробление действия на многочисленные и короткие сценические эпизоды, развертывающиеся в разное время и в разных местах, характерно для классической восточной и средневековой европейской драматургии. По

²⁰⁷ Новая пьеса Гауптмана // Русские ведомости. М., 1909. Февраль №47. С. 4.

²⁰⁸ Там же.

²⁰⁹ Handbuch des deutschen Dramas / Herausgegeben von Walter Hink. Düsseldorf, 1980. S. 323.

²¹⁰ Sprengel P. Gerhart Hauptmanns Griselda // Die deutsche Griselda. Transformationen einer literarischen Figuration von Boccaccio bis zur Moderne. H. Schiewer. Berlin, 2010. S. 244.

утверждению В.Е. Хализева, «краткость сценических эпизодов как бы напоминает читателям и в особенности зрителям, что они имеют дело не с реальностью, а с вымыслом, игрой или представлением»²¹¹, что не свойственно преобладающим формам европейского театрально-драматического искусства последних столетий. Частые переносы действия в пространстве и времени разрушают иллюзию достоверности изображаемого.

Условностью своего построения «Гризельда» перекликается с комедией «Шлук и Яу», также представлявшей собой ремейк знаменитого сюжета. Пьесы имеют и сюжетно-тематическую общность: в обеих показана относительность социального положения человека, отражающая более глубокую, онтологическую зыбкость. Обе пьесы имеют кольцевую композицию (действие «Гризельды» начинается и заканчивается на том же месте – во дворе родителей Гризельды – и теми же словами стариков), намекающую на дурную бесконечность событийного движения. В обеих Гауптман отступает от натуралистически точной фиксации социальных, местных и индивидуальных речевых особенностей: в «Шлуке и Яу» с диалектным просторечием заглавных героев соседствовала откровенно условная стихотворная речь других персонажей; в «Гризельде» сами простолюдины говорят на литературном языке. В характерах персонажей также заметен отказ от правдоподобия, что выражается в подчеркнутой упрощенности их психологии, утрированности чувств с резкими переходами и повышенной динамичности, «моторности» их действий.

Демонстративным отходом от своей обычной драматургической манеры, нацеленной на правдивое воспроизведение жизни, Гауптман сигнализирует о наличии у него иной цели. Драматургический центр его комедий оказывается смещен с изображаемой ситуации на способ ее философского и художественного осмысления. Генетически заложенное в комедии отрицающее начало подвергает критическому пересмотру как устоявшиеся в культуре представления о человеческой природе, о добре и

²¹¹ Хализев В. Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 162-163.

зле, счастье и других ключевых категориях, так и соответствующие им привычные жанровые модели. Такой культурологический подход обусловлен свойственным Гауптману обостренным ощущением переломного рубежа, с которого историко-культурная традиция видится в ее завершенной целостности.

Таким образом, можно сделать вывод, что комедиография Г. Гауптмана стала уникальным явлением в «новой драме» на рубеже XIX–XX веков. Комедиография Г. Гауптмана, при бесспорном единстве принципов его драматургии, составляет в ней особую категорию, воспринимавшуюся современниками как наиболее слабая часть его творчества. Практически полностью отрицаемые как комедии, эти пьесы находили оправдание лишь при рассмотрении их без учета жанровой специфики, в ключе общих свойств «новой драмы». Гауптман-комедиограф оставался в эстетико-философских рамках этого течения, вызванного к жизни глубоким кризисом традиционного гуманистического мировидения.

Интенсификация процессов жанрового синтеза в «новой драме» приводит к активизации жанра трагикомедии, который в творчестве Гауптмана представлен с особой маркировкой. Трагикомедии Гауптмана отличаются от комедий прежде всего традиционно трагическим разрешением конфликта: смерть главного персонажа определяет это жанровое различие.

В своих комедиях и трагикомедиях Гауптман сохраняет верность своей драматургической концепции, связанной с ощущением эпохального кризиса традиционного гуманизма, но реализует ее иначе, снимая трагический пафос путем откровенно маловероятного благополучного разрешения ситуации («Коллега Крамптон», «Гризельда»), отказа от героя, на судьбе которого сосредоточено авторское сочувствие («Бобровая шуба», «Шлук и Яу», «Красный петух», «Крысы»), обращения к переделке известных сюжетов («Шлук и Яу», «Гризельда»). Большинство его комедий отмечено

культурологической направленностью, характерной в целом для его творчества и проявлявшейся в стилизаторстве, использовании различных культурно-художественных аллюзий и ассоциаций, в том числе восходящих к антично-ренессансным пластам истории жанра. Используя комедийные приемы, характерные для разных культурных эпох, Гауптман тем самым ищет эстетическую альтернативу современному кризисному состоянию человека, сохраняя при этом верность антропоцентрическому мировидению.

Осуществляемые Гауптманом новации, которые были призваны вовлечь комедию в общий процесс перестройки драмы и в то же время не привести ее к утрате своей жанровой специфики, во многом созвучны и в то же время принципиально расходятся с так же не понятой современниками позицией А. П. Чехова, чья комедийная концепция будет рассмотрена в следующей главе. С помощью предложенного в ходе исследования понятия «комедийность» выявляется расхождение комедиографических концепций Чехова и Гауптмана, что по-новому освещает значение жанра комедии для Чехова, отражая специфику его драматургии в целом и ее место в рамках такого эпохального явления, как «новая драма».

ГЛАВА ВТОРАЯ. КОМЕДИОГРАФИЯ А. П. ЧЕХОВА И ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ С Г. ГАУПТМАНОМ

Раздел I. Особенности поэтики комического в драматургии А. П. Чехова

Вершинами творчества А.П. Чехова являются пьесы, четыре из которых – «Иванов» (1887), «Леший» (1889), «Чайка» (1895) и «Вишневый сад» (1903) – сам автор назвал комедиями. Их жанровая специфика, вызывавшая споры в момент появления, и поныне остается одним из наиболее дискуссионных вопросов в чеховедении.

Для драматургического творчества Чехова в целом характерно отступление от классического жанрового деления. Часто у него встречаются необычные жанровые обозначения, например: «Шутка в одном действии», («Медведь»), «Сцена-монолог в одном действии» («О вреде табака»), «Драматический этюд в одном действии» («На большой дороге»), «Сцены из деревенской жизни в четырех действиях» («Дядя Ваня»). Эти неканонические определения являются лишь слабым отголоском глубокой внутренней трансформации жанра в драматургии Чехова.

Чехов начал свой путь в литературе с сотрудничества в юмористических изданиях. Безусловно, смех Антоши Чехонте отличается от смеха позднего Чехова. С эволюцией комизма связано изменение жанровых привязанностей писателя. На этом основании Л. Е. Кройчик предлагает следующую периодизацию его творчества: в первый период (до 1887 г.) Чехов тяготеет к комической новелле, второй (1887–1898 гг.) можно соотнести с развитием сатирического рассказа, а третий (конец 1890-х – начало 1900-х гг.) – с

жанром иронической трагикомедии²¹². Такое разграничение далеко не бесспорно, но в целом передает жанровую тенденцию чеховского комизма.

Ранние одноактные пьесы Чехова («Медведь», «Предложение», «Свадьба», «Юбилей» и др.) были написаны в русле водевильной традиции, обогащенной психологической разработкой характеров. Однако многоактные пьесы Чехова привели российский театр в недоумение, что наиболее ярко показал провал «Чайки» на премьере 1896 г.

Считается, что Чехова по-настоящему открыл для сцены К.С. Станиславский, поставив в молодом Московском Художественном театре «Чайку», «Дядю Ваню», «Вишневый сад». Спектакли пользовались необычайным успехом и положили начало сценической традиции в интерпретации чеховских пьес. Однако при этом Станиславский полностью переосмыслил авторский жанр, настойчиво определяемый Чеховым как «комедия». Постановки пьес Чехова в МХТ были тонкими, необычайно богатыми психологически, трогательными, даже трагическими, но только совершенно не смешными, что очень огорчало автора.

Н. А. Муратова приходит к выводу, что «принцип комедийного построения конфликта проявляет себя не только в текстах, жанрово обозначенных как комедии, но является универсальным для драматургической структуры Чехова»²¹³. Исследователь указывает на то, что «конфликт разрешается через профанацию активности героя, заданная конфликтная позиция снижается за счет гипертрофированности канонических значений амплуа персонажа. Также происходит расподобление интриги, проявляющееся в гипержесте, сверхсценности, согласованности риторического и пантомимического рядов»²¹⁴.

Чехов создавал пьесы не чисто драматической или комедийной, а принципиально сложной природы. Можно сказать, что все они

²¹² См.: Кройчик Л.Е. Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова. Воронеж, 1986. С. 75.

²¹³ Муратова Н. А. Разрешение конфликта в драмах и комедиях Чехова : автореф дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2005. С.13

²¹⁴ Муратова Н. А. Разрешение конфликта в драмах и комедиях Чехова : дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2005. С. 10, 11.

характеризуются активностью комического начала в его специфическом осмыслении. Те пьесы, что получили авторское обозначение «комедия», воплощают эту черту чеховской драматургии наиболее полно и отчетливо.

§1. Новаторство в русле драматургической традиции (комедии «Леший» и «Иванов»)

Первые редакции чеховских пьес «Иванов» (1887) и «Леший» (1889) позволяют проследить путь превращения комедии в драму. Первоначально обе пьесы были обозначены как комедии, но в заключительной редакции «Иванов» стал драмой, а «Леший», переработанный в «Дядю Ваню», — «сценами из деревенской жизни». Согласно практически общему мнению, в этих произведениях своеобразие Чехова-драматурга выглядит еще неустоявшимся и только вырабатывается.

Среди современников «Иванов» вызвал горячие споры, а в дальнейшем не нашел единого истолкования и понимания в литературоведении и в театральных постановках; особенно это касалось жанровой характеристики пьесы.

Сравнивая чеховского Иванова с героем Шекспира, Т. К. Шах-Азизова делает вывод, что «Гамлет, при своих противоречиях и недовольстве собой, остается гермом возвышенным. В Иванове же Чехов, по его собственному признанию, „суммировал“ разные черты „унылых людей“, от трагедийного до комедийного их полюса, и не сразу решил, давать ли своему герою право на драму....»²¹⁵. В. Б. Катаев, рассматривая творчество Чехова в гносеологическом ключе, трактует «Иванова» как «комедию недоразумений, комедию алогизмов», определяя суть комического в ней как «неумение связывать следствия и причины, неправильный ход мыслей, отражающийся

²¹⁵ Шах-Азизова Т. К. Полвека в театре Чехова. 1960 – 2010. М.: Прогресс-Традиция, 2011. С. 186.

в несурзных речах, нелепые поступки вследствие неправильных умозаключений...»²¹⁶, что предполагает наличие у Чехова представления о неких «правильных» мыслях и норме, которые известны автору и не известны персонажам.

Исследователи отмечают традиционность построения пьес «Иванов» и «Леший», так как в центре каждой из них находится один главный герой (от чего в «Чайке», «Дяде Ване», «Трех сестрах» и «Вишневом саде» драматург откажется). Всё здесь сконцентрировано на личности, которая осмысливается и оценивается на фоне инертного мира, то есть источник драматизма, организующий действие, всецело сосредоточивается в персонаже, а не в мире.

Но уже в «Иванове» заметно размывание центральной позиции личности, которое в драматургии происходило на протяжении всего XIX в. Начало этого процесса в русской литературе Н.И. Ищук-Фадеева усматривает уже в драматургии Пушкина и Гоголя: «“Борис Годунов“ и „Ревизор“ с разных позиций, но одинаково убедительно продемонстрировали несостоятельность прежнего взгляда на личность как на хозяина своей судьбы и властителя окружающего ее мира»²¹⁷.

Традиционно критики и исследователи стремились объяснить жизненный крах Иванова с помощью социальных и нравственных факторов, тогда как сам Чехов после завершения работы над пьесой следующим образом сформулировал А.С. Суворину замысел своего произведения: «Я лелеял дерзкую мечту суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях, и своим „Ивановым“ положить предел этим писаниям» (П. 3, 132)²¹⁸. Драматург не хотел свести смысл произведения и к какой бы то ни было индивидуальной вине или ошибке: «Я хотел соригинальничать, не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от

²¹⁶ Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 138.

²¹⁷ Ищук-Фадеева Н. И. Типология драмы в историческом развитии. Тверь, 1993. С. 43.

²¹⁸ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974-1983.

Ссылки даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках. При цитировании писем перед номером тома стоит буква «П».

шутов), никого не обвинил, никого не оправдал...» (П., 2, с. 138). «Если Иванов выходит у меня подлецом или лишним человеком, а доктор великим человеком, если непонятно, почему Сара и Саша любят Иванова, то, очевидно, пьеса моя не вытанцовалась и о постановке ее не может быть речи» (П., 3, с. 109).

Чехов подчеркивал в герое всеобщее, сближающее его с множеством ему подобных. В ходе работы над пьесой он объяснял В.Г. Короленко: «Иван Иванович Иванов... Понимаете, Ивановых тысячи... обыкновеннейший человек, совсем не герой. И это именно очень трудно»²¹⁹. После завершения комедии он пишет Суворину, что взял в «Иванове» «обыкновенного грешного человека», и дает всё новые и новые определения, подчеркивающие объемность заглавного персонажа: «русский интеллигентный человек», «университетский человек» и – еще шире – «русский человек», «человек» (П., 3, с. 109-115).

Заявленную автором общезначимость «Иванова» Н.Е. Разумова связывает с тем, что пьеса была ориентирована Чеховым «на бытийное обоснование собственной личности в решении экзистенциальных проблем». Овладевшая героем «усталость» «не имеет реальных жизненных причин, восходя к самым общим закономерностям бытия, из которых главной и все определяющей является его конечность»²²⁰.

При переработке из комедии в драму текст пьесы «Иванов» подвергся значительным изменениям. Прежде всего Чехов устранял внешнюю комедийность, в результате были сокращены «балаганские» сцены с чисто комическими персонажами, дополнены характеристики главного героя. Но больше всего изменений было сделано в последнем действии, так как именно финал в наибольшей степени определяет жанровую тональность пьес. Так, в комедии Иванов умирает от сердечного приступа, в дальнейших

²¹⁹ А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 43.

²²⁰ Разумова Н. Е. Творчество Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. С. 139.

редакциях он в финале стреляется, и этот мотив повторяется в других пьесах.

Первая редакция пьесы напоминает водевиль с неожиданным смертельным исходом²²¹: от водевиля в ней – избытие комических сцен, комическая сюжетная линия, брачный финал и фарсовые интонации, сопровождающие смерть героя («Батюшки, он умер!.. воды!.. доктора...»). Последняя редакция «Иванова» по жанру ближе к трагедии. Однако С.М. Козлова отмечает, что в драме «Иванов» автор ведет скрытый диалог со зрителем, разрушая его традиционное «жанровое» восприятие. Это проявляется в том, что Чехов иронически пародирует и отрицает традиционные «жанровые» характеристики главного героя со стороны всех персонажей; также иронически дискредитируется внешнее действие, поступок героя как способ его объективной оценки и характеристики. «Всякий раз, когда Иванов принимает серьезную драматическую позу, переживает сильное одушевление или муку, автор немедленно низвергает его с котурнов героя драмы»²²².

Подробный анализ пяти редакций «Иванова» представлен в диссертации Ю. А. Почекутовой, где не только прослежена творческая эволюция стилистических и композиционных элементов текста пьесы, но и на основании всего этого выявлено становление ее жанровой характеристики: жанровые изменения текста на всех этапах переработки и модификация характеров персонажей на пути от комедии к драме²²³.

Центральной во всех драмах Чехова является проблема места человека в мире, определяя своеобразие их поэтики. В ранних пьесах действие так или иначе концентрируется вокруг определенного субъекта, который может быть представлен одним или несколькими персонажами, что проявляется в номинации драм: в заглавие выносится обозначение центрального

²²¹ Здесь заметно сходство с рассказом 1886 г. «О бренности (Масленичная тема для проповеди)».

²²² Козлова С. М. Традиции жанра иронической драмы (опыт типологического исследования: «Иванов» Чехова и «Утиная охота» А. Вампилова) // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1983. С. 89.

²²³ См.: Почекутова Ю. А. Творческая история пьесы А. П. Чехова «Иванов» проблема редакций : дисс. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2010. 182 с.

персонажа. Именно так происходит в «Иванове» и «Лешем» (а затем в генетически связанном с ним «Дяде Ване»). В «Лешем» и «Иванове» действие драмы скрепляется одной личностью, в «Дяде Ване» в центре стоит проблема личной самореализации. По словам А.П. Чудакова, «ко времени чеховского дебюта в большой литературе традиционным был сюжет, в основе которого лежат события из жизни героя, отобранные по принципу их значимости для проявления (становления) его личности, столкновение с идейными антагонистами, положение „человека на randevu“, острая общественная ситуация. У Чехова ничего этого нет»²²⁴. Однако, несмотря на столь категоричное заключение исследователя, нельзя не отметить, что в этих пьесах еще весьма ощутимо влияние охарактеризованной им традиции. Наиболее ярко своеобразие субъектной организации проявляется именно в драме в силу ее родовой природы, которая предполагает максимальную редуцированность авторского начала и максимальную роль персонажей.

Второе крупноформатное произведение А. П. Чехова, комедия «Леший» (1889), созданная в период мировоззренческого и художественного кризиса писателя и ставшая прототипом «Дяди Вани», важна для осмысления философских и эстетических исканий Чехова в конце 1880-х гг.

Традиционная водевильность в «Лешем» по сравнению с первой редакцией «Иванова» погашена – эту особенность отмечал сам Чехов в письме Суворину: «Нет во всей пьесе ни одного лакея, ни одного вводного комического лица, ни одной вдовушки» (П., 7, с. 56), однако сюжет организован по обычным для комедии правилам: в преизбытке присутствуют любовные коллизии.

В «Лешем» проявилась одна из важнейших особенностей эстетики Чехова – взаимопроникновение комического и драматического. Например, М.Л. Андреев указывает на реплику, которая в бодром четвертом акте звучит трагической ноткой: «А со мной никто не попрощался... Это

²²⁴ Чудаков А. П. Мир Чехова. М., 1986. С. 228.

восхитительно!». Эта фраза, повторенная дважды в финале комедии, является как бы прообразом повторов зрелого Чехова, она отзовется в «Вишневом саде» фразой «человека забыли»²²⁵.

М. Макеев отмечает, что в «Лешем» у Чехова «формируется новое понимание человека, вызванное ощущением устарелости традиционных рационалистических подходов к его воплощению на сцене, тогда же кристаллизуются собственные представления Чехова о драматическом искусстве»²²⁶. Здесь еще наблюдается использование традиционных приемов: Чехов сохраняет разбивку на явления, использует такие сюжетные ходы, как подслушивание, внезапные появления, найденные письма и дневники, и традиционную комедийную развязку.

Н.Е. Разумова отмечает, что «заглавие пьесы, фокусируя в себе семантическую двойственность, нацеливает на суть центрального конфликта: „леший“ как общее определение человека выявляет, с одной стороны, здоровое, гармоничное природное начало; с другой – рационалистическую, социально санкционированную зашоренность, ведущую к конфликтам. В таком виде комедия вписывается в традиционное для русской литературы, прежде всего толстовское, противопоставление естественных и социальных ценностей»²²⁷. Суть комедийного жанрового начала пьесы исследовательница связывает «как с демонстрацией торжества позитивных тенденций, так и с иронией по поводу легкости и абсолютности этой победы. Само название пьесы акцентирует в ней сказочную основу, проявляющуюся именно в наивной упрощенности онтологической модели, которая не поддерживается самим автором»²²⁸. В связи с этим «Леший» определяется как «в значительной мере ироническая комедия, не противоречащая трагическому мировидению кризисного периода. Пьесу можно расценивать как попытку Чехова разрешить эту коллизию чисто

²²⁵ Андреев М. Л. Указ.соч. С. 126.

²²⁶ Макеев М. С. Проблемы личности и ее сценического воплощения в драматургии Чехова и Лессинга // Чехов и Германия. М., 1996. С. 25.

²²⁷ Разумова Н. Е. Творчество Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. С. 145.

²²⁸ Там же. С. 146.

творческим путем»²²⁹.

В пьесах «Иванов» и «Леший» реализуется концепция комизма, близкая Гегелю; согласно его теории, важнейшим свойством комического является «мнимость», видимость, понимаемая как претензия ничтожного на подлинность и субстанциональность²³⁰. Гегель видел основы комизма в противоречии между внутренней несостоятельностью и внешней основательностью; комическое появляется на основе контраста между сущностью и образом, целью и средствами ее достижения, вследствие чего уничтожается образ и не достигается цель. Гегель подчеркивает это, утверждая, что смехом в комедии разрушается не истинная субстанциональность, не истинные ценности, но только их искажение, подражание им²³¹. Задача комического, по Гегелю, – обнаружить нелепость и нецелесообразность явлений и показать их несоответствие здравому смыслу.

Таким образом, комедии «Иванов» и «Леший» еще достаточно традиционны, поскольку в них представлена антропоцентрическая картина мира (что сближает их с драматургией Гауптмана, которая не выходит за рамки антропоцентризма, при этом есть существенные различия – комедии Гауптмана не заканчиваются смертью главного персонажа); но, несмотря на это, они уже содержат явные признаки нового чеховского театра, такие, как, например, отказ от счастливого финала в «Иванове», его замена неожиданной развязкой и проявление авторской иронии по отношению к традиционному счастливому финалу в «Лешем». Особого внимания заслуживает жанровая перекалфикация одного и того же драматического материала, говорящая о принципиальном отсутствии уже для раннего Чехова сферы, специально зарезервированной для комедии.

²²⁹ Там же. С. 146.

²³⁰ Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х т. Т.3. М.: Искусство, 1971. С. 573.

²³¹ Там же. С. 579.

§2. Комедийное осмысление традиционной онтологии (комедия «Чайка»)

Комедия «Чайка» открывает ряд зрелых и в полном смысле новаторских пьес Чехова. Именно в ней ярче всего проявились черты принципиальной новизны, призванной подчеркнуть отход от традиции. Она предстает своеобразным творческим манифестом новой чеховской театральной системы.

Пьеса не была рассчитана на обычную для комедии сценическую трактовку и зрительскую реакцию и потерпела провал. Только два года спустя после премьеры, после множества отрицательных рецензий, «Чайка» была принята с сочувствием, обеспечившим ей успех, положив начало мхатовской трактовке комедий Чехова как психологических драм.

Комедийная природа «Чайки» по-прежнему остается предметом дискуссии. Например, Г. Бердников относил «Чайку», как и «Вишневый сад», к «лирической комедии»; Н.И. Ищук-Фадеева предполагает, что пьеса может быть прочитана как мистическая «комедия ошибок». При этом исследовательница утверждает, что жанр «Чайки», «обозначенный Чеховым как комедия, не имел аналогов в истории мирового театра» и «столь неожиданная жанровая дефиниция была вызвана не столько стремлением отделить ее от традиционных пьес с последовательно развивающимся сюжетом и определенным разрешением конфликта, что свидетельствовало об отражении в драматической форме частного случая, сколько необходимостью запечатлеть истинный конфликт эпохи, разрешение которого не подвластно отдельной личности»²³². Б.Я. Зуяне, в свою очередь, приходит к выводу, что «Чайка» – «комедия иронического сожаления, в ней

²³² Ищук-Фадеева Н. И. Новаторство драматургии Чехова. Тверь, 1991. С. 57.

выражено скептическое отношение к печали о непоправимом, где непоправимое – это события, на ход которых повлиять невозможно»²³³.

М. Л. Калугина причисляет «Чайку», в отличие от «Вишневого сада», к «высокой комедии» в том понимании, которое в свое время предложил А.С. Пушкин, писавший в статье «О народной драме и драме „Марфа Посадница“»: «...высокая комедия не основана единственно из смехе, но на развитии характеров, что нередко близко подходит к трагедии...»²³⁴. В итоге такое соотнесение «Чайки» с «высокой комедией», по мнению исследователя, не отменяет ее авторского определения, а скорее уточняет его²³⁵.

Некоторые литературоведы, соглашаясь с авторским определением жанра, все-таки считают «Чайку» самой «трагичной комедией русской комедиографии». «В чеховской пьесе складывается уникальная ситуация: в мир трагедии, наполненный различными знаками судьбы, помещается герой с принципиально иным типом поведения, свойственным комедии, в результате чего и рождается столь оксюморонный жанр, как комедия рока»²³⁶.

З. Абдуллаева усматривает основную причину разноречивых определений жанра пьесы в ее повествовательности, «романности», «романной многомерности»²³⁷. Жанровая специфика «Чайки» во многом определяется также «странностью» персонажей, ведь, как напоминает С.М. Романенко, «Чехов по-новому строит и характеры героев, не преследуя цели четко поделить их на типы: так называемых положительных и отрицательных героев в „Чайке“ нет»²³⁸. По мнению А.С. Собенникова,

²³³ Зуяне Б. Я. К. С. Станиславский и А. П. Чехов в работе над «Чайкой»: К проблеме психологии творчества : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1997. С. 15.

²³⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17-ти т. Т. 11. М., 1949. С. 418.

²³⁵ Калугина М. Л. Жанровое своеобразие комедий А. П. Чехова «Чайка» и «Вишневый сад» : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1990. С. 7.

²³⁶ Фадеева Н. И. «Чайка» А. П. Чехова как комедия рока // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 2000. С. 133.

²³⁷ Абдуллаева З. К. Проблема жанра драматургии А. П. Чехова : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Д., 1982. С. 20.

²³⁸ Романенко С. М. Авторская позиция как структурообразующий элемент комедии А. П. Чехова «Чайка» // Проблемы литературных жанров. Томск, 1999. Часть II. С. 27.

«большое значение имеет у Чехова ориентация героя в мире, насколько его представления о жизни соответствуют ей. Момент их несовпадения не только драматичен, но и комичен»²³⁹; если в период с 1888 по 1892 гг. Чехов делал акцент на неведомости мира для человека, то позднее на первый план выходит гипотетичность человеческих представлений о жизни, которые проблематично соотносятся с действительностью.

Анализируя театральные постановки «Чайки», Т. К. Шах-Азизова констатирует: «Постановщик, который верит тому, что „Чайка“ – комедия, должен обладать особым складом ума. Должен смочь иронизировать надо всем, не зная табу, но не впадая в цинизм – трудно достижимое равновесие»²⁴⁰.

Комедийность пьес Чехова определяется прежде всего спецификой реализованной в них онтологической модели. Об этом, по сути, говорит Т. К. Шах-Азизова, опираясь на понятие «авторская оценка»: «Основной жанровый признак – это способ разрешения конфликта, в связи с чем пьесы делятся на драмы, трагедии, комедии. Здесь прямая зависимость от авторской оценки происходящего: возможностей и поведения героев, наличия для них выхода и т.д.»²⁴¹.

В «Чайке» бесспорность авторского сочувствия персонажам снимается, в связи с чем несоответствие между их индивидуальными представлениями о мире и его объективным существованием трактуется комедийно. Если строго следовать теории жанра, то «Чайка», в силу определенного соответствия начала и конца, то есть точки мнимого благополучия в начале и катастрофы или гибели героя в конце, должна быть обозначена как трагедия. С другой стороны, полигеройность не соответствует трагедии, тем более, что и повторяемость событий – знак комедии.

По наблюдениям Н. Е. Разумовой, в послесахалинский период, когда, после долгой паузы в драматургическом творчестве, была создана «Чайка»,

²³⁹ Собенников А. С. «Чайка» А. П. Чехова и «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова (к типологии сюжета) // Чеховские чтения в Ялте. М., 1997. С. 56.

²⁴⁰ Шах-Азизова Т. К. Указ. соч. С. 219.

²⁴¹ Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1968. С. 88.

вместо омрачавшего конец 1880-х гг. трагического переживания «ситуации духовно-волевого избытка» «в центре внимания Чехова оказался индивидуальный образ действий человека в мире и те издержки, которыми он чреват»²⁴². На первый план выдвинулась «проблема действия вообще, активности, которая означает человеческое самоутверждение в мире, освоение его пространства, изменение его онтологического качества»²⁴³. Это находит отражение в двух аспектах единой новаторской тенденции: в децентрации системы персонажей и в необыкновенной актуализации художественного пространства, прежде всего через образ озера, выступающий «от имени» всего мира. Все персонажи по-разному с ним соотносятся.

Эта множественность оказывается принципиальной для пьесы и сутью ее новаторства, прежде всего именно жанрового, поскольку именно она является основой ее комедийности: мир трактуется каждым персонажем по-своему, тогда как он, в образе озера, представлен и, в силу непривычности этого образа для сценического пространства, акцентирован в пьесе как объективная данность. Вследствие открывающей сюжет попытки Треплева трансформировать озеро в соответствии со своей концепцией оно прочно ассоциируется с общей для персонажей тягой к литературно-театральному перевоплощению своей жизни, без которого она их не удовлетворяет. Пьеса содержит целый спектр вариантов такого бегства от жизни, вплоть до реально осуществленного Треплевым в финале. Благодаря перекличкам со всеми другими персонажами, судьба Треплева погружается в комическую повторяемость и теряет свой трагический потенциал²⁴⁴.

Давно признано, что повторы, переклички отдельных образов и мотивов занимают большое и существенное место в произведениях Чехова и в его пьесах в особенности; «Чайка» – не исключение. В пьесе очевидно сходство

²⁴² Там же. С. 309.

²⁴³ Разумова Н. Е. Творчество Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. С. 293.

²⁴⁴ Нина тоже, несомненно, входит в общий ряд, но, очевидно, обаяние первой сценической интерпретации ее образа В.Ф. Комиссаржевской наложило на его восприятие неизгладимую печать драматизма.

с тем, о чем говорит А. Бергсон в своем трактате «Смех»: по его мнению, основной источник комического — это бездумное повторение, подражание, которое обесмысливает, плоское однообразие, не оставляющее места для индивидуальности, «механическое в живом»²⁴⁵. Смех возникает каждый раз, когда жизнь подменена автоматизмом и перед нами «тело, берущее перевес над душой <...> форма, стремящаяся господствовать над содержанием, буква, спорящая с духом»²⁴⁶. В персонажах «Чайки» трудно усмотреть именно «тело, берущее перевес над душой», но схожесть душевных поисков и переживаний создает эффект того самого автоматизма «формы, стремящейся господствовать над содержанием»; их повторяемость, сущностное единообразие выдает в персонажах «Чайки» нечто неиндивидуальное, механическое и тем самым обесценивает каждого с его переживаниями. Парадоксально, что каждый персонаж в отдельности был бы драматичен, но благодаря этим сходствам, в общем контексте, они становятся комичны.

В «Чайке» отчетливо выражено комическое разрешение трагедийной судьбы претендента на центральную роль — Треплева: комедия заканчивается смертью, которая парадоксально определяется в финале как «ничего»²⁴⁷. Тем самым индивиду отказано в центральной позиции, которая обосновывалась только тем, что он, согласно с давно утвердившейся в Европе культурной традицией, ощущал себя таким центром.

Треплев, наиболее последовательно и полно продемонстрировавший неспособность индивида с таким самосознанием к плодотворному взаимодействию с миром, своими эстетическими манифестами вовлекает в поле комедийного осмысления не только современную театральную рутину:

<...> современный театр — это рутинная, предрассудочная. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки;

²⁴⁵ Бергсон А. Смех. М., 1992, С. 53.

²⁴⁶ Там же. С. 53.

²⁴⁷ См.: Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. С. 310.

когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль, - мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе <...> (13, 8), –

но и безудержные новаторские тенденции, и саму концепцию «весь мир – театр», основанную на традиционном антропоцентризме, который возвышает человека над миром как его почти что творца:

Треплев (*окидывая взглядом эстраду*). Вот тебе и театр... дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и на горизонт (13, 7).

Персонажи комедии со всей очевидностью тяготеют той ответственностью, которая вместе с этим утвердившимся в культуре привилегированным положением возлагается на индивида, **но** парадоксально прибегают за помощью к той же культуре, которая является для них привычной опорой. С этим связана такая особенность «Чайки», как перенасыщенность цитатами. В пьесе цитируется «Гамлет» Шекспира, «На воде» Мопассана, «Рудин» Тургенева, упоминаются несколько современных Чехову пьес, поются романсы и отрывки из арий. Благодаря этому культурный фон «Чайки» чрезвычайно широк. З.С. Паперный выделяет ссылки на классиков в особый тип микросюжетов, которые играют существенную роль в действии пьесы²⁴⁸.

Повышенная «цитатность» служит одним из специфических комедийных маркеров «Чайки». Даже для Нины в ее последнем, по всей видимости крайне драматичном появлении характерна повышенная «цитатность», она как бы играет роль. Игру как комедийное ядро пьесы выделяет С.М. Козлова: «Литературно-театральная игра формирует комедийный образ судьбы „олимпийцев“ (интеллигенции), обреченных вращаться в духовном, теоретическом „круговороте“ жизни идей и идей жизни»²⁴⁹.

²⁴⁸ Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 158.

²⁴⁹ Козлова С. М. Литературная игра как жанровый код комедии А.П. Чехова «Чайка» // Проблемы литературных жанров. Томск, 1996. С. 106.

Обращение к творчеству Шекспира объединяет комедиографию Гауптмана и Чехова. Как сказано выше, Гауптман использует в комедии «Шлук и Яу» сюжетно-композиционную схему комедии Шекспира «Укрощение строптивой», осознавая потребность в новом осмыслении его образца и необходимость по-новому взглянуть на проблему внутреннего потенциала человека и его статуса в мире. В отличие от Гауптмана, Чехов «внутри совершенно противоположной художественной системы пытался осмыслить шекспировские образы»²⁵⁰.

У Чехова это сближение с творчеством английского драматурга, по наблюдениям Е. Ю. Виноградовой, скорее «образно-тематическое»: «даже в „Чайке“, где, помимо цитаты, присутствует множество аллюзий на „Гамлета“²⁵¹, читатель чувствует отчужденность и принципиальную „несоотнесенность“ сюжета с шекспировской пьесой»²⁵². В определенном смысле это может рассматриваться как минус-прием: «параллели с шекспировским „Гамлетом“, где реально происходит то, о чем только говорится в „Чайке“, высвечивают изнутри весь сюжет пьесы»²⁵³.

Н. А. Муратова подчеркивает, что многочисленные отсылки к творчеству Шекспира носят профанационный характер: «Таким образом, вставная конструкция – сцепление текста пьесы Треплева с предшествующей шекспировской цитатой – способствует обнаружению необоснованности претензий персонажей, профанирует заявления главных составляющих драматургической формы с отсылкой к тексту-источнику, тем самым дает дополнительный ключ к жанровому определению – комедия»²⁵⁴.

²⁵⁰ Виноградова Е. Ю. Шекспир в художественном мире А. П. Чехова : дисс. ... канд. филол. наук. М., 2004. С.22

²⁵¹ Подробно отсылки к «Гамлету» Шекспира в «Чайке» рассматриваются в работах: Виноградова Е. Ю. Шекспир в художественном мире А. П. Чехова : дисс. ... канд. филол. наук. М., 2004. С.71-75, Муратова Н. А. Разрешение конфликта в драмах и комедиях Чехова : дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2005. С. 78-97.

²⁵² Виноградова Е. Ю. Указ. соч. С. 186.

²⁵³ Там же. С. 75.

²⁵⁴ Муратова Н. А. Указ. соч. С. 97.

Таким образом, сутью комедийной природы «Чайки» оказывается неспособность персонажей преодолеть инерцию той антропоцентрической модели, которая в конце XIX в. подвергается всё более существенному пересмотру. Освоение новой онтологии явится магистральной основой зрелого творчества Чехова, определяя, среди прочего, эволюцию его комедиографии.

§3. Снятие драматического противостояния человека и мира в комедии «Вишневый сад»

Комедия «Вишневый сад» является последней и (поскольку это отчетливо осознавалось самим автором в процессе работы) итоговой по отношению ко всей чеховской драматургии пьесой. Работа над пьесой вылилась в поиски нового сюжета, новой драматургической манеры, что осознавалось самим автором: «В моей пьесе, как она ни, скучна, есть что-то новое» (П. 11, с. 256).

Эта новизна по отношению не только к традиции, но и к другим пьесам самого Чехова отмечалась также исследователями: «Определение особенностей чеховской драматургии на основании анализа „Чайки“, „Дяди Вани“, „Трех сестер“ не во всем приложимо к последней пьесе Чехова. - Многие в ней оказываются для Чехова-драматурга новым и необычным»²⁵⁵.

Чехов настаивал на том, что «Вишневый сад» – комедия. Спор о жанре этого произведения продолжается поныне. Диапазон жанровых интерпретаций чрезвычайно широк: комедия, драма, лирическая комедия, трагикомедия и даже трагедия. Эти разноречия объясняются тем, что

²⁵⁵ Левитан Л. С. Пространство и время в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад» // Вопросы сюжетосложения. Рига, 1968. С. 107.

трагическое в «Вишневом саде» постоянно сбивается на фарс, а сквозь комическое проступает драма.

Для понимания авторской концепции неоценимы письма Чехова режиссерам и актерам, где он комментирует отдельные сцены «Вишневого сада», дает характеристики его персонажей, особо подчеркивая комедийную специфику пьесы. Но основатели Художественного театра К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, высоко оценивая пьесу, восприняли ее как драму. В их видении спектакль лишался комедийных интонаций, что возмущало Чехова.

Ряд исследователей также оспаривает комедийную основу «Вишневого сада». Так, с точки зрения Л. Кройчика, «Вишневый сад» – ироническая трагикомедия. М. Строева и Г. Холодова говорят о ее сложной смешанной структуре, Г. Бердников, вслед за М. Горьким, считал эту пьесу лирической комедией. В.И. Кулешов полагал, что Чехов «хотел изобразить отжившие типы, их призрачную жизнь, создать своего рода пародию на трагедию»²⁵⁶.

По мнению Т. Г. Ивлевой, «называя свою пьесу “Вишневый сад” комедией, автор тем не менее актуализирует в своем художественном сознании отнюдь не привычные признаки жанра, а как бы обнажает саму логику категории “комическое”»²⁵⁷, и таким образом в пьесе важны не жанровые признаки комедии, а комическое как таковое.

Большинство западных филологов склонно считать, что чеховская драматургия тяготеет к трагикомедии, к синтезу жанров, что сближает его с Шекспиром. Так, Э. Бентли все многоактные пьесы Чехова, в том числе и «Вишневый сад», относит к трагикомедиям, точнее к одной из разновидностей трагикомедии – «комедия с несчастливым концом». Бентли склонен считать, что жанровое обозначение «Вишневого сада» в качестве комедии – не более чем сценическая ремарка для режиссера с напоминанием о ярко выраженных комедийных элементах пьесы²⁵⁸.

²⁵⁶ Кулешов В. И. История русской литературы XIX века (70-90-е годы). М., 1983. С. 373.

²⁵⁷ Ивлева Т. Г. Постмодернистская драма А. П. Чехова // Драма и театр. Тверь, 1999. С. 3.

²⁵⁸ Бентли Э. Жизнь драмы. М., 2004. С. 355-356.

Некоторые исследователи связывает «комедийную природу» пьесы с облегченной жизненной философией. «Вера в то, что сочиняется комедия, — болеутоляющее средство. А что еще прикажете делать, чтобы заглушить боль расставания с жизнью?» «Драматург желал, чтобы истоки тоски <...> остались тайной для всех. Он разбросал по тексту водевильные шутки <...> Но они лишь усилили впечатление беспредельного отчаяния, как фокусы Шарлотты в час, когда имение шло под молоток»²⁵⁹. По мнению некоторых исследователей, желание написать комедию возникло у писателя в ответ на истолкование его пьес как тяжелых, гнетущих драм русской жизни. «Комедийное начало понимается Чеховым как синоним бодрого, оптимистического тона. Другими словами, сущность замысла сводилась к тому, что новая пьеса должна будет выразить то оптимистическое настроение более полно и ярко»²⁶⁰.

Б. И. Зингерман пишет: «Вишневый сад» – «это и вся сущность европейской новой драмы, постигнутая в ее глубочайшей серьезности, в наивысшем выражении ее поэтических возможностей, и шутливое расставание с новой драмой. Это одновременно шарж на новую драму, легкий сдвиг ее проблематики и поэтики в плоскость буффонного комизма...»²⁶¹.

Своеобразное представление о природе комического предлагает С. Сендерович, который называет «Вишневый сад» «комедия в очень специальном смысле: это бурлеск, травестия, внесенная в розыгрыш авторефлектирующей мысли»²⁶²; Чехов, по мнению исследователя, ассоциирует себя прежде всего с фигурой Лопухина.

Г. И. Тамарли в своей монографии, говоря о «Вишневом саде», резюмирует: «А. П. Чехов, один из первых комедиографов XX в., показал, что комическое не всегда равнозначно веселому, что его эстетическим

²⁵⁹ Шапиро А. Что было/будет с садом? // Дружба народов. №4. 2007. С. 35.

²⁶⁰ Калугина М. Л. Жанровое своеобразие комедий А. П. Чехова «Чайка и «Вишневый сад»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990. С. 11.

²⁶¹ Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1989. С. 372.

²⁶² Сендерович С. «Вишневый сад» - последняя шутка Чехова // Вопросы литературы. 2007. №1. С. 20.

источником является противоречие, заключающееся в различном конструировании внутреннего и внешнего потоков действия, <...> что оно проявляется взаимодействием и взаимопроникновением противоположных эмоциональных слоев, сменой тональностей»²⁶³.

Поразительное разномыслие театральные интерпретации также свидетельствуют о жанровой неоднозначности и мифологемной емкости ситуации вишневого сада. Одни ставят ее как пьесу о «беспечности», другие воспринимают ситуацию с потерей имения как символ «конца старой культуры». Чтобы понять, почему «Вишневый сад» стал одной из самых популярных пьес XX столетия, необходимо выявить ее общечеловеческое, вневременное содержание, возвышающееся над временным, историческим и национальным.

В комедии «Вишневый сад» разрешается драматическое противостояние человека и мира, их отношения строятся по принципу не противопоставления, а взаимопроникновения: «Объект обнаруживает в своем составе субъектное – человеческое – начало. Субъект же, как и в других произведениях последних лет, интегрируется, выходя за рамки индивидуального и охватывая личностные сферы разных индивидуумов»²⁶⁴. Это достигается во многом именно по отношению к главному образу – вишневому саду, который изначально сконструирован на уровне автора, а потом достраивается персонажами.

Образ вишневого сада, благодаря его природному генезису и соединению в нем пространства и времени как составляющих мира, является своеобразной метафорой мира, концентрирующей в себе основные свойства этого мира. Образ сада становится универсальным по своей семантике, объединяющим вокруг себя всех персонажей, которые своеобразно раскрывают его смысловой потенциал.

²⁶³ Тамарли Г. И. Поэтика драматургии А. П. Чехова (от склада души к типу творчества). Таганрог, 2012. С. 186.

²⁶⁴ Разумова Н. Е. Творчество Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. С. 478.

Несмотря на то, что персонажи последней чеховской пьесы представляют разные слои и возрастные категории, они, тем не менее, на глубинном уровне являют собой единство, объединенное и организованное образом сада. И. Сухих справедливо замечает, что «в „Вишневом саде“ Чехов находит простой и в то же время глубокий охватывающий символ, позволяющий „стянуть“ в одно целое самые разнообразные содержательные аспекты пьесы, показать характеры вне прямого конфликта...»²⁶⁵.

В контексте номинации других чеховских пьес вынесение в заглавие образа сада свидетельствует о его важности именно для субъектной организации драмы. В.Я. Лакшин, говоря о значимости этого образа, отмечает его «субъектную природу»: «Он так глубоко затрагивает и сопрягает между собой судьбы героев пьесы, что живет в ней почти одушевленной жизнью, как живое существо»²⁶⁶. Таким образом, в отличие от «Трех сестер» и предыдущих пьес Чехова, в «Вишневом саде» акцент переносится с субъекта-персонажа на субъектную роль сада (повышенная активность его образа). Этим определяется важный аспект содержания пьесы, которое включает в себе своеобразное разрешение субъектной проблематики драмы «Три сестры».

Специфический статус и особое содержание образа сада подчеркивается тем, что сад непосредственно не представлен в пьесе: в нем не происходит действие, его не видит зритель, он возникает лишь в речи персонажей, каждый из которых вводит вишневый сад в свой дискурс о мире. Для Раневской, Гаева и Фирса это модель их привычной, упорядоченной жизни, выражаемая этими персонажами с разной степенью поэтизации. Например, в словах Раневской актуализируется образ «райского сада»: «Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...» (13, с.210). Лопахин тоже имеет отношение к этому имению, и в его восприятии сад

²⁶⁵ Сухих И. Н. «Вишневый сад» А. П.Чехова // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 363.

²⁶⁶ Лакшин В. Я. Толстой и Чехов. М., 1975. С. 90.

также непосредственно соотносится с жизнью, но эта жизненная семантика сада, благодаря заострению в ней социального аспекта, противоположна тому значению, которое заключается в образе сада для Раневской и Гаева: «...имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню» (13, с.240).

Для Фирса сад воплощает практическую, материальную сторону жизни, является функциональной частью имения, обеспечивающей ему устойчивое, благополучное существование: «В прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили, и, бывало... <...> И, бывало, сушеную вишню отвозили возами в Москву и в Харьков. Денег было! И сушеная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая...» (13, с. 206).

Петя Трофимов, говоря о социальной жизни в настоящем и будущем, маркирует ее обобщенным образом сада: «Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! <...> Вся Россия наш сад» (13, с.227). Для Ани, которая в своих воззрениях ориентируется на Петю, семантика сада тоже переходит из конкретно-жизненной сферы в абстрактно-аллегорическую: от просто «прекрасного места на земле» он вырастает до обозначения новой жизни: «мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь» (13, с. 240). В итоге персонажи пьесы говорят о мире, и эти разговоры принципиально комичны тем, что возникает в чем-то разнобой и в чем-то подобие позиций, что не замечается персонажами; этим они схожи между собой и комичны повторяемостью, как и персонажи «Чайки».

Принципиально важно, что образ сада, пространственный по своей природе, приобретает темпоральную семантику. Это проявляется прежде всего в том, что он, концентрированно выражая семантику «жизни», обозначает такие ее временные параметры, как прошлое, настоящее и будущее. Для Раневской, Гаева, Фирса и Вари сад обозначает идеальное прошлое, к которому они тянутся, как бы перенося его в настоящее.

Представления Пети и Ани реализуют прогрессистскую модель существования: отталкиваясь от прошлого, они выстраивают перспективу, проецируя этот идеальный сад в будущее.

В представлениях Лопахина вишневый сад означает прошлое, связанное с его личными жизненными воспоминаниями, и одновременно «новую жизнь» (13, с.240), однако эта «новая жизнь» начинается для него уже сейчас, он не «предчувствует» ее, как Петя, а делает. Именно поэтому, в силу своей актуальности в настоящем и прикладной, материальной значимости для строительства будущего, для Лопахина вишневый сад несет в себе пространственное значение конкретного места в большей степени, чем для остальных персонажей.

Вишневый сад приобретает статус символического воплощения жизни во всей ее временной протяженности, не вменяемой в рамки отдельной жизни конкретной личности, а возникающей из совокупности индивидуальных жизней как их суммарная полнота; с этим связана причастность сада к прошлому, настоящему и будущему.

В связи с этим Б. И. Зингерман сравнивает чеховские пьесы, и в частности «Вишневый сад», с мифом, отмечая в качестве их общей черты эпическое изображение мира: «Композиция чеховских пьес так и движется: с весны по осень, с радостных встреч к горькой разлуке. В этом пункте пьесы Чехова своеобразно сближаются с античным театром – античным мифом с его ощущением магического соответствия между роковыми поворотами в судьбе человека и сменяющимися друг друга периодами умирания и возрождения природы»²⁶⁷. Понятие «миф» здесь употребляется метафорически. Соединяя несколько прямолинейно и обобщенно события в жизни персонажей и изменения в природе, исследователь акцентирует поэтическое своеобразие чеховской драмы – ее эпическую природу, создающую «ощущение бесконечного движения жизни»²⁶⁸. Аспект

²⁶⁷ Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. С. 108.

²⁶⁸ Там же. С. 109.

становления содержится в самой изначальной сущности образа сада – природного и потому вечно обновляющегося феномена.

При этом, сочетая в себе природное и человеческое начало, сад обозначает как универсальную модель мира, так и человеческую активность, человеческое существование в нем. В своем природном начале сад несет циклическую модель жизни и смерти, внутри которой существует человек, наполняя эту модель изменяющимся, индивидуально- и социально-историческим содержанием. Благодаря природной составляющей образа сада утверждается универсальная, надчеловеческая устойчивость; она лишь отчасти обусловлена теми мотивами, которые доступны самим персонажам, – необходимостью уничтожения старого сада Лопахиным для того, чтобы на его месте начать созидание новой жизни; проекцией Аней и Петей идеала нового сада в неопределенное будущее. Эта устойчивость принадлежит самой жизни; она снимает трагизм сюжета и определяет комедийный жанр пьесы соответственно тому жизнеутверждающему значению, которое ему присуще изначально.

В последнем, четвертом акте существенно спадает напряженность действия, отсутствует и, казалось бы, неизбежный трагический финал. Напротив, преобладает оптимистичное, бодрое настроение. Для персонажей, которые полностью отождествляли свою жизнь с садом, открываются новые перспективы. Оптимистическое настроение, открывающиеся перспективы определяют жизнеутверждающий, комедийный пафос финала.

Фигура остающегося в имени Фирса подчеркивает философский масштаб образа сада. Судьба Фирса проецируется на судьбу сада: как прежде они одновременно пережили стадию своего расцвета, так и теперь угасание Фирса совпадает с исчезновением «старого вишневого сада» (13, с. 240). Такое соотношение сада с образом Фирса подчеркивает жизненную обоснованность нетрагического характера финала: естественный конец изжившего себя старого в составе большого, непрерывно обновляющегося целого.

Время в пьесе становится не только сюжетообразующим фактором, но и главным действующим лицом, заключающим в себе глубокий философский подтекст. В. Б. Катаев, исследовавший тему времени в пьесе, приходит к выводу, что в ней изображены «люди на фоне поглощающего все и всех времени, растерянные и не понимающие хода жизни»²⁶⁹. Постоянные речевые темы Гаева («Режу в угол!», «Кого?»), Пети Трофимова («Надо работать!», «Мы выше любви!», «Вперед!»), Симеонова-Пищика («Завтра по закладной проценты платить», «Дочка моя, Дашенька...вам кланяется») обнаруживают противоречие инертного персонажа с движущимся временем и создают комический эффект.

Комедийность пьесы подчеркивается очевидными проявлениями комизма, характерными для классической комедии: используются даже откровенно фарсовые приемы (падение с лестницы Пети Трофимова или удар палкой, получаемый Лопахиным); сцены декламации, решаемые в комедийном ключе, разыгрывание театральных представлений (Шарлотта).

Так же, как в «Чайке», здесь возникает множество повторов, что также сближает «Вишневый сад» с философией комического А. Бергсона. З. С. Паперный выделяет следующие повторы: «Образ сада, приближающихся торгов; проданная дача в Ментоне; заложенный участок Пищика; продажа сада и продажа пледа (фокусы Шарлотты); несчастье Раневской и „несчастье“ Епиходова; поезд, на который герои опаздывают или рискуют опоздать; приезд и разезд; „отлетающая“ музыка; телеграммы из Парижа и отъезд Раневской; образ покойной матери Раневской – в начале и в конце; „Ты помнишь?“ – „Про меня забыли?“; „Все как сон“; „Точно с неба, звук лопнувшей струны“»²⁷⁰. И это далеко не полный перечень повторяющихся мотивов.

Широко используются мотивы намеренного или невольного взаимного непонимания: естественной или притворной глухоты, разговора на разных

²⁶⁹ Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С.43.

²⁷⁰ Паперный З. С. Указ. соч. С. 235.

языках или перехода на «квази-язык» (замены обычного общения якобы иностранной экзотической речью, жестикуляцией и т.п.); реплик или неуместных жестов, сделанных некстати; обмена тематически не пересекающимися монологами вместо «нормального» диалога; нелепых ссор, основанных на такого рода недоразумениях, и примирений и т.д. Каждый персонаж ведет свою речевую партию. Ощущается «контраст между жизнью героев с ее нелепостью, несообразностью, „непопаданиями“, „несчастьями“, „фокусами“ – и гармонической формой пьесы, сотканной из перекличек, повторов, из непрерывного „ауканья“ и „откликанья“»²⁷¹.

В «Вишневом саде» обильно представлен мотив смерти; но она незаметна, не акцентирована, как вообще не акцентирована каждая индивидуальность, отдельная судьба, отдельная жизнь. Акцент в пьесе делается на мире, а образом этого мира выступает сад с его природной жизненностью. В «Вишневом саде» Чехов демонстрирует преобладающее значение мира по отношению к человеку как таковому, то есть уже не смех над наивным и бездеятельным эгоцентризмом как в «Чайке», а вообще отход от антропоцентрической позиции. В «Вишневом саде» весь сюжет буквально пропитан мотивами смерти²⁷², которые сводятся к ситуации, где «“катастрофа“ (продажа имения), отделена от финала целым четвертым действием и разрешается продолжением жизни в ином качестве»²⁷³.

Смерть участвует в сюжете гораздо существеннее, чем в других пьесах Чехова. Ее участие не исчерпывается сведениями о смертях конкретных людей – мужа и сына Раневской, старых слуг. Оно создается также в рассуждениях персонажей о собственной смерти (Раневская в 3 действии; Симеонов-Пищик в 4 действии) и о смерти как таковой (Трофимов, Гаев во 2 действии, 13, с.223, 224), упоминание покойных предков и т.д. Но самое главное, что смерть входит в сюжет самой ситуацией утраты вишневого сада. «Надвигающийся срок торгов неотвратим, как сама смерть, и

²⁷¹ Паперный З. С. «Вопреки всем правилам»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 235.

²⁷² См. об этом: Разумова Н. Е. Творчество Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. С. 463-465.

²⁷³ Разумова Н. Е. «Горе от ума», «Ревизор», «Вишневый сад»: к проблеме историзма // Гоголь и время. Томск Изд-во Томского университета, 2005. С. 132.

пассивно-фаталистическое отношение к нему заинтересованных лиц выступает не столько показателем их практической беспомощности, сколько свидетельством объективной закономерности, „онтологичности“ сюжетного события»²⁷⁴. Его неизбежность подчеркивается абсурдностью предлагаемого Лопахиным проекта спасения, который осуществим только при уничтожении имени как такового. «Смерть фактически утратила здесь экзистенциальный характер, став общезначимой составляющей бытия, онтологическим фактором, не противопоставляющим человека миру, а сложно включающим в него»²⁷⁵.

С этим связана специфика постановки одной из центральных или, может быть, центральной проблемы пьесы: экологической. Эта проблема предстает в особом ракурсе, соответственно общей концепции: распоряжаясь так хищнически садом, Лопахин разрушает мир, в котором существует, так как сад – не объект его деятельности, а место и условие его собственного существования. Уничтожение сада рассматривается не с нравственной точки зрения, а с онтологической. Лопахин со своей активностью как раз наиболее полно воплощает ту позицию окультуривающего, преобразующего воздействия на мир, которая оформилась в процессе путешествия Чехова по безлюдной Сибири с ее бессмысленно прозябающей природой и внушила мысль о назначении человека как преобразователя мира.

Теперь в пьесе появился деятель, делец, и это его качество еще акцентировано постоянным сопоставлением с бездеятельными хозяевами сада. Он, казалось бы, осуществляет ту концепцию деятельного человека, преобразователя, но теперь автор в принципе не удовлетворен такой позицией человека по отношению к миру — позицией, которая их противопоставляет как две отдельные величины, поэтому позиция хозяина,

²⁷⁴ Там же. С. 464.

²⁷⁵ Там же. С. 465.

преобразователя мира для человека просто абсурдна логически и невозможна онтологически.

Чехов актуализировал в своей последней пьесе культурную семантику сада, которая предполагает не сопротивление течению путем сохранения застывшей статики, а органичное соответствие природным законам обновления и изменения. Поэтому с образом сада связана динамика культурных парадигм. В «Вишневом саду», как и в комедиях Г. Гауптмана – хотя и не в столь выраженной форме, – культура предстает в динамике: культурные парадигмы выстраиваются в последовательность, совпадающую с «горизонталью» времени. Гауптман, обращаясь к различным культурным парадигмам, пытается в своих комедиях возродить утраченную гармонию человека и мира; Чехов же изображает само движение культуры во времени. По замечанию С.Н. Кузнецова, «Чехов начинает с жизни и кончает жизнью. Чехов не определяет никакой итоговой сущности, а только указывает своим символом на непрменный ее атрибут: ее бесконечную текучесть, изменяемость, вечное становление»²⁷⁶. Не абсолютизируя никакой определенной и однозначной модели, он утверждает единство человека с миром.

Комедия «Вишневый сад», являясь поистине итоговым произведением Чехова, представляет собой логическое завершение идей, тем, образов и мотивов, волновавших писателя на всем протяжении его литературной деятельности. В этой пьесе находит воплощение кардинально новая драматургическая концепция, обусловленная сложившимся к тому времени у Чехова уникальным мировидением: антропоцентрическая перспектива, традиционно определявшая драматическое напряжение между человеком и окружающим его миром, преобразуется в качественно новую онтологию, в которой индивид и объективный мир не противопоставляются и даже не дифференцируются в качестве субъекта и объекта. Опираясь на представление о непрекращающемся совместном развитии природно-

²⁷⁶ Кузнецов С. Н. О функциях ремарки в чеховской драме // Русская литература. 1985. №1 С. 142.

культурного целого, это новое мировидение не может быть отражено путем возрождения какой бы то ни было из известных культурных моделей и требует глубокого пересмотра всей парадигмы.

Таким образом, эволюция комедийности в драматургии Чехова связана с его общей творческой и, шире, мировоззренческой эволюцией, основанной на фундаментальном переосмыслении традиционной антропоцентрической модели мира. Отменяя статус центрального персонажа и отражая мир, не сфокусированный на человеке, Чехов предлагает драматургическую концепцию, выходящую далеко за рамки «новой драмы» и до сих пор не освоенную театральным мышлением.

Раздел II. Творческий диалог: А. П. Чехов и Г. Гауптман

Исследователи неоднократно отмечали плодотворное творческое взаимодействие А. П. Чехова и Г. Гауптмана на рубеже XIX-XX веков, которое было обусловлено общим для обоих писателей культурным пространством и прямыми творческими контактами. Так, драма «Три сестры» на предметно-бытовом уровне сюжета сопоставима с семейно-психологическими драмами Гауптмана, в частности, с «Одинокими» («Einsame Menschen», 1891). В драме Чехова можно увидеть как бы развитие некоторых моментов содержания и формы драмы Гауптмана: показанная в «Одиноких» семейная жизнь современного интеллигента, его одиночество в семье, непонимание между супругами из-за разницы их культурного горизонта во многом составляет внешнюю событийную канву и в драме «Три сестры». Но эти мотивы и раньше присутствовали в прозе и драматургии Чехова, поэтому «речь здесь может идти не о подражании, а о стремлении вступить в творческое соревнование»²⁷⁷.

В свою очередь, комедия Гауптмана «Девы из Бишофсберга» (1907) явно создана под воздействием драмы Чехова «Три сестры» и во многом ориентирована на нее. Биограф Гауптмана К. Бель пишет о беседе с ним в 1932 г.: «Самым его сильным впечатлением были гастроли Станиславского и его МХТ, проходившие в 1906 году в Берлинер театр Фердинанда Бонна. Гауптман и сейчас помнит отчетливо все подробности и нюансы чеховских спектаклей. Настолько сильно было тогда потрясение от его искусства»²⁷⁸. Немецкий драматург посмотрел спектакли русской труппы по двум пьесам А.П. Чехова – «Дядя Ваня» и «Три сестры».

По наблюдению Г. Дика, комедия «Сестры из Бишофсберга» обнаруживает некоторые существенные параллели с чеховскими «Тремя

²⁷⁷ Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 202.

²⁷⁸ Behl C. F. W. Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. München, 1949. S. 17.

сестрами»: «Обеим пьесам свойственно тесное переплетение трагических и комических мотивов. Гауптман получил от драматурга Чехова некоторые творческие импульсы»²⁷⁹.

Немецкий драматург создавал свою комедию в сознательном творческом диалоге с Чеховым, прежде всего с драмой «Три сестры». При этом он подчеркнул в ней комедийную основу и раскрыл внутреннюю общность этой пьесы с комедиями Чехова, тем самым споря с волей самого автора, который их дифференцировал, о чем свидетельствуют разные жанровые определения.

Этот заочный творческий диалог, до сих пор практически не исследованный, несмотря на свою очевидную значимость, позволяет в свете гауптмановского восприятия лучше разглядеть уникальный характер комедийности Чехова.

²⁷⁹ Дик Г. Чехов в немецкой литературе и критике // Литературное наследство. М.: Наука, 1997. Чехов и мировая литература. (Кн. 1). С. 134.

§1. Драма А. П. Чехова «Три сестры»: разрушение антропоцентрической перспективы

Во второй половине 1890-х годов Чехов пережил новый глубокий мировоззренческий кризис, спровоцированный ухудшением его здоровья и заключавшийся в вынужденном пересмотре того представления о потенциально гармоничном активно-диалогическом взаимодействии человека с миром, которое характеризовало его послесахалинский период и нашло свое отражение в комедии «Чайка»²⁸⁰.

Многие рецензенты отмечали, что в «Трех сестрах» «чеховский пессимизм, мрачное настроение достигают апогея»²⁸¹. О тоске как о главном мотиве пьесы говорил М. А. Волошин²⁸². Позднее исследователи стали говорить о сложности и полифоничности пьесы, в которой переплетены трагические и комические моменты. По мнению З. С. Паперного, через микросюжеты (маленькие истории, случаи, анекдоты, иносказания) в «Трех сестрах» происходит переход от трагического к смешному, к «рениксе»²⁸³.

Исследователи отмечают также наличие в пьесе ярко выраженной авторской иронии, в которой отражается объективная ирония самой жизни, перед которой одинаково беззащитны все персонажи пьесы²⁸⁴.

Расхождения в жанровой оценке пьесы возникали уже при первом знакомстве с ней. К. С. Станиславский вспоминал о первом чтении «Трех сестер»: «Обмениваясь впечатлениями по поводу только что прочитанной пьесы, одни называли ее драмой, другие – трагедией, не замечая, что эти названия приводили Чехова в недоумение... Оказывается, что драматург был уверен, что он написал веселую комедию, а на чтении ее приняли как драму и плакали, слушая ее. Это заставило Чехова думать, что пьеса

²⁸⁰ См.: Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. С. 386.

²⁸¹ Сутугин С. «Три сестры» А.П. Чехова. «Театр и искусство». 1901. 28 окт. - 9 дек. №44-50.

²⁸² Купченко В. П. «На портреты свои не похож...» (Чехов и Волошин) // Чехов и его время. С. 203.

²⁸³ Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...». М., 1982. С. 172.

²⁸⁴ О проблеме объективной иронии у Чехова см.: Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. М., 2000. С.

непонятна и провалилась»²⁸⁵; В. И. Немирович-Данченко вспоминал, что Чехов после чтения пьесы «боролся со смущением и несколько раз повторял: я же водевиль писал. <...> В конце концов мы так и не поняли, почему он называет пьесу водевилем, когда «Три сестры» и в рукописи назывались драмой»²⁸⁶.

Позднее зарубежные постановщики, а также переводчики пьесы, напротив, нередко акцентировали в своих интерпретациях комическую сторону произведения, несмотря на жанровое обозначение «Трех сестер» как драмы. Так, в 1966 г. нетрадиционное прочтение пьесы предложил Андре Барсак в театре «Эберто». Режиссер подчеркивал ее открыто оптимистичное звучание и, основываясь на известных замечаниях Чехова, приведенных Станиславским и Немировичем-Данченко, вводил в спектакль смешные, почти фарсовые сцены.

В 1985 г. появился немецкий перевод драмы Чехова, выполненный Томасом Брашем, с пометой: «Übersetzt und bearbeitet» («Переведено и обработано»). В своей обработке Браш игнорирует новаторские принципы драматургии Чехова, возвращает пьесу к традиционной схеме, основанной на отношениях между персонажами, и придает ей комедийно-абсурдное звучание²⁸⁷.

В драме «Три сестры» противопоставление человека и мира достигает высшей точки и имеет драматический характер, что отражается в жанровом определении пьесы. В связи с этим в ней особенно заостренно выступает субъектная проблематика, которая открыто заявляется в ее названии.

В ранних пьесах Чехова организация действия, так или иначе, концентрируется вокруг определенного субъекта, который может быть представлен одним или несколькими персонажами, что проявляется уже в номинации драм, где в заглавии выносятся обозначение центрального

²⁸⁵ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8 тт. Т.1. М.: Искусство, 1954. С. 234-235.

²⁸⁶ Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. М.: Художественная литература, 1938. С. 169.

²⁸⁷ См.: Адам Е. А. Интерпретация драмы А. П. Чехова «Три сестры» в переводе Т. Браша (Мотив отца) // Актуальные проблемы литературоведения: теоретические и прикладные аспекты. Томск: ТГУ, 2006. С. 6-10.

персонажа пьесы. Именно так происходит в «Иванове», «Лешем» и «Дяде Ване». В «Чайке» заглавный образ, обладая символической многомерностью, тем не менее тоже предполагает субъектную природу, позволяя связывать с собой нескольких персонажей.

В этих пьесах персонажи, не удовлетворенные своей жизнью, привычно ищут причину в других, воплощавших для них враждебность мира: «Основой сюжета являлись именно такие конфликтные центры, что выдвигало на первый план индивидуальные варианты гносеологической и бытийной несостоятельности человека»²⁸⁸. В «Трех сестрах» персональность не играет такой роли, индивидуальное противостояние личностей не организует сюжет. Драматизм пьесы заключается в потере человеком своей устойчивой позиции, которая традиционно выражалась в драме как центральное положение главного героя. Здесь субъект действия подчеркнуто теряет свою единичность, свою однозначную соотнесенность с конкретным персонажем; субъектное единство определяется всеобщей включенностью в течение времени, отношение с которым является главным содержанием драмы.

Это изменение отражает глубинную перестройку онтологических представлений, характерную для рубежа XIX-XX вв. и с непосредственной наглядностью выразившуюся в драматургии. Создателей «новой драмы» Ибсена, Гауптмана, Стриндберга, Метерлинка и Чехова объединяет отказ от ренессансной концепции мира, а точнее – человека в мире, человека как самой творческой силы мироздания. Личность оказалась лишена центрального положения как в мире, так и в драме, где наблюдается даже возврат к идее непостижимого рока и введение его в сюжет, структуру, «материю» произведения. Рок в разных своих проявлениях становится двигателем действия и главным «антагонистом» героя: «Не человек и человек, а человек и нечто, за чем скрывается Рок, сила судьбы»²⁸⁹.

²⁸⁸ Разумова Н. Е. Указ. соч. С. 388.

²⁸⁹ Шах-Азизова Т. К. Линия Гамлета, или герой драмы перед лицом рока // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 270.

Тема судьбы разнообразно актуализируется в чеховской пьесе, начиная уже с самой фамилии трех сестер – «Прозоровы», соответствующей их неустанным попыткам угадать, «прозреть» будущее; постоянными разговорами о будущем, мотивом пасьянса и др. При этом «на первый план выходит проблема не личной судьбы человека, а судьбы как ”псевдонима” жизни в целом»²⁹⁰.

В «Трех сестрах» одновременно, как в романе, разворачивается или намечается несколько равноправных сюжетных линий. И.Е. Гитович замечает: «В пьесу, по сути, втиснут в скрученном в спираль виде конспект романа – несколько самостоятельных историй, каждую из которых можно, как в гипертексте, развернуть, прописать, именно на нее сместить акцент»²⁹¹. Маша – Кулыгин – история, которую мы видим, и та, что угадывается за рамками сцены, Маша и сестры, родительский дом; Ирина и Тузенбах, Ирина – Тузенбах – Соленый, сам Соленый, Чебутыкин и Прозоровы, Чебутыкин – история заканчивающейся жизни, история амбиций и поражений Андрея, Наташа и не совместимый с ней мир Прозоровых и т.д. «Содержание пьесы, которое эти романские линии составляют, не строится на едином речевом потоке, как должно быть в “нормальной” пьесе <...> Пьеса, в которую втиснуто содержание гипотетического романа, сжимает, уплотняет содержание, создавая такое внутреннее напряжение слова, на проживание и переживание которого просто не хватает реального физического времени, в течение которого идет спектакль»²⁹².

Как отметил А. Г. Овчинников, «создается впечатление, когда мы читаем чеховские драмы, что Чехов сознательно приглушил накал борьбы, отказался от „мещанской трагедии“ в духе античности (как это у Стриндберга), превратив ее в комедию об эгоизме людей, и в целом, исходя из „слабых“ и „сильных“ в стриндберговском варианте, все время оснащал

²⁹⁰ Разумова Н. Е. Указ. соч. С. 388.

²⁹¹ Гитович И. Е. Пьеса прозаика: феномен текста // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 14.

²⁹² Там же.

свои драмы какой-то удивительно несокрушимой уравнивающей силой, уравнивающих всех героев».²⁹³

Несмотря на жанровое обозначение пьесы «Три сестры» как драмы, в ней также присутствуют элементы комического, характерные для всей комедиографии Чехова. Это прежде всего многочисленные повторы и переключки, примеры которых приводит в своей работе З.С. Паперный²⁹⁴. Например, мотив разбитых и пропавших вещей: разбитые часы и разлетевшийся на куски колокол; потерянный Андреем ключ от шкафа и утраченный ключ от дорогого рояля – души Ирины. Или тема «люди и птицы», повторяемая Ириной, Чебутыкиным, Тузенбахом и Машей. Прекрасные цветы, о которых говорит Вершинин, и – по контрасту – «цветочки, цветочки» Наташи. Мотив «всё равно», который повторяется с особой настойчивостью и последовательностью: фразу «Всё равно» особенно часто повторяет Чебутыкин (говоря о своем запое, о ссоре офицеров, о своей судьбе, об убитом бароне и т.д.), и это же «всё равно» в разных ситуациях произносят Маша, Ирина, Ольга, Тузенбах, Андрей и Солёный.

Через всю пьесу, варьируясь, проходит тема радости – у Ольги, Ирины, Чебутыкина, Кулыгина. «Трудиться, работать» – повторяют, вкладывая в это разный смысл, Ирина, Тузенбах, Чебутыкин, Наташа, Анфиса, потом снова Ирина и Тузенбах. О счастье или несчастье говорит каждый персонаж на свой лад: Ирина, Кулыгин, Вершинин, Тузенбах, Маша, Анфиса и вновь Кулыгин. Одинокими себя называют Чебутыкин, Вершинин, Ирина, Андрей, и даже Наташа говорит: «Значит, завтра я одна тут». Почти все высказываются на тему «как идет время» и т.д.

В. Б. Катев идет вслед за Паперным и дальше; говоря о «Трех сестрах», он приходит к выводу, что круг таких тем и мотивов, перекликающихся в репликах разных персонажей, гораздо шире, эти

²⁹³ Овчинников А. Г. Конфликт и характерология в пьесах А. Стриндберга и А. Чехова // Филологический класс. 2014. № 1 (35). С. 114.

²⁹⁴ Паперный З. С. Указ. соч. С. 177-180.

повторы помогают раскрыть смысл пьесы, в том числе разыгрываемые в ней конфликты, и вводит применительно к ним понятие «драматической рифмы»²⁹⁵. По мнению исследователя, таким образом Чехов, «начиная с „Чайки“, проводил в своих пьесах принцип уравнивания ответственности всех действующих лиц за происходящее....Автор указывает каждый раз на общность между ними, на скрытое сходство, которого они не замечают или с возмущением отвергают»²⁹⁶.

Как заметил З. С. Паперный, «богатство смыслов, оттенков каждый раз выражается одним и тем же словесным оборотом», что, по его мнению, усиливает «драматичность сталкивающихся друг с другом, внешне „уподобленных“, как будто приведенных к одному знаменателю мнений»²⁹⁷. Но в то же время необходимо признать, что эти повторяющиеся мотивы обнаруживают комедийную сущность пьесы, сближая ее с «Чайкой».

В «Трех сестрах» уже ощутимо новое мировосприятие Чехова, которое станет глубинной основой его комедиографической концепции в «Вишневом саде» и которое проявляется ярче всего в новом освещении темы смерти, обнаруживая здесь определенное соприкосновение с «философией жизни» А. Бергсона. Смерть включается в общий ход жизни в качестве ее составляющей, теряя трагизм финальности. Эта идея буквально выражена в пьесе Тузенбахом: «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» (13; 181), а его смерть сопровождается коллективным монологом сестер с настойчивым лейтмотивом «жить».

Всю пьесу пронизывает характерное для эпохи «рубежа веков» обостренное ощущение потока времени, который захватывает и несет человека. По наблюдению Н. Е. Разумовой, Кулыгин, сам того не ведая, в примитивизированном виде излагает ту идею, которая определяет сознание всех персонажей и основную проблему пьесы, онтологическую суть ее

²⁹⁵ Катаев В. Б. Чехов плюс....: Предшественники, современники, преемники. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 315-316.

²⁹⁶ Там же. С. 357.

²⁹⁷ Там же. С. 183.

конфликта²⁹⁸. Ссылаясь на древних римлян, у которых «жизнь <...> текла по известным формам», и на директора своей гимназии, твердящего, что «главное во всякой жизни – это ее форма», он заключает: «Что теряет свою форму, то кончается – и в нашей обыденной жизни то же самое» (13; 246). Утрата «формы» означает погружение в общий недифференцированный поток времени, безразличный к отдельным существованиям. В духе мрачного юмора этот онтологический механизм потери формы буквально продемонстрирован в судьбе Тузенбаха, который снял военную форму – и погиб.

Конфликт пьесы имеет трагическую природу, поскольку персонажам противостоит надчеловеческая сила – время; но они пытаются противостоять его неуловимому и непрестанному движению без подвига и исключительности, предполагаемых трагедией, вполне обыкновенными силами и средствами (работать, любить, создавать семью, «философствовать»). Они отдаются этой деятельности, доступной их компетенции, и болезненно переживают неизменные провалы, что обуславливает определение пьесы как «драма». Но наряду с этим в пьесе присутствует некий высший комизм, порождаемый несоответствием сугубо человеческого измерения этих попыток тому, от чего они призваны оградить. Попытки заведомо обречены, провалы неизбежны, но персонажи упорно не признают этого, даже в финале утверждая необходимость продолжения.

Философский комизм пьесы связан, таким образом, с тем, что человеческая жизнь осознается как «запрограммированная на поражение» самим мироустройством, как изначально безнадежная борьба против несоизмеримых с человеческими возможностями сил самого бытия, так что самообман оказывается ее необходимой принадлежностью и даже условием. Для сестер такой иллюзорной опорой долгое время служит надежда вернуться в Москву. Но даже когда эта надежда окончательно рушится, они

²⁹⁸ Разумова Н. Е. Указ. соч. С. 398.

в финальном «тройном монологе», знаменательно соседствующем со смертью Тузенбаха, продолжают упорно выискивать в будущем какую-то позитивную перспективу. Действие пьесы развивается между двумя смертями – отца и Тузенбаха, – но заглавные героини, вопреки очевидности, озабочены только жизнью. Тем самым наглядно демонстрируется фундаментальная абсурдность жизни, а образ трех сестер косвенно реализует семантику «Веры, Надежды, Любви» и показывает иллюзорность этих традиционных духовных опор, наполняющих жизнь смыслом и значением.

Этот мрачный комизм полностью соответствует ситуации, в которой Чехов создавал пьесу: атеист и врач, он оказался лицом к лицу с неизбежной скорой смертью, лишенный возможности скрывать далее от других и от себя самого серьезность своей болезни. Сюжет пьесы основывается на концепции жизни как фундаментального абсурда, которому противостоит лишь парадоксальная способность и потребность человека искать и даже находить в нем смысл. При этом «идейным оппонентом» сестер выступает Чебутыкин со своим скептическим рефреном: «Всё равно»; его позиция своеобразного резонера абсолютно лишена пафоса истинности, что соответствует принципиальному отказу Чехова от использования своих произведений в качестве рупора идей; однако именно чебутыкинский рефрен в финале пьесы составляет контрапункт к монологу сестер.

Спор во втором действии между Вершининым и Тузенбахом о возможности счастья формулирует, по сути, два основных представления о смысле жизни, выдвигаемых человеческой мыслью в противовес абсурду. Два персонажа «исходят из разных представлений о соотношении „большого времени“ и человеческой жизни»²⁹⁹. Для Тузенбаха жизнь мира следует «своим собственным законам, до которых вам нет дела или, по крайней мере, которых вы никогда не узнаете» (13; 160), а личное счастье самоценно, самодостаточно и не нуждается в трансцендентной опоре. Для

²⁹⁹ Разумова Н. Е. Указ. соч. С. 398.

Вершинина жизнь отдельного человека подчиняется общей, над-индивидуальной, но тоже человеческой, так что в целом концепция мира остается антропоцентрической: «Человеку нужна такая жизнь...» (13; 162). Представление о жизни у Вершинина нацелено в позитивную перспективу: «Мне кажется, все на земле должно измениться мало-помалу и уже меняется на наших глазах. Через 200-300, наконец, тысячу лет, – дело не в сроке, – настанет новая, счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну страдаем, мы творим ее – и в этом цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье» (13; 146). Тузенбах же отказывается от перспективы и замыкается в переживаемом мгновении³⁰⁰.

Этот спор проецируется на все развитие действия и находит отголоски у других персонажей, которые то и дело говорят о счастье, обозначающем для них смысл жизни (Ср. Ирина: «Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье...», 13; 123). Гибель Тузенбаха становится фактическим аналогом его поражения, в финальном «монологе» сестер по-вершинински смысл выносится в отдаленную перспективу, недоступную индивиду; но, в отличие от лозунгово-бодрых интонаций Вершинина, у сестер слишком сильны ноты неуверенности, которые делают их ободряющие речи похожими на заклинание, заговаривание боли и страха, а «случайная» переключка с Чебутыкиным вносит в финал подрывной элемент комизма:

Че бут ы ки н. Все равно! Все равно!

О л ь г а. Если бы знать, если бы знать! (13, 187–188).

Да и сам Вершинин в последнем действии дистанцируется от собственного «философствования», выдавая его истинную функцию – своего рода паллиативного средства:

³⁰⁰ Там же. С. 398-399.

Вершинин. Что же еще вам сказать на прощание? О чем пофилософствовать?.. (Смеется.)

В статье В.Б. Катаева «Поэтика обманутого ожидания в пьесах Чехова» рассматриваются финальные фазы чеховских драм. Если в ранних пьесах («Иванов», «Леший») развязки близки традиционным, то в поздних пьесах автор ищет что-то новое. В поздних пьесах Чехова есть все шансы для того, чтобы развязки были счастливыми, но автор делает так, что любые ожидания персонажами счастья разбиваются, рушатся, все надежды утрачиваются. Такое разрешение конфликта кардинально расходится с трагической концепцией человека, характерной для драматургии Гауптмана, где четко выделенный герой, концентрирующий в себе сложность и боль человеческого бытия, неизменно оказывается в гибельном, трагическом тупике («Одинокие», «Потонувший колокол», «Михаэль Крамер»).

Специфику позиции Чехова помогает определить сопоставление с пьесой Гауптмана «Девы из Бишофсберга», с явственной полемической установкой ориентированной на драму Чехова «Три сестры». Очевидно, импульсом к полемике стала характерная для Чехова тенденция трактовать судьбу современного человека (у Гауптмана неизменно изображаемую в трагическом ключе) с тем комедийным оттенком, который ощущается и в пьесе, обозначенной как «драма». Гауптман, отталкиваясь от сюжета чеховской пьесы, предлагает свой взгляд на то, чем должна быть комедия в современном мире.

§2. Воссоздание античного идеала гармонии человека и мира: драма А.П. Чехова «Три сестры» в творческом восприятии Г. Гауптмана (комедия «Девы из Бишофсберга»)

В феврале 1907 года состоялась премьера комедии «Девы из Бишофсберга», в которой обнаруживаются некоторые откровенные параллели с увиденной Гауптманом менее чем за год до этого драмой Чехова «Три сестры»: так, в комедии четыре сестры, осиротевшие после смерти отца; жених одной из них, учитель Эвальд Наст, напоминает чеховского Кулыгина.

Однако произведения обладают и существенными различиями, подчеркивающими специфику позиции Гауптмана-комедиографа.

Премьера «Дев из Бишофсберга» в Германии провалилась, вызвав протесты публики и осуждение в критике. Так, Е. Зулгер-Гебинг характеризует комедию как неудачную и недостойную автора таких великих произведений, как «Ткачи» и «Потонувший колокол». Подробно рассматривая в своей монографии все комедии Гауптмана, созданные к 1909 году, он небрежно замечает, что действие именно этой комедии нет необходимости подробно анализировать³⁰¹.

Позднее П. Фехтер, объяснив создание пьесы биографическими мотивами — воспоминанием о молодости и помолвке самого драматурга, — интерпретировал ее сюжет как борьбу молодых, влюбленных и свободных сестер против «педантов»³⁰².

В России пьеса была поставлена Малым театром в 1908 г. под названием «Сестры из Бишофсберга», но шла очень недолго. «Девы из Бишофсберга» стали последней из комедий Гауптмана, с которыми смогла познакомиться российская публика. Ряд заявлений, которыми немецкий

³⁰¹ См.: Sulger-Gebing E. G. Hauptmann. Leipzig, 1909. S.61-62.

³⁰² См.: Fechter P. G. Hauptmann. Dresden, 1922. S. 74., Schlechter P. G. Hauptmann. Berlin, 1922. S. 21.

драматург в годы Первой мировой войны позиционировал себя как сторонник германского милитаризма, на долгие годы практически полностью «закрыл» его для русскоязычной рецепции.

Комедия «Девы из Бишофсберга» не имела в русской критике широкого резонанса. В газете «Русские ведомости» сообщалось, что в ней «действие, диалоги, характеры действующих лиц поражают своей скудостью, бледностью и пустотой», а главные героини – четыре сестры – отдаленно напоминают сестер из пьесы Чехова³⁰³.

Н. Котляревский, пытаясь точнее определить жанр пьесы, считает, что она «стоит как бы посередине между буффонадой и комедией характеров»³⁰⁴.

З. Венгерова информировала читателей «Вестника Европы» о том, что «новая комедия Гергарда Гауптмана „Die Jungfern vom Bischofsberg“ разочаровала даже верных поклонников драматурга»: она «производит скорее впечатление слабой по интриге и наивной по комическим эффектам пьесы»³⁰⁵. Венгерова рассматривает новую комедию как одну из характерных для Гауптмана попыток экспериментировать «в области драматической стихии», в данном случае неудачную, хотя и «интересную по своему идейному замыслу»³⁰⁶. Критик выделяет в сюжете линию Агаты как основную для «драматического содержания», связанного с выбором между мечтателем и идеалистом Грюнвальдом и педантом Настом; «идейная борьба» двух соперников выясняет важнейший для пьесы вопрос, «в чем правда – в живой и радостной любви или в долге, созданном условной моралью»³⁰⁷. Образ другой сестры – юной Людовики – Венгерова называет «наиболее удачным в комедии»³⁰⁸ и освещает как ключевой в сюжете, поскольку именно он воплощает «в общесимволическом смысле – радость

³⁰³ Ал. Че-ская. Г. Гауптман. «Сестры из Бишофсберга». Пьеса в 5-ти действиях. Пер. с нем. Э. Бескина // Русские ведомости. 1907. № 168 (24 июня). С. 4.

³⁰⁴ Котляревский Н. Г. Гауптман. Эюд. // Гауптман Г. Полн. собр. соч. Т. 3. СПб., 1908. С. 6.

³⁰⁵ З. В. Gerhard Hauptmann. Die Jungfern vom Bischofsberg. Lustspiel. Berlin, 1907 (S. Fischer Verlag) // Вестник Европы. 1907. Март. С. 394–395.

³⁰⁶ Там же. С. 395.

³⁰⁷ Там же. С. 396.

³⁰⁸ Там же. С. 397.

бытия» и выражает «идею комедии, внося в нее стихию веселости, разрешающей все трудности»³⁰⁹. В финальной сцене «танцев при луне», «наиболее поэтичной в комедии», Венгерова усматривает наиболее полное проявление этого «символического смысла»³¹⁰. Однако критик, как досадный недочет, отмечает, что «самое действие пьесы слабое, в нем мало юмора, особенно сравнительно с прежними живыми фарсами Гауптмана, его ”Бобровой шубой” и “Шлук и Яу”»³¹¹, которые тем самым в контексте новых исканий Гауптмана оказываются отчасти реабилитированы.

Намного резче было суждение А.А. Измайлова, статья которого предваряет комедию Гауптмана в Полном собрании сочинений: «Комедия не преследует никакой философской или идейно-общественной задачи. Всегда ударявший в какой-нибудь “проклятый” вопрос действительности и иногда, как в “Одиноких”, умевший властно взволновать современные сердца, – драматург разрабатывает здесь просто одну из обыкновенных семейных историй...»³¹².

Если Венгерова считает, что комедия имеет хотя бы «литературный интерес»³¹³, то Измайлов видит в ней безусловную неудачу и характеризует ее как «одну из наиболее слабых и наименее глубоких по замыслу пьес Гауптмана»³¹⁴. Действительно, основная «мысль» комедии в том виде, как ее понял критик, «для новой литературы не нова»: «счастье светит только смелым и свободным», «будущность – за сильными и свободными душами, дерзновенно берущими радость жизни, а не за сухими моралистами, оковавшими всю жизнь обручами приличия, условности и „порядочности“»³¹⁵. Для Гауптмана же принципиальна именно попытка выйти за привычные рамки «новой литературы» с ее акцентом на сравнительных возможностях индивидов: драматург стремится восстановить

³⁰⁹ Там же.

³¹⁰ Там же. С. 398.

³¹¹ Там же. С. 397, 398.

³¹² Измайлов А. А. Предисловие // Гауптман Г. Полн. собр. соч. Т. 3. Спб, 1908. С. 437.

³¹³ Там же. С. 398.

³¹⁴ Там же. С. 437.

³¹⁵ Там же. С. 438.

утраченную цельность мира, не распавшегося не только на индивидуальные, но и на более масштабные оппозиции – человеческого и природного, духовного и материального и т.д.

Измайлов трактует пьесу как «драму Грюнвальда и любимой им девушки» и считает, что от исходной, подлинной внутренней природы пьесы «лишь потом свободное творчество увлекло Гауптмана на путь комедии»³¹⁶. Соответственно критик настойчиво ищет в этой драме «психологическую необходимость» и «характеры», из которых наиболее «удавшимся» объявляет Наста, напоминающего «учителя в футляре» и другие «карикатуры на педагогов и чиновников» «нашего Чехова»³¹⁷. Что же касается «чисто комических средств Гауптмана», то они кажутся критику не только «очень бледными»³¹⁸, но, по сути, даже инородными для пьесы, как и еще один столь же ей чуждый, на его взгляд, элемент – «резко модернистские тона» последних сцен³¹⁹. Исключительно с этим «элементом» для Измайлова связан образ Людовики, по мнению Венгеровой являвшийся средоточием принципиальной для всей пьесы именно как для комедии «стихии веселости», которая в финале органично перерастает в поэтическую символику.

Так виделась эта комедия современникам Гауптмана, но и позднее пьеса не была высоко оценена; более того, большинство исследователей даже не упоминает ее в своих работах о жизни и творчестве драматурга.

Параллели комедии Гауптмана с драмой «Три сестры» были практически очевидны для современников, о чем свидетельствует заглавие «Сестры из Бишофсберга», под которым комедия чаще всего встречается в России, косвенно сближая ее с пьесой Чехова.

Как было сказано выше, сходство с драмой «Три сестры» отчетливо проявляется на уровне системы персонажей. В комедии Гауптмана также очень много действующих лиц, как главных, так и второстепенных. В

³¹⁶ Там же.

³¹⁷ Там же.

³¹⁸ Там же.

³¹⁹ Там же. С. 440.

усадебке Бишофсберг живут четыре сестры: Сабина, Адельгейда, Агата и Людовика Рушевой. Как и в «Трех сестрах», уже в начале пьесы речь идет о том, что они сироты, ровно год назад умер их отец. Но здесь этот мотив звучит иначе, чем у Чехова.

Как отмечалось исследователями, почти во всех пьесах Чехова образ отца является символом былой патриархальной устойчивости и целостности семьи и знаково отсутствует на сцене, что характерно также для драм Ибсена и Стриндберга: «отец не присутствует на сцене, но от этого не теряет своей значимости, как на смысловом, так и на формальном уровнях произведения, отец является „внесценическим персонажем“»³²⁰.

Драма начинается словами Ольги: «Отец умер ровно год назад...» (4, с. 119). «Суть действия с первых же слов определяется как жизнь в условиях утраты прежнего всеорганизующего начала, роль которого в семье Прозоровых играл покойный отец»³²¹.

«Три сестры» органично вписываются в ряд чеховских произведений, связанных с темой безотцовства, которая не раз привлекала внимание исследователей. По выражению М. М. Одесской, «безотцовщина – причина неустроенности и бездомности чеховских героев».³²² Отсутствие отца – это отсылка к досценическому прошлому, которое можно восстановить по репликам персонажей и которое влияет на их жизнь в настоящем.

Некоторые исследователи связывают образ отца с образом утраченного человеком Бога: «Провозглашенный Ф. Ницше тезис „Бог умер“ способствовал смещению аксиологических акцентов в устоявшейся метафизической модели бытия и подорвал основу христианско-иудейской веры, а вместе с тем поколебал роль отца, венчающего вертикаль власти с

³²⁰ Там же С. 146.

³²¹ Разумова Н. Е. «Три сестры» А. П. Чехова: жизнь «без отца» // Материалы 2-ой международной научной конференции «Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе (архетип, мифологема, мотив)». Томск, 2005. С. 51.

³²² Одесская М. М. Указ. соч. С. 154.

четко артикулированной позицией „верха“ и „низа“ в патриархальной семье»³²³.

С образом отца в пьесе Чехова связана тема смерти: «смерть утрачивает трагизм „финальности“, включаясь в общий ход жизни – как природной, так и человеческой, – в качестве ее составляющей»³²⁴. Это задает смысловой масштаб пьесы – ее ориентацию на экзистенциальную проблематику, тогда как у Гауптмана она скорее культурологическая. Бертольд Рушевей описывается как фигура, несущая на себе отпечаток прошлых столетий и культур. Воспоминания близких неизменно рисуют его в ключе, напоминающем фигуры эпохи Возрождения:

Ruscheweh: Nun, Bertold hatte tatsächlich allerdings eine glückliche Hand. Was er als Kaufmann anfang, das geriet ihm und brachte ihm Ehre und Geld. Heiter genießend blieb sein Geist bis zuletzt und förmlich geneigt zum Kultus der Freude. *(У Бертольда на самом деле была счастливая рука. За что он ни принимался как купец, всё ему удавалось и приносило почести и деньги. Его дух до самого конца был предан веселому наслаждению и всецело склонен к культу радости).*

Kozakewicz: So recht genussfroh im edlen Sinne habe ich mir das häusliche Leben des unvergesslichen Mannes auch immer vorgestellt. *(Такой исполненной радостного наслаждения в благородном смысле я всегда представлял себе домашнюю жизнь этого незабвенного человека).*

Ruscheweh: Verdrossenheit schien ihm Verbrechen³²⁵. *(Угрюмость казалась ему преступлением).*

Ruscheweh: Er kam sich um 600 Jahre zirka als zu spät auf die Welt gekommen vor. Und es war seine heimliche fixe Idee, etwas von dem Geist jener Zeit, für sich selbst wenigstens und im kleinen Kreis, sozusagen wieder lebendig zu machen. (S. 43). *(Он родился на свет с опозданием лет на шестьсот. И*

³²³ Одесская М. М. Отец как внесценический персонаж в драматургии Ибсена, Стриндберга, Чехова // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте. СПб., 2007. С. 144.

³²⁴ Разумова Н. Е. Творчество Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. С. 392.

³²⁵ Hauptmann G. Die Jungfern vom Bischofsberg. Berlin, 1907. S.43-44. Далее текст пьесы «Девы из Бишофсберга» цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

его тайной и навязчивой идеей было, так сказать, снова оживить сколько-нибудь дух того времени, по крайней мере, для самого себя, в маленьком кругу).

Душа Бертольда всегда была устремлена в эпоху Возрождения; с этим была связана и покупка старинного имения Бишофсберг; в имении все вещи являются отражением отца и напоминают о нем. Бертольд был, с одной стороны, купцом, практическим человеком, который достиг больших успехов в делах и накопил приличное состояние. С другой стороны, он был человеком высококультурным и духовно развитым. Это делает его образцом личности, гармонически сочетающей материальное и духовное начало и демонстрирующей возможности человека, тот потенциал, которым определялись ценности всей гуманистической эпохи Нового времени, которая берет начало в Возрождении. Поэтому для его характеристики использована также достаточно прозрачная отсылка к образу гетевского Фауста, венчающему собой эту эпоху: «Zwei Seelen lebten in Bertold Brust!» (S. 44) (*Две души жили в груди Бертольда!*). У Гете Фауст говорит о себе:

Ах, две души живут в больной груди моей,
Друг другу чуждые, – и жаждут разделенья!
Из них одной мила земля,
Другой – небесные поля,
Где тени предков, там, в эфире³²⁶...

«Фауст» являлся для Гауптмана, как и для многих его современников, неотъемлемым элементом сложного движения философских идей, связанных с осознанием кризисности современной жизни. В сознании того времени «Фауст» существует уже не столько как конкретное произведение, сколько как «фаустовская тема», как своего рода архетип, обладающий поистине мифологической емкостью. Как и в других произведениях Гауптмана, например, «После захода солнца», в этой пьесе намечается

³²⁶ Гете И. В. Фауст. М., 2003. С. 157.

выход к центральной для всего его творчества проблеме исторического кризиса, истощенности гуманистических ценностей.

В комедии «Девы из Бишофсберга» основой фабулы является несостоявшаяся помолвка Агаты и Наста, расстроенная в связи с появлением Грюнвальда. Эта сюжетная линия порождает немало ассоциаций с отношениями чеховских персонажей — Маши, Кулыгина, Вершинина. Но у Гауптмана Грюнвальд и Агата получают возможность реализовать свою любовь, пьеса заканчивается их помолвкой. Этот счастливый конец соответствует специфике жанра комедии и, более того, напоминает о ее происхождении из обряда, где большую роль играл «священный брак».

Образ учителя Эвальда Наста вызвал у современников особенно много ассоциаций с «Тремя сестрами», конкретно с Кулыгиным³²⁷. Некоторые критики называли этот образ наиболее удачным в комедии, ярче и выразительнее других прописанным. Доктор Наст, как и Кулыгин у Чехова, изображен иронично. Это ограниченный педант, ходячая пропись, он убежден в своей непогрешимости, но при этом не видит дальше своих учебников. Эвальд Наст выступает против любого проявления свободы: *«Ihr seid für das Freie und Ungebundene; aber wenn Ihr manchmal zu hören bekommt, was drüben in Naumburg von Euch gesagt wird, dann würdet Ihr sehn, dass die Welt nicht schläft und das niemand so unabhängig ist, um sich auch nur im geringsten Punkt ungestraft gegen die zu versündigen»*.(S. 27) *(Вы стоите за свободу и отсутствие всяких пут, но если вы когда-нибудь услышите, что про вас в Наумбурге говорят, тогда вы увидите, что мир не спит и что нет настолько независимых людей, чтобы безнаказанно грешить против него)*.

В образе Наста воплотился характерный для современной Гауптману Германии социальный тип. Его отражениями являлись также чиновник Верган в пьесах «Бобровая шуба» и «Красный петух» и преподаватели Художественной академии в комедии «Коллега Крамптон». С такими

³²⁷ Измайлов А. А. Указ. соч. С. 439.

персонажами связаны самые комические ситуации и нелепые положения, сюжет «обманывания». Именно с ними у Гауптмана соединен сатирический и вообще обличительный элемент, характерный для традиционного жанра комедии.

В «Девах из Бишофсберга» Гауптман акцентировал комические моменты, усиливая жанровую специфику произведения. Примером может служить история с таинственным ящиком, которая реализует традиционный для комедии сюжет «обманывания» ограниченного персонажа. Наст гордится своими археологическими изысканиями. Чтобы его проучить, Людовика и Отто спускают в колодезь ящик, наполненный колбасой и вином. Предвкушая археологическую сенсацию, Наст собирает всех в саду и торжественно извлекает ящик. Исходом сюжета с ящиком является отказ Наста от брака с Агатой.

В этом эпизоде наиболее ярко проявляется концептуальная установка драматурга на возрождение античной комедии как выражения стихийной витальности; эта установка оттенялась откровенной наивностью сюжетного хода, с помощью которого достигается апофеоз сил жизни: обнаруженный Настом вместо ожидаемой триумфальной археологической находки ящик с колбасой, являясь косвенной аллюзией и на Колбасника из «Всадников» Аристофана, и на «Кубышку» Плавта, имеет также прямую ассоциацию с традиционным пиршеством как рудиментом архаических ритуальных корней комедии и подчеркивает изначально органичное для нее посрамление старого молодым, отжившего – плодотворным. Такой сюжет «одурачивания» отжившего поколения молодыми был характерен также для классических комедий Мольера и Бомарше, которые в свою очередь обращались к античным комедиям. Гауптман постарался сделать эти культурные ассоциации максимально выпуклыми.

Как у Чехова, так и у Гауптмана сестры представляют собой единство. При этом у Гауптмана оно сразу подчеркнуто уже в списке действующих лиц тем, что героини одинаково одеты. У Чехова единство заглавных

персонажей постепенно вырастает по ходу действия и в финале находит закрепление в монолитности их группы на сцене. Образы сестер индивидуализированы, но равноправны в сюжете и их движение к финальному единству закономерно. В комедии Гауптмана сестры сначала уравниваются, но все яснее вырисовывается особая роль младшей сестры, Людовики, как фигуры символической, с особой семантической нагрузкой. В своей книге о творческом пути Г. Гауптмана А.М. Евлахов рассматривает образ Людовики как модификацию всё того же прекрасного женского образа, к которому Гауптман постоянно возвращался в своих произведениях: «... Начиная с самых ранних произведений и кончая позднейшими, мы всюду встречаем у Гауптмана женщину-грезу, как воплощение светлого начала жизни, радости бытия и свободы духа, как выявление внутреннего „я“ человека, зовущего к духовному освобождению, как громкий протест против безотрадной действительности»³²⁸. Образ Людовики напоминает героиню драмы «А Пиппа танцует». Их роднит страсть к танцам, к музыке, которые воплощают «радость бытия». Именно Людовика является той силой, которая спасает сестру Агату. Торжество радости бытия в полной мере воплощается в финальной сцене танцев при луне с участием Людовики.

С образом Людовики связан мотив скрипки, которая перешла к ней по наследству от отца. А.М. Евлахов интерпретирует этот мотив в свете широкой задачи «творческого преображения жизни», которую ставил перед собой Гауптман³²⁹. В пьесе игра на скрипке является метафорой очищения души и возвышения над повседневностью. Скрипка окружена романтической историей, которая подчеркивает ее связующую роль в отношениях человека и мира: на ней играли в соборе, эта музыка выступала как посредник между человеком и Богом. В финале музыка становится частью дионисийского праздника, который возрождают персонажи, и

³²⁸ Евлахов А. М. Г. Гауптман. Путь его творческих исканий. Ростов-на-Дону, 1917. С. 139.

³²⁹ Там же. С. 140.

скрипка, таким образом, играет связующую роль в итоговом синтезе христианской и античной традиции.

В драме Чехова также фигурирует скрипка, но без такого семантического ореола; даже напротив, можно говорить о своего рода «демифологизации» этого образа. Скрипка является для Андрея Прозорова способом прятаться от жизни и не только компрометирует свой привычный метафорический потенциал, но и демонстрирует исчерпанность традиционного самопозиционирования личности и всей породившей его системы мировидения. Семантическим продолжением скрипки выступает арфа, с которой появляются в IV действии бродячие музыканты. «Профанированная трактовка образов арфы и скрипки отрицает традиционное для предшествующих культурных эпох (и особенно акцентированное романтиками) понимание музыки»³³⁰.

Комедия Гауптмана подчинена той генеральной цели, которую он ставил перед собой как писатель: поиску и утверждению ценностей-ориентиров для современников в масштабе всей нации. Эта задача достаточно прямо выражена в споре между Настом и его антагонистом Грюнвальдом о том, какой должна быть система образования. Наст утверждает, что немецкая школа образцова, поскольку образование должно быть направлено на воспитание гражданина, готового к исполнению долга перед отечеством и обществом. Грюнвальд, напротив, видит задачу образования в формировании свободно мыслящей и действующей личности и потому горячо обличает современную немецкую школу: «Es ist der Fluch der zahllosen Korrektionshäuser, die man höhere Schulen nennt: Dieser Fluch zehrt am nationalen Stolz, an der nationalen Kraft, Schönheit und Heiterkeit... Es ist nicht wahr, dass die Form der alten Gymnasien mit ihren Bädern, Säulengängen, Palästren und Gärten undurchführbar ist! Die Schule darf froh, heiter und überschäumend von Glück und von Leben sein! Sie muß widerhallen

³³⁰ Панамарева А. Н. Музыкальность в драматургии А.П. Чехова. дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2007. С. 69.

von heiligem Saitenspiel, frohem Tanz und Gesang» (S. 74) *(Это – проклятье бесчисленных исправительных домов, называемых высшими школами: это проклятие подтачивает национальную гордость, национальную силу, красоту и веселость... Неверно, что форма древних гимназий с их банями, колоннадами, палестрами и садами неосуществима! Школа должна быть бодрой, радостной, в преизбытке проникнутой счастьем и жизнью! Она должна оглашаться священными мелодиями, радостной пляской и пением).* Эти слова Грюнвальда близки самому Гауптману, в свое время бросившему гимназию в Бреслау, в которой практиковалась прусская система образования, построенная на зубрежке и строгой дисциплине и вызывавшая у него протест. По мнению Грюнвальда, необходимо «здоровое воспитание», а его важнейшим условием является утверждение идеалов античности в реальной жизни, чтобы она была пронизана счастьем и радостью: в гимназиях должно светить «солнце Гомера». В этом споре раскрывается суть видения Гауптманом актуальных задач и возможностей античной культуры и языческого мировосприятия. В «Девах из Бишофсберга» утверждается этот утраченный идеал, противопоставляемый косности и ограниченности современной эпохи, получившей наиболее яркое и откровенно негативное воплощение в образе Наста.

Этот эпизод служит для того, чтобы раскрыть неприглядную сущность современной жизни и общества, но благодаря этому под скучной и ограниченной современностью закономерно вскрываются вечные истоки, радость молодости и красоты, которую надо не подавлять, а развивать свободно: именно это составляет позитивное содержание пьесы. В пьесе то и дело возникают аллюзии на античность: в речи персонажей (S. 461-462), в образах Бродяги с козлиной бородой (S. 446), осла (S. 453), виноградников.

Важным элементом презентации содержащейся в пьесе позитивной программы являются мотивы эпохи Возрождения. Помимо образа Бертольда Рушевея, воплотившего в себе энергию и гармоническую разносторонность ренессансной личности, большую роль играет вся обстановка усадьбы в

Бишофсберге. Ее изображение строится на соединении наследия различных эпох и культур, как и в комедии «Коллега Крамптон». Это отчетливо проявляется уже в первой ремарке, где описывается одна из комнат имения: «Ein Gemach auf dem Bischofsberge, einem altertümlichen Landhause, in Weinbergen und Gärten an der Saale gelegen. Die Hinterwand zeigt in einer tiefen Nische der dicken Mauer ein breites Fenster mit Bleifassungen. Durch das Fenster, das offen steht, erblickt man Türme und Dächer einer alten Stadt am jenseitigen Talabhänge... Die Nische enthält zu beiden Seiten altes Gestühl, auf stufenartigen Erhöhung aus demselben Sandstein, der den Fußboden bildet; dazwischen steht ein Spinnrad. Die Decke des Zimmers ist gewölbt... Die Wand links schmückt ein alter Kamin. Zu seinen beiden Seiten sehr alte, nachgedunkelte Bilder, Bischöfe im Ornat darstellend. Die Wand gegenüber zeigt einen mächtigen Renaissanceschrank» (S. 11). *(Комната в Бишофсберге, старинной усадьбе, расположенной среди виноградников и садов на Заале. На заднем плане, в глубокой нише в толстой стене, широкое окно в свинцовой оправе. В это раскрытое окно, на противоположном склоне долины, видны башни и крыши старинного города... По обе стороны ниши – старинные кресла, на ступенчатом возвышении из того же песчаника, что и пол; там же стоит прялка. Потолок в комнате сводчатый... Стену слева украшает старинный камин. По обе стороны от него огромные старые, почерневшие портреты, изображающие епископов в облачении. У противоположной стены – огромный ренессансный шкаф...)* Здесь обращает на себя внимание подчеркнутое соединение антуража разных культурных эпох, причем порядок описания отражает их историческую последовательность (Античность – Средневековье – Ренессанс): виноградники и сады – старинные кресла, камин, сводчатый потолок, портреты епископов – шкаф в стиле Ренессанса.

Культурные парадигмы имеют мифологическую природу, поскольку они выстраивают картину мира, превращая хаос в космос, создавая «обжитость» мира вокруг человека и определяя тем самым устойчивость

человека в мире. Множественность же культурных эпох, объединенных в пределах одного пространства, подчеркивает неуниверсальность и неабсолютность каждой из этих моделей мира в движении времени, обозначенном здесь исторической хронологией. Неабсолютности каждой эпохи в отдельности Гауптман противопоставляет их гармоничный синтез.

Первые три действия комедии протекают в имении Бишофсберг, затем пространство расширяется: переходит в парк и виноградник, а на заднем плане видны долина и старинный город Наумбург. Этим не только подчеркивается широта проблематики, которая в пьесе выходит за комедийные рамки отношений между персонажами, но и демонстрируется подлинный масштаб жизни, которая открыта для человека. В этой жизни бесконечность природного мира синтетически объединяется с многообразием культурных достижений человека. Ключевое положение, которое в этом синтезе занимает эпоха Возрождения, обусловлено тем, что, с одной стороны, ее суть заключалась в восстановлении забытых ценностей античности, поэтому связанный с Ренессансом образно-тематический пласт работает на утверждение античного мировидения как живого, гармоничного, полноценного контакта между человеком и миром. С другой стороны, эпоха Возрождения на несколько веков вперед дала импульс гуманистической, антропоцентрической системе мировосприятия, сформулировала те гуманистические ценности, которые на рубеже XIX–XX вв. оказались под угрозой. Гауптман, как и Чехов, почувствовал и выразил этот происходящий перелом, но дал ему иную трактовку.

Не все персонажи оказываются способны к возрождению этого гармонического мировидения, которое в финале получило выражение через праздничное веселье, пение, пляску и трапезу — традиционные элементы древнего ритуала, с которым генетически связан жанр комедии. Эвальду Насту и его тете Эмили, как ограниченным представителям современности, чужды и античные, и христианские ценности (Наст сводит роль религии к тому, чтобы сковывать человека прописными истинами и условностями).

Все остальные персонажи вырываются из современного быта и в финальном языческом торжестве раскрывают свою свободную человеческую сущность. К ним примыкают даже советник и епископ; в результате финальный хоровод под луной в винограднике демонстрирует синтез единства языческих и христианских ценностей как свободное и полное проявление гуманистического потенциала.

Как показывает анализ комедии «Девы из Бишофсберга», именно такую цель преследовал Гауптман в своем произведении, утверждая в качестве идеала гармоническую широту мировосприятия, а в качестве пути к ней – синтез гуманистических культурных ценностей разных эпох.

Течение времени у Гауптмана изображается визуально, через знаки той или иной культурной традиции, данные пространственно. Наиболее активно представлена в его комедии античность; она не только проступает в антураже, но и оживляется в действии (финальная ночная пляска). Можно предположить, что здесь заключается суть концепции, полемичной по отношению к чеховской. Гауптман определяет свое произведение как «комедию», утверждая синтез античности и гуманизма, то есть по сути антропоцентризм, принципиально отвергаемый Чеховым, который «одним из первых уловил и художественно воплотил содержание происходящего эпохального перелома как утрату устоявшейся за века ренессансной гуманистической, антропоцентрической картины мира»³³¹. «Три сестры» заканчиваются обозначением драматически неустойчивого положения человека в потоке времени, что обуславливает жанр произведения: «драма». Особенно ярко это проявляется в финале, где монолитность группы трех сестер обусловлена попыткой устоять перед надвигающимся разрушением. Следующий, и завершающий, этап поиска Чеховым «иной онтологической модели, не предполагающей исключительного, центрального положения

³³¹ Разумова Н. Е. «Три сестры» А. П. Чехова: жизнь «без отца» // Материалы 2-ой международной научной конференции «Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе (архетип, мифологема, мотив)». Томск, 2005. С. 50.

человека, но в то же время не игнорирующей его духовного потенциала»³³², нашел свою художественную реализацию в комедии «Вишневый сад».

Таким образом, связь «Дев из Бишофсберга» и «Трех сестер» заключается не только в переключках на уровне сюжета, системы персонажей и т.д., но прежде всего в центральной проблеме, которую можно обозначить как определение возможностей и перспектив человека в мире, обнаружившем на рубеже веков свою угрожающую неустойчивость.

В этих двух произведениях раскрывается разница комедиографических концепций драматургов. Гауптман пытался возродить жанр комедии в первоначальном виде, в каком она возникла в античности из плясок в честь бога Диониса, и тем самым реконструировать для кризисной современности утраченное гармоничное мировосприятие; таким образом он создает своего рода культурную реконструкцию исконного понимания жанра. В его комедии утверждаются ценности, реконструирующие античный идеал гармонии человека и мира. Чехов же развивает потенциал «новой драмы», глубже других ее представителей разрабатывая тенденции выражаемого ею качественно иного, не-антропоцентрического мировидения.

³³² Там же.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творческий диалог Чехова и Гауптмана, опирающийся на связи как генетического, так и типологического характера, представляет собой одно из наиболее значительных явлений в европейской культуре рубежа XIX-XX веков. Сравнительное изучение их драматургии плодотворно для более глубокого понимания не только двух выдающихся творческих индивидуальностей, но и происходивших в эту переломную эпоху сложных и многосторонних изменений.

Рождение на рубеже XIX–XX веков нового мироощущения, требующего от искусства новых форм художественного отражения мира и положения человека в нем, вызвало существенную перестройку жанровой системы драматургии, активизировало возникновение смешанных жанров, обострило проблему жанровой идентификации. В «новой драме», явившейся наиболее ярким и целостным феноменом драматургии этой переломной эпохи, практически отсутствуют пьесы чисто комедийного жанра.

В драматургии Г. Гауптмана комедиография составляет особый раздел и в целом представляет собой своего рода модель всей традиционной комедиографии, включая в себя ее основные разновидности. Пытаясь вовлечь комедию в общий процесс драматургического обновления, но без утраты ее жанровой специфики, Гауптман делал ставку на обращение к истокам жанра, возрождение его традиционных элементов и форм в противовес изменению как самого мира, так и мировосприятия и самосознания человека. Он пытался таким путем вернуть современную, дисгармоничную и кризисную, действительность к утраченной гармонии.

Драматургические эксперименты Гауптмана-комедиографа оказались непродуктивными, так как новой эпохе были чужды возрождаемые формы и принципы комизма, которые в свое время были рождены на совсем иной мировоззренческой основе. При всем том осуществляемые Гауптманом

новации во многом созвучны с тоже не понятой современниками позицией Чехова-драматурга.

В отличие от комедиографии Гауптмана, чеховские комедии вошли в золотой фонд мировой драматургии, оставаясь, однако, до сих пор не понятыми в своем принципиальном качестве – комедийности. Комедии Чехова обладают безусловной спецификой по отношению не только к традиционной драматургии, но и к «новой драме».

Проведенное исследование позволяет рассматривать комедийность как сущностную характеристику пьес Чехова, которая определяет специфику его драматургических приемов и имеет онтологическую природу. Особенности, выделяющие Чехова в драматургии его эпохи, обусловлены складывавшейся у него принципиально иной онтологией, чем та, которая отражена как в европейской «новой драме», пересматривавшей классические традиции, так и в авангардной драме, нацеленной на безудержное экспериментаторство. Его творчество отражает последовательный отказ от традиционной антропоцентрической перспективы в пользу универсальной модели мира, гармонизирующей природно-культурное единство в движении времени.

В комедиях и трагикомедиях Гауптмана тоже проявляется обусловленное самой эпохой переосмысление антропоцентризма, но менее радикальное: у него в целом сохраняется тенденция к фокусировке на центральном герое и, шире, привычное вычленение человеческой судьбы из жизни мира. Чехов принципиально ломает жанровую традицию, вплоть до того, что посягает на жанровую первооснову комедии как жизнеутверждения: вместо победы над смертью у него появляется смерть героя в финале, тогда как у Гауптмана смерть главного персонажа определяет жанровое различие между комедией и трагикомедией. Чехов освещает в комедийном ключе то, что считалось драматическим или даже трагическим, когда в центре внимания и всей системы ценностей автора привычно находился человек и его отдельная судьба. Комедийному

освещению подвергается то, что свидетельствует о неспособности персонажей к новому представлению о мире и о себе, к освобождению как от утешительных иллюзий, так и от трагического сознания. Изменение ракурса при взгляде на человеческую судьбу особенно рельефно выражено в тех пьесах, которые Чехов обозначил как комедии, и максимально проявилось в его последней комедии «Вишневый сад».

Сопоставление с Гауптманом, особенно в случае открытого разногласия («Три сестры» и «Девы из Бишофсберга»), позволяет лучше понять смысл чеховского драматургического новаторства, сконцентрированного в феномене комедийности и уже второе столетие представляющего непостижимую и притягательную загадку.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

І. Источники

1. Анненский И. Драма настроения. Три сестры / И. Анненский // Книги отражений. – М. : Наука, 1979. – С. 82–93.
2. Бальмонт К. Предисловие / К. Бальмонт // Г. Гауптман. Избранные пьесы. – М., 1999. – С. 7–11.
3. Гауптман Г. Полное собрание сочинений: В 4 т. / Г. Гауптман. – СПб., 1908.
4. Иванов Ив. Театр г-жи Абрамовой. Леший, комедия в 4 д. г. Чехова / Ив. Иванов // Артист, 1890. – Кн. 6. – С. 123.
5. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2-х ч. / В. Э. Мейерхольд. – М., 1989. – 643 с.
6. Метерлинк М. Полное собрание сочинений: В 4-х т. / М. Метерлинк. – СПб., 1915.
7. Немирович-Данченко В. И. Из прошлого / В. И. Немирович-Данченко. – М., 1938. – 368с.
8. Немирович-Данченко В. И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. В 2-х т. Т.1. / В. И. Немирович-Данченко. – М., 1962. – 742с.
9. Рацкий И. Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира / И. Рацкий // Театр, 1971. – №2. – С. 105.
10. Станиславский К. С. Собрание сочинений В 8-ми томах / К. С. Станиславский. – М., 1954–1961.
11. Станиславский репетирует «Чайку» // Театр. 1985. –№ 2. – С. 134–140.

12. Стриндберг А. Полное собрание сочинений в 12 томах / А. Стриндберг. – М., Саблин, 1908–1911. – Т.1. – 278 с.
13. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1983.
14. Hauptmann G. Ausgewählte Dramen: In 4 Bd. / G. Hauptmann. – Berlin, 1956.
15. Hauptmann G. College Crampton / G. Hauptmann. – Berlin, 1896. – 72 s.
16. Hauptmann G. Der Biberpelz / G. Hauptmann. – Berlin, 1900. – 105 s.
17. Hauptmann G. Der rote Hahn / G. Hauptmann. – Berlin, 1901. – 142 s.
18. Hauptmann G. Die Ratten / G. Hauptmann. – Berlin, 1911. – 214 s.
19. G. Hauptmann Schluck und Jau. / G. Hauptmann. – Berlin, 1900. – 172 s.

II. Общие работы по теории и истории литературы, культуры, философии.

20. Аминова В. Р. Типы диалогических отношений между национальными литературами (на материале произведений русских писателей второй половины XIX в. и татарских прозаиков первой трети XX в.) : дисс. ... доктора филол. наук / В. Р. Аминова. – Казань, 2010. – 634 с.
21. Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. – М., 1967. – 454 с.
22. Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга / А. А. Аникст. – М., 1974. – 608 с.

23. Аникст А. А. Творчество Шекспира / А. А. Аникст. – М., 1963. – 616 с.
24. Аристотель Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб. : Азбука, 2000. – 346 с.
25. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М., 1975. – 500 с.
26. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. — М.: Советский писатель, 1963. — 363 с.
27. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — С. 281-307.
28. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли. – М., 1978. – 368 с.
29. Бергсон А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – М., 1998. – 420 с.
30. Берковский Н. Я. Литература и театр / Н. Я. Берковский. – М. : Искусство, 1969. – 639 с.
31. Берковский Н. Я. О русской литературе: Сборник статей / Н. Я. Берковский. – Л.: Худ. лит., 1985. – 383 с.
32. Борев Ю. Б. О комическом / Ю. Б. Борев. – М. : Искусство, 1957. – 232 с.
33. Борев Ю. Б. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Ю. Б. Борев. – М.: Искусство, 1970. – 269 с.
34. Бояджиев Г. Н. Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии / Г. Н. Бояджиев. – М., 1967. – 553 с.
35. Гегель Г. В. Эстетика: в 4 т. / Г. В. Гегель. – М. : Искусство, 1971.
36. Головчинер В. Е. Драма родилась на площади // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе XX века / В. Е. Головчинер. – Томск, 2002. – С. 8–17.

37. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века / В. Е. Головчинер. – Томск, 2007. – 318 с.
38. Гинзбург Л. О литературном герое / Л. О. Гинзбург. – Л., 1979. – 222 с.
39. Дунаева Е. А. Эволюция фарса и фарсовые формы в высоких комедиях Мольера: К проблеме сценического текста в комедийном театре XVII века : дисс. ... доктора искусствоведения / Е. А. Дунаева. – М., 2000. – 398 с.
40. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. – М. : Прогресс, 1979. – 320 с.
41. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 493 с.
42. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977. – 407 с.
43. Зверев А. Смеющийся век / А. Зверев // Вопросы литературы. – №4. – 2004 – С.3–37.
44. Ищук-Фадеева Н. И. Типология драмы в историческом развитии / Н. И. Ищук-Фадеева. – Тверь, 1993. – 61 с.
45. Ищук-Фадеева Н. И. Драма и обряд: (Пособие по спецкурсу). / Н. И. Ищук-Фадеева. – Тверь, 2001. – 80 с.
46. Киричук Е. В. Концепция комического во французской авангардной драме: генезис и этапы развития : автореф. дисс. ... доктора филол. наук / Е. В. Киричук. – Самара, 2009. – 51с.
47. Кожевникова Н. А. Роли стилистического контраста в композиции драматургического произведения / Н. А. Кожевникова // Язык и композиция художественного текста. – М., 1986. – С. 46 – 53.
48. Костелянец Б. О. Лекции по теории драмы. Драма и действие/ Б.О. Костелянец. – М., 2007. – 503 с.
49. Лебедева О. Б. Русская высокая комедия XVIII века. Генезис и поэтика жанра / О. Б. Лебедева. – Томск, 1996. – 200 с.

50. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожина, П. А. Николаева. – М. : Сов. энциклопедия, 1987.
51. Лотман Ю. М. Семиотика сцены / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб., 2000. – С. 603 – 608.
52. Лотман Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб., 1998. С. 423–436.
53. Лотман Ю. М. Язык театра / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб., 2005. – 702 с.
54. Марков П. В художественном театре / П. В. Марков. – М., 1976. – 125 с.
55. Меринг Ф. Избранные труды по эстетике / Ф. Меринг. – М. : Искусство, 1985. –Т. 2. – 460 с.
56. Минакова А. М. Мифопоэтика писателя как аспект диалога культур / А. М. Минакова // Россия и Запад: диалог культур. – М., 1996. – С. 155 – 166.
57. Нива Ж. Возвращение в Европу / Ж. Нива. – М., 1999. – 303 с.
58. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М., 1991. – 480 с.
59. Пропп В. Проблемы комизма и смеха / В. Пропп // Собрание трудов. – М. : Лабиринт, 1999. – 288 с.
60. Смирнов И. П. Комическое / И. П. Смирнов // Смысл как таковой. – Спб., 2001. – С. 282–299.
61. Топер П. Трагическое в искусстве XX века / П. Топер // Вопросы литературы. – 2000. – №2. – С. 5–14.
62. Тронский И. М. История античной литературы / И. М. Тронский. – М., 1988. – С. 152–154.
63. Тюпа В. И. Аналитика художественного / В. И. Тюпа. – М., 2001. – 189 с.
64. Уколова Л. Е. Специфика драмы: Системный аспект анализа / Л. Е. Уколова. – Днепропетровск, 1991. – 170 с.

65. Федотов О. И. Основы теории литературы / О. И. Федотов. – М., 2003. – 237 с.
66. Фигут Р. Автор и драматический текст / Р. Фигут // Автор и текст (Петербургский сборник. Вып.2). – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1996. – С. 53–83.
67. Фогт Ф. и Кох М. История немецкой литературы / Ф. Фогт, М. Кох. – СПб., 1901. – 799 с.
68. Фрейденберг О. М. Комическое до комедии // Миф и театр: лекции / сост. Н. В. Брагинская. – М.: ГИТИС им. А. В. Луначарского, 1988. – 132 с.
69. Фролов В. В. Судьбы жанров в драматургии: Анализ драматургических жанров в России XX века / В. В. Фролов. – М., 1979. – 200 с.
70. Фуксон Л. Ю. Комическое литературное произведение / Л. Ю. Фуксон. – Кемерово, 1993. – 97 с.
71. Хализев В. Е. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.
72. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. М. :Изд-во МГУ, 1986. – 262 с.
73. Хализев В. Е. Драматическое произведение и некоторые проблемы его изучения / В. Е. Хализев // Анализ драматического произведения. – Л., 1988. – С. 6 – 27.
74. Шатин Ю. В. Художественная целостность и жанрообразовательные процессы / Ю. В. Шатин. – Новосибирск, 1991. – 190 с.
75. Шатина Л. П. Способ организации действия на разных стадиях развития драмы / Л. П. Шатина // Проблемы литературных жанров. – Томск, 1990. – С. 13 – 14.

76. Шах-Азизова Т. К. Линия Гамлета, или герой драмы перед лицом рока / Т. К. Шах-Азизова // Понятие судьбы в контексте разных культур. – М. : Наука, 1994. – С. 268–277.
77. Штейн Л. А. Философия комедии / Л. А. Штейн // Контекст – 1980. – М., 1981.–С.244–268.
78. Штейн А. Л. Критический реализм и русская драма XIX века / А. Л. Штейн. – М., 1962.– 394 с.
79. Ярхо В. Н., Полонская К. П. Античная комедия / В. Н. Ярхо, К. П. Полонская. – М., 1961. – 67 с.
80. Fischer-Lichte E. Von der Antike bis zur deutschen Klassik / E. Fischer-Lichte // Geschichte des Dramas. – Bd. 1. – Tübingen, 1990. – 372 S.
81. Fischer-Lichte E. Von der Romantik bis zur Gegenwart / E. Fischer-Lichte // Geschichte des Dramas. – Bd.2. – Tübingen, 1990. – 307 S.

III. Исследования «новой драмы»

82. Алперс Б. В. Искания новой сцены / Б. В. Алперс. – М. : Искусство, 1985. – 389 с.
83. Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2-х т. / Б. В. Алперс. – М., 1977.
84. Андреев М. Л. На границах комедии / М. Л. Андреев. – М. : РГГУ, 2002. – 32 с.
85. Аникст А. Драма конца XIX века / А. Аникст // Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. – М.: Наука, 1972. С. 480–630.
86. Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX веке / А. А. Аникст. – М. : Наука, 1988. – 310 с.
87. Аникст А. А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова / А. А. Аникст. – М., 1972. – 642 с.

88. Бабичева Ю. В. «Новая драма» в России начала XX века / Ю. В. Бабичева // История русской драматургии (Вторая половина XIX – начало XX века). – Л., 1987. – С. 211–243.
89. Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драматургии XIX – начала XX века / Ю. В. Бабичева. – Вологда, 1982. – 125 с.
90. Борисова Л. М. Художественная специфика русской драмы конца XIX – начала XX века / Л. М. Борисова. – Киев, 1988. – 66 с.
91. Гвоздев А. А. Западно-европейский театр на рубеже XIX-XX столетий / А. А. Гвоздев. – М., 1939. – 377 с.
92. Драматургия XIX века / Под ред. Соловьевой И. Н. – М. : Слово, 2000. – 760 с.
93. Журавлева А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века. От Гоголя до Чехова / А. И. Журавлева. – М., 1988. – 198 с.
94. Журавлева А. И. Становление жанра драмы и повествовательной прозы / А. И. Журавлева // Русская драма и литературный процесс в XIX веке. От Гоголя до Чехова. – М. : Изд-во МГУ, 1988. – С. 139–149.
95. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX-XX веков / Ред. М.Ю. Давыдова. – М., 2001. – 436 с.
96. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века / Ред. В. М. Толмачева. – В 2т. – Т.1. – М., 2008. – 304 с.
97. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века / Ред. В. М. Толмачева. – В 2т. – Т.2. – М., 2008. – 400 с.
98. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Ануй. / Б. И. Зингерман. – М.: Наука, 1979. – 392 с.
99. Ибсен, Стриндберг, Чехов (Сборник статей) / Ред. Т.В. Бузина, М.М. Одесская, Т.К. Шах-Азизова. – М. : РГГУ, 2007. – 402 с.
100. История русской драматургии: (Вторая половина XIX – начало XX века) / [Л.М. Лотман, Ф.В. Соколова, В.А. Туниманов и др.]. – Л. : Наука, 1987. – 660 с.

101. Коган П. С. Очерки по истории западно-европейской литературы / П. С. Коган. – Т. 2. – М., 1905. – 547 с.
102. Кожевникова Н. А. Стиль Чехова / Н. А. Кожевникова. — М., 2011. — 487 с.
103. Кушлина О. Спор галерки с партером: русская драматургия первой половины XX века / О. Кушлина // Драма первой половины XX века. – М.: Слово, 2000. – С. 5–11.
104. Мацеевич А. А. Август Стриндберг. Жизнь и творчество (1849-1912) / А. А. Мацеевич. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 264 с.
105. Минский Н. М. Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность / Н. М. Минский. – СПб., 1896. – 92 с.
106. Молодцова М. М. Луиджи Пиранделло / М. М. Молодцова. – Л., 1982. – 215 с.
107. Образцова А. Г. Бернад Шоу и русская художественная культура на рубеже XIX-XX веков / А. Г. Образцова. – М.: Наука, 1992. – 240 с.
108. Рогозина Е. Н. Традиции итальянской комедии dell'arte в творчестве Л. Пиранделло и Д. Фо / Е. Н. Рогозина // Ярославский педагогический вестник. – Ярославль, 2002. – № 4. – С. 30–39.
109. Родина Г. И. Зудерман и Россия: Рецепция творчества в культурном пространстве рубежа XIX—XX веков / Г. И. Родина. – М., 2004. — 229 с.
110. Страшкова О. К. Смыслы и формы «новой драмы» в истории русской драматургии конца XIX – начала XX века : дисс. ... доктора филол. наук / О. К. Страшкова – Ставрополь, 2006. – 542 с.
111. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917 / М. Н. Строева. – М, 1973.
112. Тиме Г. А. «Массовая» драматургия 1880 – 1890-х годов / Г. А. Тиме // История русской драматургии (Вторая половина XIX – начало XX века). – Л., 1987. – С. 361 – 387.

113. Тиме Г. А. У истоков новой драматургии в России (1880-1890-е годы) / Г. А. Тиме. – Л. : Наука, 1991. – 154 с.
114. Храповицкая Г. Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени / Г. Н. Храповицкая. – М.1979. – 110 с.
115. Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени / Т. К. Шах-Азизова. – М., 1968. – 180 с.
116. Штейгер Э. Новая драма: Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Зудерман/ Э. Штейгер. – Спб., 1902. – 376 с.

VI. Труды о драматургии А.П. Чехова

117. А. П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. – М.: Просвещение, 2011. – 696 с.
118. Абдуллаева З. Жизнь жанра в пьесах Чехова / З. Абдуллаева // Вопросы литературы. – 1987. – № 4. – С. 155–174.
119. Адам Е. А. Интерпретация драмы А. П. Чехова «Три сестры» в переводе Т. Браша (Мотив отца) / Е. А. Адам // Актуальные проблемы литературоведения: теоретические и прикладные аспекты. – Томск: ТГУ, 2006. – С. 6–10.
120. Андреев М. Л. Комедия в драме Чехова / М. Л. Андреев // Вопросы литературы. – 2008. – №3. – С.120–134.
121. Афанасьев Э. С. «Как вы все серо живете, как много говорите ненужного»: Речь персонажей в пьесе «Вишневый сад» / Э. С. Афанасьев // Русская речь. – М. : 1992. – № 3. – С. 18–23.
122. Афанасьев Э. С. Пьеса или повесть? Эпический контекст в драматургии А.П. Чехова / Э. С. Афанасьев // Русская речь. – 1996. – № 1. – С. 3–8.

123. Афанасьев Э. С. Эпическое и драматическое в пьесах Чехова / Э. С. Афанасьев // Известия РАН. Серия литературы и языка. – Т.52. – 1993. – № 6. – С. 27–37.
124. Афанасьев Э. С. «Я – чайка...не то. Я – актриса». О жанровой специфике пьесы А.П. Чехова «Чайка» / Э. С. Афанасьев // Русская словесность. – 2000. – №3. – С. 44-56.
125. Балова Т. Л. Гауптман и Чехов (к проблеме интеллигенции в драматургии конца 19 – начала 20 века) : дисс. ... канд. филол. наук / Т. Л. Балова. – М., 1969.
126. Балова Т. Л. «Иванов» Чехова и «Одинокие» Гауптмана (Опыт идейно-художественного сравнения двух драм) / Т. Л. Балова // Зарубежная литература. – М. : 1969. – С. 72–107.
127. Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов / С. Д. Балухатый. — Л.: Academia, 1927. — 186 с.
128. Балухатый С. Д. Чехов-драматург / С. Д. Балухатый. — Л., 1936. – 319 с.
129. Бялый Г. А. Драматургия А. П. Чехова / Г. А. Бялый // История русской драматургии второй половины XIX – начала XX века до 1917 года. – Л., 1987. – С. 441–481.
130. Бердников Г. П. А.П.Чехов. Идеиные и творческие искания / Г. П. Бердников. – М., 1984. – 510 с.
131. Бердников Г. П. Чехов А.П. / Г. П. Бердников // Русские драматурги. Монографические очерки В 3 т. – Т. 3. – М. : Искусство, 1962. – С. 263–371.
132. Бердников Г. П. Чехов-драматург (Традиции и новаторство драматургии Чехова) / Г. П. Бердников. – М., 1981. – 356 с.
133. Бердников Г. П. Чехов в современном мире / Г. П. Бердников // Вопросы литературы. – 1980. – № 1. – С. 65–97.
134. Берковский Н. Я. Чехов, повествователь и драматург / Н. Я. Берковский // Литература и театр. – М., 1969. – С. 70–78.

135. Бочаров М. Д. Статья В. В. Маяковского «Два Чехова» / М. Д. Бочаров // Творчество А. П. Чехова. – Ростов-на-Дону, 1974. – С. 17–28.
136. Бродская Г. Ю. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневогородская эпопея. В 2-х томах / Г. Ю. Бродская. – М., 2000. – 288 с.
137. Бушканец Л. Е. А. П. Чехов и русское общество 1880-1917 гг.: формирование литературной репутации : дисс. ... доктора филол. наук / Л. Е. Бушканец. - Москва, 2013. - 630 с.
138. Бялый Г. А. Драматургия А. П. Чехова / Г. А. Бялый // История русской драматургии (вторая половина XIX – начало XX века). – Л., 1987. – С. 441 – 480.
139. Бялый Г. А. Чехов и русский реализм / Г. А. Бялый. – Л., 1981. – 400 с.
140. Веснина Т. Чехов на томской сцене / Т. Веснина // Чехов и Томск. – Томск, 2010. – С. 150 – 162.
141. Виноградова Е. Ю. Шекспир в художественном мире А. П. Чехова : дисс. ... канд. филол. наук / Е. Ю. Виноградова. – М., 2004. – 206 с.
142. Волков Н. Шекспировская пьеса Чехова / Н. Волков // Театральные вечера. – М., 1966. – С. 426 – 438.
143. Головачева А. Г. О тех, кто читает Спенсера. Чехов и его герои накануне XX века / А. Г. Головачева // Вопросы литературы. – 1998. – № 4. – С. 160–178.
144. Головачева А. Г. «Декадент» Треплев и бледная луна / А. Г. Головачева // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». – М., 1996. – С. 186 – 194.
145. Головачева А. Г. Литературно-театральные реминисценции в пьесе А. П. Чехова «Чайка» / А. Г. Головачева // Филологические науки. – 1988. – № 3. – С. 15 – 20.

146. Головачева А. Г. Монолог о мировой душе («Чайка» в творчестве Чехова 1890 гг.) / А. Г. Головачева // Вестник ЛГУ (История. Язык. Литература). 1981. – С. 51–55.
147. Головачева А. Г. «Невиданные формы» (О поэтике «Чайки») / А. Г. Головачева // О поэтике А.П.Чехова. – Иркутск, 1993. – С. 206 – 227.
148. Головачева А. Г. О драматургическом контексте «Трех сестер» / А. Г. Головачева // Чеховские чтения в Ялте: Чехов сегодня. – М., 1987. – С. 75–85.
149. Головачева А. Г. Тургеневские мотивы в «Чайке» А.П.Чехова / А. Г. Головачева// Филологические науки. – 1980. – № 3. – С. 8 – 14.
150. Голубков В. В. Мастерство А.П. Чехова / В. В. Голубков. – М., 1958. – 60 с.
151. Горячева М. О. Проблема пространства в художественном мире А.П.Чехова : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / М. О. Горячева. – М., 1992.–215 с.
152. Громов М. П. О жанре пьесы Чехова «Вишневый сад» / М. П. Громов // Научн. докл. высш. школы: Филологические науки. – 1960. – №4. – С. 72–81.
153. Громов М. П. Первая пьеса Чехова / М. П. Громов // Литературный музей А.П.Чехова. Таганрог. Сборник статей и материалов. Вып. 3. – Ростов-на-Дону, 1963. – С. 13 – 33.
154. Громов М. П. Чехов / М. П. Громов. – М. : Мол. гвардия, 1993. – 394 с.
155. Гроссман Л. «Роман Нины Заречной» / Л. Гроссман // М., 1967. С. 27-41.
156. Гульченко В. Сколько чаек в чеховской «Чайке»? / В. Гульченко // Нева №12. – 2009. – С. 5–10.
157. Гушанская Е. М. «Вишневый сад» (Проблемы поэтики) / Е. М. Гушанская // О поэтике А.П.Чехова. – Иркутск : Изд-во Иркутского университета, 1993. – С. 227–251.

158. Давтян Л. А. О своеобразии художественного пространства в драматургии А.П. Чехова / Л. А. Давтян // Чеховские чтения в Твери. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. – С. 124–129.
159. Дик Г. Чехов и Германия / Г. Дик // Русская литература. – 1962. – №2. – С. 229–233.
160. Дик Г. Чехов в немецкой литературе и критике / Г. Дик // Литературное наследство. – М.: Наука, 1997. – Т. 100. Чехов и мировая литература. (Кн. 1). – С. 121–139.
161. Долженков П. Н. «Чайка» А. П.Чехова и «Русалка» А.С.Пушкина / П. Н. Долженков // Чеховиана. Чехов и Пушкин. – М., 1988. – С. 230 – 242.
162. Долженков П. Н., Катаев В. Б. Библиография работ об А. П. Чехове на русском и иностранных языках за 1961 – 2005 гг. / П. Н. Долженков, В. Б. Катаев – М. : Издательство Московского университета, 2010. – 768 с.
163. Доманский Ю. В. / Ю. В. Доманский Вариативность драматургии А.П. Чехова. Тверь, 2005. – 160с.
164. Елизарова М. Е. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века. / М. Е. Елизарова М.: Гослитиздат, 1958. – 199 с.
165. Есин А.Б. О чеховской системе ценностей // Русская словесность. 1994. № 6. С. 3–8.
166. Жилиякова Н. В. Прощание Томска с Чеховым: 1904 год / Н. В. Жилиякова // Чехов и Томск. – Томск, 2010. – С. 112 – 149.
167. Загадки «Вишневого сада» // Театр. 1985. № 1. С. 170 – 187.
168. Заяц Е.М. Динамика взаимодействия романной прозы и драмы в раннем творчестве А.П. Чехова: автореф. дисс...канд. филол. наук. – / Е. М. Заяц Томск, 1999. – 22с.
169. Зернюкова А.А. Эпическое в структуре чеховской драмы // Творчество А.П. Чехова. – Ростов-на-Дону, 1984. – С.40–50.

170. Зингерман Б. К проблеме ритуала в пьесах Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры» // Театр. 1993. № 11. С. 66–77.
171. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. / Б. И. Зингерман. – М.: Русаков, 1989. – 429 с.
172. Зуйкова С. В. Драматический характер в одноактной комедии А.П.Чехова. / С. В. Зуйкова Киев, 1990.
173. Зуяне Б.Я. К.С. Станиславский и А.П. Чехов в работе над «Чайкой»: К проблеме психологии творчества: автореф. дис. ...канд. искусствоведения. / Б. Я. Зуяне. – М., 1997. – 30с.
174. Ивлева Т.Г. Постмодернистская драма А.П. Чехова (или еще раз об авторском слове в драме) // Драма и театр. Тверь, 1999. – 96 с.
175. Иезуитова Л.А. Комедия А.П.Чехова «Чайка» как тип новой драмы // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С, 323 – 346.
176. Ищук-Фадеева Н.И. Аполлоническое в диониссийском: драматический мир позднего Чехова // Материалы 2-ой международной научной конференции «Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе (архетип, мифологема, мотив)» 25-26 января 2005 Томск С.37–48.
177. Ищук-Фадеева Н. И. Новая драма и мелодрама (Чехов и Островский) / Н. И. Ищук-Фадеева // Материалы 2-ой конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования» 17-22 сентября 1998 г. – Тверь, 1998. – С. 138–141.
178. Ищук-Фадеева Н. И. Тема жизни и смерти в позднем творчестве Чехова / Н. И. Ищук-Фадеева // Чеховские чтения в Твери. – Тверь, 1999. – С.48-54.
179. Ищук-Фадеева Н. И. Новаторство драматургии Чехова / Н. И. Ищук-Фадеева. – Тверь, 1991 – 84 с.
180. Ищук-Фадеева Н. И. «Чайка» А.П.Чехова: миф, обряд, жанр / Н. И. Ищук-Фадеева // Чеховиана. Полет «Чайки». – М. : Наука, 2001. – С. 221–230.

181. Калугина М. Л. Жанровое своеобразие комедий А. П.Чехова «Чайка и «Вишневый сад : автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. Л. Калугина. – М., 1990. – 19 с.
182. Камянов В. Время против безвременья. Чехов и современность. / В. Камянов. – М., 1989.
183. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова / В. Б. Катаев. – М. : Изд-во МГУ, 1989. – 261 с.
184. Катаев В. Б. Мопассан, Л. Толстой, Чехов: Три решения одной темы / В. Б. Катаев // Чеховиана. – М., 1990. – С. 77–83.
185. Катаев В. Б. О литературных предшественниках «Вишневого сада» / В. Б. Катаев // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр. – М., 1976. – С. 131–150.
186. Катаев В. Б. Постигая «Вишневый сад» / В. Б. Катаев // От Крылова до Чехова: Сб. статей. – М. : Филол. ф-т МГУ, 1996. – С. 159–176.
187. Катаев В. Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации / В. Б. Катаев. – М., 1979. – С.27.
188. Катаев В. Б. Сложность простоты: Рассказы и пьесы Чехова / В. Б. Катаев. – М., 1999.
189. Катаев В. Б. Спор о Чехове: конец или начало? / В. Б. Катаев // Чеховиана: Мелиховские «труды и дни». – М.: Наука, 1995. – С. 3–9.
190. Катаев В. Б. Чехов и мифология нового времени / В. Б. Катаев // Науч. докл. Высшей школы. Филол. науки. – 1976. – № 5. – С. 71–77.
191. Катаев В. Б. Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники / В. Б. Катаев. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 392 с.
192. Кертис Д. М. Эфебы и предшественники в чеховской «Чайке» / Д. М. Кертис // Чеховиана. Полет «Чайки». – М., 2001. – С.133–148.

193. Клейтон Д. Чехов и итальянская комедия масок (у истоков условного театра) / Д. Клейтон // Чеховиана. Чехов в культуре XX века. – М., 1993. – С. 159 – 164.
194. Козлова С. М. Литературная игра как жанровый код комедии А.П.Чехова «Чайка» / С. М. Козлова // Проблемы литературных жанров. – Ч. 1. – Томск, 1996. – С. 106 – 109.
195. Козлова С. М. Традиции жанра иронической драмы (опыт типологического исследования: «Иванов» Чехова и «Утиная охота» А. Вампилова) / С. М. Козлова // Жанр и композиция литературного произведения. – Петрозаводск, 1983. – С.84– 90.
196. Козлова С. М. А. П. Чехов и Л. Пиранделло: Шесть персонажей в поисках автора / С. М. Козлова // Вестник Тюменского гос. университета. – Тюмень, 2003. – № 3. – С. 207–215
197. Комаров С. А. А.Чехов – В.Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX – первой трети XX в / С. А. Комаров. – Тюмень, 2002. – 248 с.
198. Королькова Г. Л. Чеховская драматургическая система и драматургическое творчество Л.С. Петрушевской : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Г. Л. Королькова. – Чебоксары, 2004. – 221 с.
199. Костылев В. П. Урок одиночества / В. П. Костылев // Чеховские чтения в Ялте. – М.: Наследие, 1997. – С. 120–134.
200. Кройчик Л. Е. Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова / Л. Е. Кройчик. – Воронеж, 1986. – 177 с.
201. Кузичева А. П. Ваш Чехов / А. П. Кузичева. – М., 2000. – 386 с.
202. Кузичева А. П. «Зеркало» чеховской пьесы (о «Чайке») / А. П. Кузичева // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр. – М., 1976. – С. 96–101.
- Кузичева А. П. О жанровом своеобразии «Вишневого сада» / А. П. Кузичева // Творчество А. П.Чехова: Особенности художественного метода. – Ростов-на-Дону, 1981. – С.59–68.

203. Кузичева А. П. О философии жизни и смерти / А. П. Кузичева // Чехов и Л. Толстой. – М., 1980. – 326 с.
204. Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике: Комментированная антология / А. П. Кузичева. — М.: ЧПК, 1999. — 541 с.
205. Кузнецов С. Н. Художественная природа «Вишневого сада» А.П. Чехова : дисс. ...канд. филол. наук / С. Н. Кузнецов. – Л., 1987.
206. Кулешов В. И. Образы и ситуации. (Аспекты изучения) / В. И. Кулешов // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр. – М., 1976. – С. 54–60.
207. Лакшин В. Я. Толстой и Чехов / В. Я. Лакшин. – М., 1963. – 568 с.
208. Ларин Б. А. «Чайка» А.П.Чехова (стилистический этюд) / Б. А. Ларин // Эстетика слова и язык писателя. – Л., 1974. – С. 143 – 163.
209. Левитан Л. С. Авторское начало в монологах и диалогах «Вишневого сада» / Л. С. Левитан // Науч. докл. высш. школы. Филол. науки. – 1987. – № 12. – С. 5–16.
210. Левитан Л. С. Пространство и время в пьесе Чехова « Вишневый сад» / Л. С. Левитан // Вопросы сюжетосложения. – Рига, 1978. – С. 107–118.
211. Лонгбакка Р. «Комедия со смертельным исходом». Заметки о «Чайке» / Р. Лонгбакка // Чеховиана. Полет «Чайки». – М., 2001. – С. 327 – 358.
212. Лотман Л. М. Драматургия Чехова: Идеи и формы / Л. М. Лотман // Русская литература 1870-1890-х годов: проблемы литературного процесса. – Свердловск: Изд-во УрГУ, 1985. – С. 105–121.
213. Мадорская М. «Три сестры»: Особенности сюжетного стасиса / М. Мадорская // Чеховиана. «Три сестры». 100 лет. – М., 2002. – С. 62–68.

214. Макеев М. С. Проблемы личности и ее сценического воплощения в драматургии Чехова и Лессинга / М. С. Макеев // Чехов и Германия. – М., 1996. – С. 25–32.
215. Максимов В. В. «Три сестры» А.П.Чехова в металингвистическом аспекте / В. В. Макеев // Проблемы литературных жанров. – Ч. 1. – Томск, 1996. – С. 109–111.
216. Мартьянова С. А. Афоризм, сентенция, цитата в речевом поведении персонажей комедии А.П.Чехова «Чайка» / С. А. Мартьянова // Истоки, традиция, контекст в литературе. – Владимир, 1992. – С. 117–126.
217. Мильдон В. И. «Пойди туда, не знаю куда»: Образ места в поэтике «Вишневого сада» / В. И. Мильдон // Театр. – 1991. – № 1. – С. 106 – 113.
218. Муратова Н. А. Разрешение конфликта в драмах и комедиях Чехова : дисс. ... канд. филол. наук / Н. А. Муратова. – Новосибирск, 2005. – 190 с.
219. Мурьянов М. Ф. О символике чеховской «Чайки» / М. Ф. Мурьянов // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 206–220.
220. Новикова Е. Г. Чехов и Тургенев (к типологии образа художника) / Е. Г. Новикова // О поэтике А.П.Чехова. – Иркутск, 1983. – С. 157 – 173.
221. Овчинников А. Г. Конфликт и характерология в пьесах А. Стриндберга и А. Чехова / А. Г. Овчинников // Филологический класс. – 2014. – № 1 (35). – С. 111–115.
222. Олицкая Д. А. Драматургия А. П. Чехова на томской сцене конца XIX – начала XX века / Д. А. Олицкая // Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 4. – С. 152 – 160.

223. Олицкая Д. А. Рецепция пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» в Германии : дисс. ... канд. филол. наук / Д. А. Олицкая. – Томск, 2004. – 211 с.
224. Основин В. В. О своеобразии драматургического действия в пьесе «Три сестры» / В. В. Основин // Чеховские чтения в Ялте: Чехов сегодня. – М., 1987. – С. 40–49.
225. Панамарева А. Н. Архитектоника драмы как выражение концепции автора («Три сестры» А. П. Чехова) / А. Н. Панамарева // Вестник ТГПУ. – Томск, 2012. - № 3. – С. 137–141.
226. Панамарева А. Н. Музыкальность в драматургии А. П. Чехова : дисс. ... канд. филол. наук / А. Н. Панамарева. – Томск, 2007. – 188 с.
227. Паперный З. С. Еще одна странная пьеса / З. С. Паперный // Чеховские чтения в Ялте: Чехов сегодня. – М., 1987. – С. 49–55.
228. Паперный З. С. Стрелка искусства / З. С. Паперный. – М. : Современник, 1986. – 252 с.
229. Паперный З. С. «Чайка» А. П. Чехова / З. С. Паперный. – М., 1980. – 160 с.
230. Паперный З. С. Записные книжки А. П. Чехова / З. С. Паперный. М., 1976. – 389 с.
231. Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова / З. С. Паперный. – М.: Искусство, 1982 – 285 с.
232. Полоцкая Э. А. А. П. Чехов: Движение художественной мысли / Э. А. Полоцкая. – М., 1977. – 340 с.
233. Полоцкая Э. А. «Вишневый сад». Жизнь во времени / Э. А. Полоцкая // Литературные произведения в движении эпох. – М.. 1979. С. 229 – 287.
234. Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова / Э. А. Полоцкая. – М., 2001. – 238 с.

235. Полоцкая Э. А. Развитие действия в прозе и драматургии Чехова / Э. А. Полоцкая // Страницы истории русской литературы. – М. : Наука, 1971. – С. 330–338.
236. Полоцкая Э. А. Реализм Чехова и русская литература конца XIX – начала XX века (Куприн, Бунин, Андреев) / Э. А. Полоцкая // Развитие реализма в русской литературе: В 3-х т. – Т. 3. – М., 1974. – С. 77–164.
237. Полоцкая Э. А. «Чайка» и «Одинокое» (Судьба «одиноких» у Чехова и Гауптмана) / Э. А. Полоцкая // Чеховиана. Полет «Чайки». – М., 2001. – С. 88–126.
238. Почекутова Ю. А. Творческая история пьесы А. П. Чехова «Иванов» проблема редакций : дисс. ... канд. филол наук / Ю. А. Почекутова. – Нижний Новгород, 2010. – 182 с.
239. Разумова Н. Е. «Вишневый сад»: взгляд через столетие / Н. Е. Разумова // Вестник ТГПУ Выпуск 3 (40). – 2004. – С. 12–19.
240. Разумова Н. Е. В Томске проездом: (А. П. Чехов) / Н. Е. Разумова // Русские писатели в Томске. — Томск, 1996. — С. 167-180.
241. Разумова Н. Е. Газеты П. И. Макушина о Чехове / Н. Е. Разумова // Вторые Макушинские чтения. – Томск: Изд-во ТГУ, 1991. – С. 148–150.
242. Разумова Н. Е. «Горе от ума», «Ревизор», «Вишневый сад»: к проблеме историзма / Н. Е. Разумова // Гоголь и время. – Томск : Изд-во Томского университета, 2005. – С. 128–138.
243. Разумова Н. Е. Пространственная модель мира в творчестве А. П. Чехова : дисс. ... доктора филол. наук / Н. Е. Разумова. – Томск, 2001. – 435 с.
244. Разумова Н. Е. «Три сестры» А.П. Чехова: жизнь «без отца» / Н. Е. Разумова // Материалы 2-ой международной научной конференции «Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе (архетип, мифологема, мотив)». – Томск, 2005. – С. 49–55.

245. Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства / Н. Е. Разумова. – Томск, 2001. – 521 с.
246. Разумова Н. Е. Усадебный «сюжет» чеховской драматургии / Н. Е. Разумова // Гуманитарные науки в Сибири. – Новосибирск, 2001. – № 4. – С. 25–31.
247. Разумова Н. Е. «Чайка» А. П. Чехова и «новая драма» / Н. Е. Разумова // Литературоведение и журналистика. – Саратов, 2000. – С. 117–128.
248. Разумова Н. Е. Человек, который смеется: к вопросу о чеховской комедии / Н. Е. Разумова // Вестник Тюменского гос. ун-та. – №3. – Тюмень, 2003. – С. 186–198.
249. Рейфилд Д. Чеховские дендрофилы и дендрофобы / Д. Рейфилд // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. – М. : Наука, 1995. – С. 76 – 81.
250. Родина Г. И. Пьесы Чехова в немецкой критике 1900-х годов / Г. И. Родина // Чеховские чтения в Ялте. – М.: Наследие, 1997. – С. 110–120.
251. Родионова В. М. Нравственные и художественные искания А.П.Чехова 90-х – начала 900-х годов / В. М. Родионова. – М., 1994.
252. Романенко С. М. Авторская позиция как структурообразующий элемент комедии А.П. Чехова «Чайка» / С. М. Романенко // Проблемы литературных жанров. – Часть II. — Томск, 1999. — С.27–35.
253. Роскин А. О драматургии Чехова / А. Роскин // Театр. — 1945. — С. 170-187.
254. Роскин А. А. П.Чехов. Статьи и очерки / А. Роскин. – М., 1959. – 430 с.
255. Рубцова А. Предметность в комедии А.П.Чехова «Чайка» / А. Рубцова // Молодые исследователи Чехова. – Вып. 4. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 280–291.
256. Свительский В. А. Идеал и «действительная жизнь» в художественном мире А.П. Чехова (к аксиологии литературного

- изображения) / В. А. Свительский // Проблемы поэтики и истории русской литературы XIX-XX веков. Самара: Изд-во Самарского ун-та, 2005. – С.161–174.
257. Сеймур Э. Работая с современной метафорой «Чайки» / Э. Сеймур // Чеховиана. Полет «Чайки». – М. : Наука, 2001. – С. 367–377.
258. Сидихменова Т. И. Комическое начало в драматургии Чехова / Т. И. Сидихменова // Проблемы литературных жанров. – Томск, ТГУ: 1998. – С.33–36.
259. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей / А. П. Скафтымов. – М., 1972. – 541 с.
260. Скафтымов А. П. Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях / А. П. Скафтымов // Статьи о русской литературе. – Саратов, 1958. – С. 11–38.
261. Скафтымов А. П. Работа Чехова над пьесой «Иванов» / А. П. Скафтымов // Ученые записки Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И.Герцена. – Т.67. – 1948. – С. 202–211.
262. Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова: (типологическое сопоставление с западноевропейской драмой). / А. С. Собенников. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 1989. – 200 с.
263. Собенников А. С. «Чайка» А.П. Чехова и «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова (к типологии сюжета) / А. С. Собенников // Чеховские чтения в Ялте. – М., 1997. – С. 56–62.
264. Собенников А. С. Чеховские традиции в драматургии А.Вампилова / А. С. Собенников // Чеховиана. Чехов в культуре XX века. – М., 1993. – С. 144–152.
265. Собенников А. С. Оппозиция Дом – Мир в художественной аксиологии А.П.Чехова и традиция русского романа / А. С. Собенников // Чеховиана. Чехов и его окружение. – М., 1996. – С. 144–149.

266. Собенников А. С. «Чайка» А.П.Чехова и «Гроза прошла» Д.С.Мережковского (к типологии героя-декадента) / А. С. Собенников // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». – М., 1996. – С. 195–199 с.
267. Собенников А. С. «Чайка» А.П.Чехова и «Прошлым летом в Чулымске» А. Вампилова (к типологии сюжета) / А. С. Собенников // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и XX век. – М., 1997. – С. 54–62.
268. Соболевская Н. Н. Поэтика А.П.Чехова / Н. Н. Соболевская Новосибирск, 1983.
269. Соболевская Н. Н. Онтология человека в художественной системе А.П.Чехова / Н. Н. Соболевская // О поэтике Чехова. – Иркутск, 1993. – С. 280 – 281.
270. Стрельцова Е. И. Вера в безверие. Поздний Чехов / Е. И. Стрельцова // Театр. – 1993. – № 3. – С. 28–33.
271. Стрельцова Е. И. Островский и Чехов (от «Бесприданницы» к «Чайке») / Е. И. Стрельцова // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. – М., 1995. – С. 108 – 117.
272. Сухих И. Н. «Вишневый сад» Чехова / И. Н. Сухих // Анализ литературного произведения. – Л., 1988. – 144 с.
273. Сухих И. Н. Жанровая система Чехова (1888 – 1904) / И. Н. Сухих // Памяти Григория Абрамовича Бялого. – СПб., 1996. – С. 115 – 121.
274. Сухих И. Н. Струна звенит в тумане (1903. «Вишневый сад» Чехова) / И. Н. Сухих // Звезда. – 1998. – № 6. – С. 230 – 238.
275. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова / И. Н. Сухих. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1987. – 180 с.
276. Сухих И. Н. Смерть героя в мире Чехова / И. Н. Сухих // Чеховиана. – М. : Наука. – 1990. – 276 с.
277. Сухих И. Н. Жанр: смех и слезы: [пьеса А.П. Чехова "Вишневый сад"] / И. Н. Сухих // Литература. – 2007. – № 8 (16-30 апр.). – С. 22–25.

278. Тamarли Г. И. Поэтика драматургии А.П.Чехова / Г. И. Тamarли. – Ростов-на-Дону, 1993. – 144 с.
279. Тamarли Г. И. Поэтика драматургии А. П. Чехова (от склада души к типу творчества) / Г. И. Тamarли. – Таганрог, 2012. – 236 с.
280. Тamarли Г. И. Синхронный диалог Чехова с культурой / Г. И. Тamarли. – Таганрог, 2014. – 139 с.
281. Тamarли Г. И. Чехов и Гауптман: (О типологии художественного мышления) / Г. И. Тamarли // А. П. Чехов: (Проблемы жанра и стиля). – Ростов-на-Дону: Изд-во РГПИ, 1986. – С. 79–88.
282. Твердохлебов И. Ю. К творческой истории пьесы «Иванов» / И. Ю. Твердохлебов // В творческой лаборатории Чехова. – М., 1974. – С. 97–107.
283. Толстая Е. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880 – начале 1890-х годов / Е. Толстая. – М., 2002. – 366 с.
284. Труайя А. Антон Чехов / А. Труайя. – М. : Эксмо, 2004. – 608 с.
285. Турбин В. Н. К феноменологии литературных и риторических жанров в творчестве А.П.Чехова / В. Н. Турбин // Проблемы поэтики и истории литературы. – Саранск, 1973. – С. 204 – 216.
286. Тютелова Л. Г. Традиции Чехова в современной русской драматургии: («новая волна») : дисс. ... канд. филол. наук / Л. Г. Тютелова. – Самара, 1994. – 326 с.
287. Урбан П. Драматургия Чехова на немецкой сцене / Пер. А. Л. Безыменской // Литературное наследство. – М., 1997. – Т. 100: Чехов и мировая литература. (Кн. 1). – С. 140–200.
288. Фадеева Н. И. “Чайка” А. П. Чехова как комедия рока / Н. И. Фадеева // Чеховские чтения в Твери. – Тверь, 2000. – С.129–133.
289. Фебер И. Чехов и Гауптман, реформаторы драмы / И. Фебер // Чехов и Германия. – М., 1996. – С. 79 – 90.

290. Хализев В. Е. Пьеса А.П.Чехова «Вишневый сад» / В. Е. Хализев // Русская классическая литература. Разборы и анализы. – М., 1969. – С. 358 – 388.
291. Хализев В. Е. Творчество Чехова в немецких историях и теориях драмы / В. Е. Хализев // Изв РАН Сер лит и яз. – М., 1992. – Вып. 51. – С. 84 – 98.
292. Хализев В. Е. Художественное мирозерцание Чехова и традиция Толстого / В. Е. Хализев // Чехов и Лев Толстой. – М., 1980. – С. 26 –55.
293. Ходус В. П. Метапоэтика драматического текста А.П. Чехова / В. П. Ходус. – Ставрополь : изд-во СГУ, 2008. – 416 с.
294. Чехов и Германия // МГУ им. Ломоносова. Тюбингенский ун-т К. Эберхарда; под ред. Катаева В.Б., Клуге Р.Д. – М., 1996. – 287 с.
295. Чехов и мировая литература. – Т.1. М. : Наука, 1997. – 839 с.
296. Чехов в воспоминаниях современников. – М., 1960. – 833 с.
297. Чехов в зарубежном литературоведении // Вопросы литературы, 1985. – № 2. – С. 210–241.
298. Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и воспоминания / М. П. Чехов. – М., 1960. – 351 с.
299. Чеховские чтения в Твери. – Тверь, 2000. – 187 с.
300. Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад» / отв. ред. В.В. Гульченко. – 2005. – 594 с.
301. Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М. : Наука, 1990. – 278 с.
302. Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М. : Наука, 2002. – 382 с.
303. Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. – М. : Сов. писатель, 1986. – 384 с.
304. Чудаков А. П. Антон Павлович Чехов / А. П. Чудаков М., 1987. – 176 с.

305. Чудаков А. П. Чехов и Мережковский: два типа художественно-философского сознания / А. П. Чудаков // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». – М., 1996. – С. 50 – 67.
306. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. – М., 1971. – 290 с.
307. Шалюгин Г. А. Сон Константина Треплева: неизвестные источники пьесы «Чайка» / Г. А. Шалюгин // Чеховские чтения в Ялте: Чехов в меняющемся мире. – М., 1993. – С. 5 – 12.
308. Шапир Н. Чехов как реалист-новатор / Н. Шапир // А. П. Чехов: pro et contra. – СПб., 2002. – С. 652–692.
309. Шапиро А. Что было/будет с садом? / А. Шапиро // Дружба народов. – №4. – 2007. – С. 33–45.
310. Шаталов С. Е. Черты поэтики (Чехов и Тургенев) / С. Е. Шаталов // В творческой лаборатории Чехова. – М., 1974. – С.296–309.
311. Шатин Ю. В. Профанирующий символ / Ю. В. Шатин // О поэтике А.П.Чехова. – Иркутск, 1993. – С. 296–297.
312. Шатин Ю. В. Речевая деятельность персонажей как средство комического в пьесе «Вишневый сад» / Ю. В. Шатин // О поэтике А.П.Чехова. – Иркутск, 1993. – С. 251–261.
313. Шатина Л. П. Временная организация сюжетного диалога в «Вишневом саду» А.П.Чехова / Л. П. Шатина // О поэтике А.П.Чехова. – Иркутск, 1993. – С. 261–268.
314. Шах-Азизова Т. К. Современное прочтение чеховских пьес (60-е – 70-е годы) / Т. К. Шах-Азизова // В творческой лаборатории Чехова. – М., 1974. – С. 336 – 353.
315. Шах-Азизова Т. К. Усмешка «Чайки» / Т. К. Шах-Азизова // Чеховиана. Полет «Чайки». – М. : Наука, 2001. – С. 276–298.
316. Шах-Азизова Т. К. Полвека в театре Чехова. 1960 – 2010 / Т. К. Шах-Азизова. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 374 с.

317. Шейкина М. «Вековой прототип» (Образ Константина Треплева в культуре рубежа веков) / М. Шейкина // Молодые исследователи Чехова. – М., 1998. – Вып. 3. – С. 120 – 126.

318. Шульц С. А. Роль праздника в художественной структуре драмы А.П.Чехова «Три сестры» / С. А. Шульц // Филологические науки. – 2000. – № 2. – С. 24–31.

У. Литература о Г. Гауптмане

319. Анисимов И. Гауптман Г. / И. Анисимов // Литературная энциклопедия: В 11 т. – Т. 2. – М. : Изд-во Ком. Акад., 1929. – Стб. 405–409.

320. Вишинский В. С. Жанрово-стилевые особенности драмы Гергарта Гауптмана: натуралистический объективизм (немецко-украинские типологические параллели) : дисс... канд. филол наук / В. С. Вишинский. – Тернополь, 2007. – 215 с.

321. Власова Ю. Ю. Два варианта одиноких («Одинокие» Г. Гауптмана и «Чайка» А. П. Чехова) / Ю. Ю. Власова. – Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2008. – №1 (1): в 2-х ч. – Ч. 1. – С. 57–60.

322. Власова Ю. Ю. Рецепция ранней драматургии Г. Гауптмана в России рубежа XIX-XX вв.: дисс...канд. филол. наук / Ю. Ю. Власова. – Томск, 2010. – 208 с.

323. Гауптман Г. Био-библиографический указатель / Сост. Лихачев Б.П. М., 1956. – 31 с.

324. Гауптман Г. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке (1891-1985) / Сост. А. А. Волгина. – М., 1985. – 167 с.

325. Евлахов А. М. Г. Гауптман. Путь его творческих исканий / А. М. Евлахов. – Ростов-на-Дону, 1917. – 151с.
326. Коврова С. К. Герхарт Гауптман и русский театр / С. К. Коврова // Взаимосвязи и взаимовлияния русской и европейской культур. – Спб., 1999. – С.182–190.
327. Мандель Е. М. Гауптман (драматургическое творчество конца XIX -начала XX веков) / Е. М. Мандель. – Саратов, 1972. – 113 с.
328. Мандель Е. М. «Бобровая шуба» Гауптмана – комедия-сатира // Некоторые вопросы русской и зарубежной литературы. – Саратов, 1969. – С. 133-150.
329. Мандель Е. М. Трагикомедия «Крысы» – этапное произведение Гауптмана / Е. М, Мандель // Проблемы формирования реализма в русской и зарубежной литературе XIX-XX вв. – Саратов, 1975. – С. 77–97.
330. Нипа Т. С. Античный цикл драм Герхарда Гауптмана : дисс. ... канд. филол наук / Т. С. Нипа. – М., 2001. – 169 с.
331. Полонский Л. Г. Гауптман. Литературный очерк / Л. Г. Полонский // Вестник Европы. – Спб, 1907. – С.173–216.
332. Сильман Т. Гауптман Г. / Т. Сильман. – М. : Искусство, 1958. – 122 с.
333. Спектор А. А. Русско-немецкие литературные связи. Г. Гауптман в русской критике конца XIX – начала XX века. – Душанбе, 1980.
334. Шарыпина Т. А. Античность в художественном сознании Германии XX века в осмыслении русской германистики / Т. А, Шарыпина // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 115–123.
335. Шарыпина Т. А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX века (троянский цикл мифов) : дисс. ... доктора филол. наук / Т. А. Шарыпина. – Нижний-Новгород, 1998. – 532 с.

336. Anders E. Griselda / E. Anders // Gerhart Hauptmann. Kritische Studien. Berlin. – 1909. – S. 31–37.
337. Arnold R. S. Das moderne Drama / R. S. Arnold. – Strasburg, 1912. – 388 S.
338. Bartels A. Gerhart Hauptmann / A. Bartels. – Weimar, 1897. – 255 S.
339. Behl C. F. W. Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann / C. F. W. Behl. – München, 1949. – 140 S.
340. Daßmann H. Lustspiele / H. Daßmann // Gerhart Hauptmann. Kritische Studien. – Berlin. 1909. – S. 29–31.
341. Die deutsche Griselda. Transformationen einer literarischen Figuration von Boccaccio bis zur Moderne / Herausgegeben von A. Aurnhammer, H. Schiewer. – Berlin, 2010. – 305 S.
342. Fechter P. Gerhart Hauptmann / P. Fechter. – Dresden, 1922. – 161 S.
343. Griseldis in der deutschen Literatur des XIX: Jahrhunderts / Herausgegeben von G. Widmann. – Leipzig und Wien, 1905. – 45 S.
344. Haenisch K. Gerhart Hauptmann und das deutsche Volk / K. Haenisch. – Berlin, 1922. – 192 S.
345. Handbuch des deutschen Dramas / Herausgegeben von Walter Hink. – Düsseldorf, 1980. – 610 S.
346. Jones F. R. Boccaccio and his imitators in German, English, French, Spanish, and Italian literature. «The Decameron» / F. R. Jones. – Chicago, 1910. – 46 s.
347. Kirstein M. Gerhart Hauptmann / M. Kirstein. – Berlin, 1901. – 40 S.
348. Leppmann W. Hauptmann Gerhart (Leben, Werk und Zeit) / W. Leppmann. – Bern: Scherz, 1986. – 415 S.
349. Lizmann B. Ibsens Dramen / B. Lizmann. – Hamburg, 1901. – 174 S.
350. Markuse L. Gerhart Hauptmann und sein Werk / L. Markuse. – Berlin, 1922. – 220 S.
351. Pniower O. Gerhart Hauptmann / O. Pniower // Dichtungen und Dichter. – Berlin, 1912. – S. 368–373.

352. Ruprecht E. Geist und Denkart der romantischen Bewegung bis zur Gegenwart / E. Ruprecht. – Pfullingen : Günther Neske, 1986. – 128 S.
353. Schlenter P. Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und sein Dichtung / P. Schlenter. – Berlin, 1898. – 270 S.
354. Schlenter P. G. Hauptmann / P. G. Schlenter. – Berlin, 1922. – 325 S.
355. Sulger-Gebing E. G. Hauptmann / E. G. Sulger-Gebing. – Leipzig, 1909. – 141 S.
356. Sulger-Hebing E. Gerhart Hauptmann / E. Sulger-Hebing Berlin, 1922. – 125 S.
357. Tank K. Hauptmann Gerhart / K. Tank. – Hamburg, 1991. – 183 S.
358. Westenholz F. Die Griseldis-Sage in der Literaturgeschichte / Westenholz F. – Heidelberg, 1888. – 177 S.
359. Woerner U. C. Gerhart Hauptmann. / U. C. Woerner. – München, 1897. – 82 S.

VI. Электронные ресурсы

360. Гусев А. Александринский фестиваль. Отчего крысы не летают. Г. Гауптман. «Крысы». «Дойчес театр» (Берлин). Режиссёр Михаэль Тальхаймер. [Электронный ресурс] / Сайт Александринского театра. – URL: http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics_202.html. (дата обращения 03.03.2011).
361. Колязин В. На чистом берлинском диалекте. Михаэль Тальхаймер поставил пьесу "Крысы" нобелевского лауреата Гауптмана [Электронный ресурс] / Сайт независимой газеты: URL: http://www.ng.ru/culture/2008-05-27/16_talhaimer.html (дата обращения 03.03.2011).

362. Позняк С. А. Трагизм на смеховом фоне комедии (аспекты поэтики драматургии А. П. Чехова) [Электронный ресурс]. / Сайт «Электронная библиотека БГУ» URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42913>. (дата обращения 10.09.2014).
363. Циликин Д. Спектакли Михаэля Тальхаймера на фестивале «Александринский» [Электронный ресурс]. / Сайт «Театральный смотритель» URL: http://www.smotr.ru/2008/fest/2008_alex_tal.htm. (дата обращения 03.03.2011).