

УДК 82.09

*В.Н. Иванова****СИНЕРГЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА**

В статье рассматриваются принципы миромоделирования А.П. Чехова в «новой драматургии». Выявляются особенности развития драматического сюжета по принципу синергии. Анализируется функционирование синергетической модели в драматургии А.П. Чехова. Показано, как в качестве аттракторов или точек бифуркации, организующих *со-бытийность* драматического действия, выступает персонаж («Безотцовщина»), переключка образов («Чайка»), мотив («Три сестры»), схождение и расхождение намерений («Дядя Ваня»), реплики в диалоге («Вишневый сад»).

Ключевые слова: новая драма, драматический сюжет, действие, синергия, модель синергетического развития, *со-бытие*, аттрактор, точка бифуркации.

Творческое наследие А.П. Чехова в области драматургии является одной из тех поворотных точек в истории этого жанра, которая дала начало новым темам, направлениям, техникам письма. В своей монографии по истории драмы XX века Б.И. Зингерман отмечает, что Чехов полностью и всеобъемлюще сумел выразить в своих пьесах и поэтике, и идейные мотивы новой драмы [1, с. 20]. Тайны этого нового драматизма до сих пор волнуют и науку, и театр. Последний уже целый век постоянно обращается к пьесам Чехова, стремясь раскрыть заложенные в них не только содержательные, но и драматургические потенциалы, тайны драматизма, построения действия. В чеховских пьесах сюжетно-фабульное развитие в чем-то становится вторичным, а на первый план выходит атмосфера настроений, переживаний, впечатлений героев. Об этом А.П. Скафтымов писал: «Действие ведет не внешний всем понятный бытовой конфликт, а внутренний, эмоциональный, не всегда различимый» [2, с. 386]. В новой драме Чехова появляется повествование, черты эпоса прорываются и разрушают традиционный драматический канон. Происходит романизация драмы, и ее неканоническое лицо, по мнению Л.Г. Тютеловой, открывает проблему сложного конструирования эстетической реальности, где авторская позиция оформляется как индивидуальная в своей множественности, и заостряется проблема границы между созданной эстетической реальностью и восприятием ее читателем/зрителем [3, с. 124–125]

В.Г. Белинский видел драматизм «в столкновении и сшибке (коллизии) противоположно и враждебно направленных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос» [4, с. 507]. Фактически это развитие действия на основе конфликта, и классический драматический конфликт – это столкновение поступков, и развивается он по принципу «причина – следствие». Из-за жажды мести и жестокой обиды Медея Еврипида убивает своих детей, у Шекспира от ревности Отелло,

* © Иванова В.Н., 2015

Иванова Валерия Николаевна (tigrel@yandex.ru), кафедра философии гуманитарных факультетов, Самарский государственный университет, 443011, Российская Федерация, г. Самара, ул. Академика Павлова, 1.

в которой он одновременно виноват и не виноват, погибает Дездемона. Родриго Корнеля из-за того, что отстаивает честь отца, не может соединиться с возлюбленной. Поступки и неуемная изобретательность Фигаро у Бомарше – следствие его борьбы с графом Альмавивой. Крах счастья Фердинанда и Луизы Миллер у Шиллера обусловлен разницей их положения в обществе. Отношения между людьми в пьесах Островского – следствие управляющего всем самодурства, а гибель Катерины или Ларисы – следствие противостояния с укладом общества. Действие – всегда последовательность каких-либо состояний. В классической драматургии многое подчиняется причинно-следственным связям, но и там, и в последующей драматургии важно, как возникает новое состояние в действии, как развивается конфликт, знаковым является момент смены состояний.

В драматургии Чехова мы как раз сталкиваемся с другим принципом организации драматического действия: отсутствуют причинно-следственные связи, а действие и драматический сюжет развиваются по принципу синергии. Модель синергетического развития, по И.Р. Пригожину, предполагает «последовательное возникновение неустойчивостей и соответствующих скачкообразных переходов в сторону возрастания организации системы» [5, с. 264–269]. Развитие, согласно синергетике, возможно только в состояниях, далеких от равновесия, и именно с такими состояниями работает Чехов. Отдельная сюжетная линия, мотив, информативная точка, неожиданно возникшее шаткое и недолговечное состояние гармонии выполняют роль аттракторов, рождающихся в точке бифуркации, которая возникает произвольно. Причем в чеховском тексте акценты расставляет читатель/зритель, так как он выбирает значимые аттракторы и точки бифуркации, – об этом говорит множество очевидно разных сценических реализаций пьес Чехова, которые не конфликтуют с их текстом.

Синергетическое развитие основано на слиянии различных компонентов (потенций, видов энергий и т. д.), в результате такого слияния система (сценическое действие, отношение героев) обретает суммарный эффект, превышающий смысл каждого компонента в отдельности. В пьесах Чехова происходит взаимодействие не столько поступков людей, сколько их душ, здесь важную роль играют душевные переживания героев, в результате чего возникают некие «подводные» течения. Эту особенность Б.И. Зингерман пытается описать как «подвижность чеховской пьесы», говоря, что в пьесах «драма в жизни случается на фоне Драмы жизни». Последняя образует второй план, а на первом – разворачивается событийный сюжет [6, с. 291]. Однако только модель синергетического развития помогает раскрыть эти «светотени» и «многоглойность» миромоделирования чеховской драмы и показать особенности его авторского мышления.

В ранней пьесе Чехова «Безотцовщина» появляется новый неэлементарный герой (Платонов), который как аттрактор организует *со*-бытие персонажей пьесы, формирует конфликтные ситуации и, как тема в полифонической музыке, окрашивает все ситуации драматического действия. Конфликт здесь рождается из-за синергетического соприсутствия мыслеобразов, которые происходят от домысливания друг друга персонажами пьесы, в большей степени именно Платонова. Этот персонаж – «свой» для каждого, каждый герой пьесы в своем сознании конструирует его образ, «приспосабливая» реального персонажа к собственному восприятию. Поступки, слова, поведение Платонова не обусловлены тем, что ожидает от него каждый, исходя из созданного им своего образа Платонова. Они каждый раз обусловлены чем-то другим (порой объяснимым усталостью Платонова от жизни, неудовлетворенностью ею и разочарованностью, желанием быть в центре, иметь настоящее дело и т. д., а порой необъяснимым ничем), но именно столкновение ожиданий извне, внутренних мотиваций и

реальных поступков Платонова и рождает конфликтные ситуации. Особенно ярко формирование конфликтных ситуаций видно при взаимодействии с женскими образами: Анна Петровна видит его как потенциального любовника (а он не может позволить себе короткой интрижки с ней и хочет, чтобы такая женщина уважала его, как уважает ее он); Софья – как попытку прожить жизнь еще раз (а он удивлен тем, как она построила свою жизнь и быстро в ней разочаровывается); Саша – как идеального мужа, доброго, веселого и любящего (а он считает ее недалекой, но любящей его «бабенкой»); Грекова – как единственного настоящего человека (а он в ужасе от того, что «раньше хорошие слова говорил, а теперь развращает»). Происходит и развитие мыслеобразов, которые и вступают друг с другом в конфликт: мир Саши рушится, когда она узнает, что у Платонова интрига не с Анной Петровной, а Софьей, т. е. чужой женой; Софья может видеть в Платонове только человека, влюбленного в нее и стремящегося с ней к другой жизни; поэтому одна кончает жизнь самоубийством, а другая убивает Платонова.

Аттрактор в «Трех сестрах» – не персонаж, а фраза: «В Москву! В Москву», сама идея устремленности, которая организует, стягивает в узел все действие пьесы. Устремление может иметь элегический (Вершинин) или «негативный» (Наташа, Соленый) оттенок, к нему может изменяться отношение: как оно претерпевает трансформацию от твердой уверенности в исполнимости до бесплотной мечты и горькой усмешки над ней у сестер. Но именно эта идея устремленности формирует *со*-бытие персонажей в этой пьесе, форсирует действие и возможные события.

Героев своих пьес Чехов создает и располагает так, чтобы каждый мог проявиться в другом. Мало кто живет своей действительной жизнью: кто-то создает миф о себе, а кто-то пытается вместить в себя и принять инаковость другого, кто-то, наоборот, ее отрицает и т. д. Взаимораскрытие внутреннего мира каждого из героев происходит не только во взаимодействии друг с другом, но и в некоторой перспективе, сопоставлении их действий и отношений к миру и к ближним. Выделяется новый вариант синергии – через сопоставление, когда одно оттеняет другое и *со*-бытие komponуется благодаря взаимопроникающим «теньям», «отблескам», «рефлексам». Так в «Чайке» Аркадина скупа и алчна в отношении к близким: она не хочет помочь ни сыну, ни брату – «ведь на одни туалеты сколько денег уходит», она же «актриса, а не банкирша». Но ее живость, успешность, молоджавость и эмоциональность скрашивает эту расчетливую черствость и глухоту. Неприглядная сторона внутреннего мира Аркадиной высвечивается через Шамраева, который малосимпатичен всем именно своей расчетливостью и скупостью, рачительной черствостью, и примитивным отношением к искусству, театру и актерам. В Шамраеве все неприглядные черты, прикрытые актерским мастерством Аркадиной, обнажаются во всем цвете и полноте. Взаимораскрывают друг друга Сорин и Дорн. Дорн как alter ego Сорина постоянно призывает вечно жалующегося на жизнь действительного статского советника принять действительность, в которой тот живет. Треплев и Заречная раскрываются через Дорна и Сорина. Треплев доводит до логического конца свое отношение к себе и жизни, которое он перенимает от самого близкого человека – своего дяди. Нина же берет модель Дорна в отношении к миру. Она к концу пьесы, пройдя через потери всего того, о чем мечталось вначале, начинает понимать, что сетование и претензии к миру, ожидание лавров и колесниц – это самонадеянная иллюзия, абсолютно ничем не подкрепленная. Тригорин и Медведенко являют форму взаимодействия с миром в предложенных обстоятельствах. Они оба не уходят в мир грез и иллюзий, однако Медведенко сетует на свою необеспеченность, но берет на себя ответственность за семью, жену и детей, Тригорин же ни на что не сетует, он выбирает путь «свободы» от обязательств перед близкими людьми, тем самым лишая себя семейных уз, связы-

вает себя со «служением искусству слова». Тригорин и Медведенко принимают вызов жизни, принимают некую ответственность — каждый за свое, но каждый отвечает на этот вызов на грани с эскапизмом: Тригорин убегает в свое творчество, Медведенко — в сетования и переживания своего несчастья. Полина Андреевна и ее дочь Маша — это одна партия, начатая мамой, подхваченная дочерью. Дочь пытается преодолеть заведенное положение вещей о неразделенной любви и непонимании в семье, что на деле оказывается продолжением. Она специально выходит замуж за нелюбимого и неинтересного ей человека, но который любит ее. Сама же безнадежно пытается «вырвать с корнем любовь» к Треплеву, следуя за ним по пятам как «несносное создание». Для Маши отцом становится любовник ее матери. К Дорну она расположена более, чем к отцу, доверяет ему сокровенное и просит его о помощи. Полина Андреевна же пытается распутать свои отношения и «перестать лгать себе и людям хотя бы в конце жизни». Но у нее так и не хватает сил вырваться из заведенного круга.

При таком соотношении образов героев отдельные компоненты действия, представляющие драматического героя, утрачивают причинно-следственные связи. Сложно выделить завязку, кульминацию и развязку, так как, во-первых, завязок множество, а во-вторых, в отличие от классической драматургии, действие движется от завязки не к кульминации и развязке, а к усложнению рисунка действия, его раздвоению, моментам сопряжения отдельных линий, их расхождению и т. п. Поэтому завязки в пьесах Чехова можно назвать точками бифуркации. В пьесе «Дядя Ваня» в лирической линии Соня — Астров точкой бифуркации является разговор Астрова с Еленой Андреевной в третьем действии. После этого разговора возникает гипотетическая множественность сценариев развития рассматриваемой системы: Астров может наконец-то обратить внимание на чувства Сони и в будущем создать с ней семью, может объясниться с Соней и перестать бывать в имении, может оставить все на своих местах, может воспринять слова Елены Андреевны как шутку, может заподозрить собеседницу в кокетстве с ним и т. д. И из всех возможных вариантов Астров выбирает флирт с Еленой Андреевной и дает обещание не бывать в имении, чтобы не мучить Соню. Вынесенная за пределы действия пьесы и расфокусированная во времени точка бифуркации в лирической линии Войницкий — Елена Андреевна — свадьба Серебрякова. Войницкий мучается неисполненным: «Десять лет тому назад я встречал ее у покойной сестры. Тогда ей было семнадцать, мне тридцать семь лет. Отчего я тогда не влюбился в нее и не сделал ей предложения? Ведь это было так возможно! И была бы она теперь моею женой...» [7, с. 80] Мы видим несколько вариантов развития этой ситуации: настоящая (Елена Андреевна является женой Серебрякова, а Войницкий безответно влюблен в нее), гипотетическая, модулируемая Войницким (Елена Андреевна — его жена), возможная (Елена Андреевна становится любовницей Войницкого) и др. В развитии образа Войницкого в сюжетной перспективе точкой бифуркации можно считать его кражу баночки морфия у Астрова, что тоже порождает варианты: Войницкий покончил с собой, Войницкий оставил банку у себя и не решился лишиться себя жизни, но у него остается такая возможность, Астров отнял банку, Соня упростила отдать банку и т. д.

Синергетическая модель работает и на уровне текста пьес, взаимодействий реплик персонажей. Чеховский диалог, в котором герои как бы не слышат друг друга — это попытка показать, как могут прорасти в сознании другого какие-то стимулы, почерпнутые извне или изнутри. В результате перед читателем/зрителем оказывается симфония, где голоса — настроения, переживания, откровения внутреннего мира, и, когда некий голос начинает вести какую-то тему, он становится точкой притяжения (аттрактором), которая рождается в своеобразной точке бифуркации в словесном по-

лотне драмы. Примером может послужить диалог из «Вишневого сада», где каждый стремится сказать свое, но каждая фраза сливается с другой, давая возможность многомерным интерпретациям:

Аня. Пройдемте здесь. Ты, мама, помнишь, какая это комната?

Любовь Андреевна (радостно, сквозь слезы). Детская!

Варя. Как холодно, у меня руки заоченели. (Любови Андреевне.) Ваши комнаты, белая и фиолетовая, такими же и остались, мамочка.

Любовь Андреевна. Детская, милая моя, прекрасная комната. Я тут спала, когда была маленькой... (Плачет.) И теперь я, как маленькая. (Целует брата, Варю, потом опять брата). А Варя по прежнему все такая же, на монашку похожа. И Дуняшу я узнала... (Целует Дуняшу.)

Гаев. Поезд опоздал на два часа. Каково? Каковы-порядки?

Шарлотта (Пищику). Моя собака и орехи кушает.

Пищик (удивленно). Вы подумайте! [7, с. 199–200]

В этом диалоге каждый замкнут в себе, но в то же время его к продуцированию речи подталкивают внутренние и внешние стимулы, а в совокупности читатель/зритель имеет дело с многомерным диалогом, в котором почти каждое слово может быть подвергнуто интерпретации и выявлению разных смыслов. Однако объединены здесь все смыслом дома, семьи и особым связанным с этим настроением. Стимул, который вызывает экзальтированную реакцию Раневской, упоминание детской комнаты – конкретной комнаты дома, но которая напрямую отсылает к смыслу семьи, родства. И слова Раневской звучат как исповедь блудного сына в попытке возвращения, ведь она связана с домом лишь воспоминанием. Варя (приемная дочь Раневской) как нынешняя фактическая хозяйка дома докладывает о современном состоянии некоторых комнат – она хранитель дома в настоящем, но мы потом узнаем, что Варя хочет уйти из дома по святым местам, а сейчас Раневская сравнивает ее с монашкой, лишая ее места в доме, семье. Почти напрямую о разрушении смысла дома говорит Гаев – возвращающиеся домой опаздывают из-за поезда, т. е. пространство дороги на целых два часа удерживает их от возвращения, и это подчеркивает, что они настолько давно не были дома, что время возможного возвращения могло пройти и уже поздно возвращаться. Даже фраза Шарлотты о доме, ведь собака – домашнее животное, а тем более собака, которая кушает орехи.

Показателен диалог брата и сестры:

Гаев. ...Ты не забыла, Люба? Вот эта длинная аллея идет прямо, прямо, точно протянутый ремень, она блестит в лунные ночи. Ты помнишь? Не забыла?

Любовь Андреевна (глядит в окно на сад). О, мое детство, чистота моя! <...> Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое! [7, с. 209–210]

Здесь слова Гаева спровоцировали задушевный монолог, исповедь, которую может спровоцировать только близкий человек, хотя непосредственно словам Гаева отвечает только ремарка – Любовь Андреевна тоже смотрит в сад. Стимулом, выводящим на тему сада, дома оказывается упоминание аллеи. И Раневская вспоминает не вид аллеи в ночное время, а себя в детстве и молодости в этом саду, на этой аллее и ретроспективно просматривает свою жизнь. В первом примере каждый по своему (через воспоминание, слова отчета, домашнее животное или возмущение порядками и дорогой) проводит тему дома, которая будет возникать в пьесе постоянно вплоть до окончания – заколачивая дверей. Во втором примере сходную функцию выполняет идея сада и эти две темы фактически приравниваются друг к другу. Во всем тексте пьесы отдельные слова, начинают играть роль стимулов, запускающих процессы ос-

мысления тем, проходящих через все действие (дом, сад), слово начинает играть роль собирателя смысловой атмосферы, которая скрепляет воедино внешне разрозненные реплики персонажей.

Смотря на драматургическое искусство Чехова сквозь призму понятий современной науки, которая, кажется, так далека от искусства, еще раз приходится удивиться поразительной проницательности великого писателя. Его творчество не только сумело так поразительно точно и глубоко понять человеческую жизнь, но сама созданная им художественная форма своим строением, своей организацией, своим языком указала на возможность (а если хотите, предвосхитила) понимания рождения каких-то определенных состояний (порядка) из неопределенностей (хаоса). На первый взгляд кажется, что в пьесах Чехова все происходит как раз наоборот – упорядоченный уклад жизни героев в начале пьесы вдруг разрушается, но парадокс-то Чеховского мира как раз в том, что «упорядоченный уклад» оказывался хаосом – бессмысленным миром, а осмысленность и новый порядок утверждались в конце действия. Именно это и позволяет уловить понятийный аппарат синергетики.

Библиографический список

1. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М.: Наука, 1979. 392 с.
2. Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. С. 367–417.
3. Тютелова Л.Г. Теория романа М.М. Бахтина и проблема романизации драмы // Вестник СамГУ. 2012. № 2/1 (93). С. 121–126.
4. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. М.: Изд-во АН СССР, 1955.
5. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986. 432 с.
6. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 384 с.
7. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 13 Пьесы. М.: Наука, 1986. 533 с.

References

1. Zingerman B.I. Essays on the history of drama of the XX century: Chekhov, Strindberg, Ibsen, Meterlink, Pirandello, Brecht, Hauptmann, Lorca, Anouilh. M., Nauka, 1979, 392 p. [in Russian].
2. Skaftymov A.P. Poetics of a work of art. M., Vysshiaia shkola, 2007, pp. 367–417 [in Russian].
3. Tyutelova L.G. Theory of a novel of M.M. Bakhtin and the problem of Romanization of drama. *Vestnik SamGU* [Vestnik of Samara State University], 2012, no. 2/1(93), pp. 121–126 [in Russian].
4. Belinsky V.G. Complete works. Vol. 7. M., Izd-vo AN SSSR, 1955 [in Russian].
5. Prigozhin I., Stengers I. Order from chaos: New dialog of a person with nature. M., Progress, 1986, 432 p. [in Russian].
6. Zingerman B.I. Theatre of Chekhov and its universal importance. M., Nauka, 1988, 384 p. [in Russian].
7. Chekhov A.P. Complete works and letters in 30 Vols. Vol. 13 Plays. M., Nauka, 1986, 533 p. [in Russian].

SYNERGETIC MODEL IN A.P. CHEKHOV'S DRAMATURGY

The article reviews principles of A.P. Chekhov's world modeling in «New Drama» and reveals specific traits in drama plot development based on synergy principle. The analysis of synergetic model functioning in A.P. Chekhov's dramaturgy is carried out. The article shows examples of attractors or bifurcation points structuring the event layer of drama performance and represented as a character («Platonov»), correlation of images («The Seagull»), motive («Three Sisters»), coincidence and divergence of intentions («Uncle Vanya»), dialogue turns («The Cherry Orchard»).

Key words: New Drama, dramatic plot, performance, synergy, model of synergetic development, event, attractor, bifurcation point.

Статья поступила в редакцию 06/IX/2015.
The article received 06/IX/2015.

* *Ivanova Valerija Nikolaevna* (tigrel@yandex.ru), Department of Philosophy for the Humanities, Samara State University, 1, Acad. Pavlov Street, Samara, 443011, Russian Federation.