



*Новый
филологический
вестник*



№ 3(30)
2014

Москва 2014

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ИСТОРИИ

Новый филологический вестник

№ 3 (30) ‘ 2014

Москва
2014

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

INSTITUTE OF PHILOLOGY AND HISTORY

The New Philological Bulletin

№ 3 (30) ‘ 2014

Moscow
2014

Новый филологический вестник

№ 3 (30) ‘ 2014

Редакционный совет:

М.Н. Дарвин, И.В. Ершова, Дирк Кемпер, Е.Н. Ковтун,
Д.М. Магомедова, Ю.В. Манн, В.М. Маркович, Н.И. Рейнгольд,
И.В. Силантьев, Игорь П. Смирнов, В.И. Тюпа (главный редактор),
Ежи Фарино, А.А. Фаустов, О.В. Федунина (ответственный секретарь),
Игорь В. Фоменко, Маттиас Фрайзе, Чжоу Цичао, И.О. Шайтанов,
П.П. Шкаренков

Редакция:

В.И. Тюпа (главный редактор), Д.М. Магомедова,
О.В. Федунина (ответственный секретарь), Е.Ю. Сокрута (редактор-переводчик),
М.В. Руднева (технический редактор)

Журнал основан в 2005 г.

Выходит 4 раза в год.

Адрес редакции: Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6, Российский государственный гуманитарный университет, Институт филологии и истории.

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru

Сайт: <http://slovorggu.ru/>

Телефон: (499) 250–68–44

Факс: (499) 251–35–06

При перепечатке и цитировании ссылка на
«Новый филологический вестник» обязательна.

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2014 г.

© Российский государственный гуманитарный университет, 2014 г.

ISSN 2072-9316

The New Philological Bulletin

№ 3 (30) ‘ 2014

Editorial Board:

M.N. Darwin, I.V. Ershova, Jerzy Faryno, A.A. Faustov, O.V. Fedunina (Senior Secretary), Igor V. Fomenko, Matthias Freise, Dirk Kemper, E.N. Kovtun, D.M. Magomedova, Yu.V. Mann, V.M. Markovich, Zhou Qichao, N.I. Reinhold, I.O. Shaitanov, P.P. Shkarenkov, I.V. Silantjev, Igor P. Smirnov, V.I. Tjupa (Editor-in-Chief)

Editors:

V.I. Tjupa (Editor-in-Chief), D.M. Magomedova, O.V. Fedunina (Senior Secretary), E.Yu. Sokruta (Translator), M.V. Rudneva (Technical Editor)

The journal is established in 2005

Is issued 4 times a year

The address of the editors' office: Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miussky square 6, Russian State University for the Humanities, Institute of Philology and History

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru

Web-site: <http://slovorggu.ru/>

Phone: 7 (499) 250-68-44

Fax: 7 (499) 251-35-06

Any reprint and citation require the reference to
The New Philological Bulletin.

ISSN 2072-9316

© Editorial board of The New
Philological Bulletin, 2014
© Russian State University for the
Humanities, 2014



Содержание

Теоретические проблемы

<i>В. Зубарева (Филадельфия, Пенсильвания, США)</i> Чеховская комедия нового типа в свете теории предрасположенностей.....	8
<i>С.С. Бойко (Москва)</i> «Непознанный мир веры»: формирование литературы нового типа.....	23
<i>А. Скубачевска-Пневска (Торунь, Польша)</i> Принципы повествования в университетском романе (на примере «Обладать» Антони Сьюзен Байетт).....	29
<i>Ю. Тушиньска (Торунь, Польша)</i> «Города-убийцы», или Современный польский городской детектив.....	40

История литературы

<i>В.Д. Кастрель (Москва)</i> Литературные проекции оперы Р. Вагнера «Тангейзер» (О. Уайльд, М. Кузмин).....	50
<i>С.Г. Буров, Л.С. Ладенкова (Пятигорск)</i> Лермонтовские претексты в стихотворении «Больной который стал волной» А.И. Введенского.....	63
<i>Е.Ю. Козьмина (Екатеринбург)</i> «Готическая» традиция в романе Р. Матесона «Где-то во времени»: пограничный образ мира.....	75

Прочтения

<i>Ю.Ю. Данилкова (Москва)</i> Композиция новеллы Т. Шторма «Всадник на белом коне» и ее художественные функции.....	87
<i>Т.Д. Пронина (Москва)</i> Перформативная стратегия «Оды Бетховену» О.Э. Мандельштама.....	96
<i>М.В. Яуре (Москва)</i> Рим в «Докторе Живаго».....	105
<i>И. Яндль (Грац, Австрия)</i> Структура театральной постановки и бахтинское понятие диалогизма.....	112

Стихование

<i>Э.М. Свенцицкая (Донецк, Украина)</i> Анализ метро-ритмической композиции раннего и позднего циклов «Три стихотворения» А. Ахматовой.....	123
---	-----

Переводоведение

<i>И.И. Воронцова, С.Г. Чаплин (Москва)</i> Особенности образования антропонимов (сравнительный анализ русской и английской традиций).....	136
---	-----

Summary.....	145
--------------	-----

Сведения об авторах.....	149
--------------------------	-----



Contents

Theoretical Problems

<i>V. Zubarev (Philadelphia, Pennsylvania, USA)</i> Chekhov's Comedy of a New Type in the Light of Predispositioning Theory.....	8
<i>S.S. Boyko (Moscow)</i> "Unknown World of Faith": The Formation of a New Type of Literature.....	23
<i>A. Skubachevska-Pnevskia (Torun, Poland)</i> Principles of Narration in University Novel. ("Possession" by Antonia Susan Byatt).....	29
<i>Yu. Tushinska (Torun, Poland)</i> "Cities-Killers" or Modern Polish City Detective.....	40

History of Literature

<i>V.D. Kastrel (Moscow)</i> Literary projections of "Tannhauser" by R. Wagner (O. Wilde, M. Kuzmin).....	50
<i>S.G. Burov, L.S. Ladenkova (Pyatigorsk)</i> Lermontov's Pretexts in the Poem "The Sick, Who Became a Wave" by A. Vvedensky.....	63
<i>E. Yu. Kozmina (Yekaterinburg)</i> "Gothic" Tradition in R. Matheson's Novel "Somewhere in Time": an Image of the World's Border.....	75

Interpretations

<i>Yu. Yu. Danilkova (Moscow)</i> The Composition of T. Storm's Novel "Rider On the White Horse" and its Artistic Functions.....	87
<i>T.D. Pronina (Moscow)</i> Performative Strategy of "Ode to Beethoven" by O.E. Mandelstam.....	96
<i>M.V. Yaure (Moscow)</i> Rome in "Doctor Zhivago".....	105
<i>I. Jandl (Graz, Austria)</i> The Structure of a Theatrical Production and Mikhail Bakhtin's Concept of Dialogue.....	112

Study of Poetry

<i>E.M. Svetsitskaya (Donetsk, Ukraine)</i> Analysis of Metro-rhythmic Composition of Early and Late Cycles "Three Poems" by Anna Akhmatova.....	123
---	-----

Translation Studies

<i>I.I. Vorontsova, S.G. Chaplin (Moscow)</i> Particular Features of Anthroponyms Formation (Comparative Analysis of Russian and English Traditions).....	136
Summary.....	145
List of Contributors.....	149



ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

В. Зубарева (Филадельфия, Пенсильвания, США)

ЧЕХОВСКАЯ КОМЕДИЯ НОВОГО ТИПА В СВЕТЕ ТЕОРИИ ПРЕДРАСПОЛОЖЕННОСТЕЙ

В данной статье Вера Зубарева дает определение категории драматического (не путать с драматургическим) с позиций общей теории систем (основатель Людвиг фон Берталланфи) и теории предрасположенностей (основатель Арон Каценелинбойген). В. Зубарева относит произведения литературы и искусства к индетерминистским системам и прилагает к ним методологию, выработанную последователями Берталланфи. Исходя из того, что в основе каждой системы лежит потенциал, она говорит о том, что потенциалом художественного произведения можно считать потенциал его героев. Категорию драматического она связывает с мерой силы и богатства потенциала героя. В традиционной комедии потенциал героев слабый, что и сказывается на их способности влиять на свое окружение и развиваться. Категория комического не связана со смешным, но может с ним сочетаться. Вслед за Бальзаком Чехов сделал акцент на квази-сильном потенциале своих героев, отметив в своих письмах, что сильные единичные характеристики героев включены в слабое целое. Чеховская комедия нового типа базируется на таком потенциале. По сути, это квази-драма.

Ключевые слова: комедия нового типа; теория предрасположенностей; категория драматического; категория комического; потенциал квазидраматический; квазидрама; агрегат; система; общая теория систем.

Чехов упорно называл свои основные пьесы комедиями, что вызывало недоумение у критики, зрителей, актеров и режиссеров. Комедией названа «Чайка» (1896); «Дядя Ваня» (1896) вырастает из комедии «Леший» (1889), и хотя авторское определение жанра в «Дяде Ване» отсутствует, подзаголовок «сцены из деревенской жизни»¹ (произведения Чехова цитируются далее по указанному изданию) намекает на комедию, только в бальзаковском плане. Именно Бальзак дал аналогичный подзаголовок своей «Человеческой комедии»: «сцены из парижской жизни». О связи с Бальзаком я скажу позже, но упоминание романов Бальзака важно для понимания того, что речь пойдет не о драматургии и драматургическом, не о комедии в драматургии, а о комедии в более широком понимании², связанном с категорией комического.

Возвращаясь к Чехову, попутно отмечу, что имя Бальзака появляется в «Трех сестрах» (1901) в реплике Чебутыкина: «Бальзак венчался в Бердичеве»³. «Три сестры» также писались как комедия, даже водевиль. Чеховское определение жанра этой пьесы послужило возникновению конфликтной ситуации на предварительной читке «Трех сестер» в Художественном театре (29 октября 1900 г.). По воспоминаниям Станиславского, «между



автором и театром наметилось тогда расхождение в понимании жанровой природы пьесы, в определении границ между драмой и комедией»⁴. Немирович-Данченко вспоминал, что после чтения пьесы Чехов «боролся со смущением и несколько раз повторял: я же водевиль писал...»⁵. «Что его больше всего поражало и с чем он до самой смерти примириться не мог, – вспоминал Станиславский, – это с тем, что его “Три сестры”, а впоследствии “Вишневый сад” – тяжелая драма русской жизни. Он был искренне убежден, что это была веселая комедия, почти водевиль. Я не помню, чтобы он с таким жаром отстаивал какое-нибудь другое свое мнение, как это, в том заседании, где он впервые услышал такой отзыв о своей пьесе»⁶.

Все это, и в особенности последнее замечание Станиславского о невиданной горячности, с которой Чехов отстаивал жанр «Трех сестер» и «Вишневого сада», наводит на мысль о том, что Чехов видел что-то, чего не видели его современники. Речь идет о комедии нового типа (КНТ). То, что делал Чехов, выходит за рамки традиционных интерпретаций, парадигма мышления которых может быть описана как комбинация двух «таких жанровых полюсов, как трагедия и комедия»⁷. Нет, Чехов не занимался комбинацией жанров, он делал нечто совершенно иное, но увидеть это можно, обратившись с позиций системного подхода к категории драматического как общей для категорий комического, трагического и драматического (не путать с эстетическими модальностями произведения как художественного высказывания, связь с которыми будет показана ниже).

Сказав это, я подразумеваю именно сделанное в критике (литературоведении), а не в художественных произведениях. Так получилось, что писатели издревле шли своим путем, а критика – своим, и пути эти соприкасались разве что поверхностно. В результате обозначился разрыв между тем, что делали писатели, и как это представляла себе критика. Основное различие состояло в том, что уже в древности акцент художника был на потенциале его героев, тогда как критики и философы отталкивались от внешних атрибутов, слагающих текст (смешное и серьезное, действие, художественные средства, тип концовки, статус героя и пр.). Со временем разрыв только возрастал, и произведения просто не укладывались в установленные жанровые рамки. Что особенно важно, произошло это задолго до Чехова. Так, в «Царе Эдипе» главный герой остается в живых вопреки представлениям о трагической развязке; в «проблематичном» «Амфитрионе» Клейста вопрос жанра беспомощно виснет в воздухе из-за открытой концовки⁸; в «Лягушках» Аристофана статус главных героев достаточно высок – это известные поэты Эсхил, Еврипид и Софокл. Список подобных несоответствий можно продолжить.

Во «Введении в историческую поэтику» Александр Веселовский переформулировал представления о драме и драматическом, сместив фокус с внешнего на внутреннее. При этом он говорил не о драматургии, а о том общем, что связывает и жизнь, и жанры, что составляет внутреннее драмы по большому счету. Неслучайно он не употребляет термина «литературный герой», а заменяет его терминами «личность» и «человек», вынося



разговор о драме и драматическом за пределы драматургии. Направленность его мысли идет в русле, противоположном Аристотелю и его последователям. Он подспудно оспаривает постулат о том, что «без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна...»⁹, делая упор на характер и внутренний конфликт:

«Драма, стало быть, *внутренний* конфликт личности, не только самоопределившейся, но и разлагающей себя анализом. Конфликт этот может выражаться во внешних формах, объективирующих психические силы и верования в живых лицах мифологии, в божествах, определяющих долю, враждебную самоопределению личности; но он [внутренний конфликт – В.З.] может представляться и совершающимся *внутри* человека, когда *ослабнет или видоизменится вера во внешние предержащие силы*»¹⁰

Затрагивая вопросы способности личности к самоопределению и самоанализу, к внутренним борениям как признаку совершающегося качественного скачка, волевого акта как проявления внутренних борений, «Веселовский, по сути, формулирует новый подход к категории драматического, связанной не с действием или фабулой, а с внутренними характеристиками героя, такими как интеллект, способность к самооценке, предрасположенность к анализу, умение выбрать направление своего развития (с этим связано самоопределение, о котором он пишет) и т.п. Все это и есть параметры, слагающие, но не исчерпывающие категорию внутреннего, то есть потенциал героя»¹¹. Он намечает этот путь, который в дальнейшем развивается в трудах психологов, генетиков и обобщается в общей теории систем (основатель Людвиг фон Бергаланфи¹²).

Чехов, в силу яркого новаторства, заострил вопросы, связанные с категорией драматического, осуществив реконструкцию по большому счету, а не на уровне вкраплений бурлескных или травестийных элементов¹³, включающих в себя «изобилие комических интермедий», «и брачный финал, и какие-то фарсовые интонации, сопровождающие смерть героя»¹⁴. Посему подходит к жанру его произведений с точки зрения традиционной жанровой типологии, как это сделано в работах Гари Морсона¹⁵, В. Ермилова¹⁶, Л. Сенелика¹⁷ и др., означает сгладить его новаторский подход, который не ограничивается рекомбинацией жанров или жанровых элементов, взятых на вооружение в работах Н.И. Фадеевой¹⁸ и Ф. Лукаса¹⁹.

Комическое и смешное

Аристотель был первым, кто связал комедию со смешным.

«Комедия, как мы сказали, это воспроизведение худших людей, но не во всей их порочности, а в смешном виде. Смешное – частица безобразного. Смешное – это какая-нибудь ошибка или уродство, не причиняющее страданий и вреда, как, например, комическая маска. Это нечто безобразное и уродливое, но без страда-



ния»²⁰.

Все последующие школы и теории базировали свой подход к комедии на этой парадигме, «и на всем протяжении истории теории смешного формировали теории комедии», отмечал Майкл Келли²¹. Комическое и смешное приравнивались как в философских, так и в литературоведческих трудах, хотя это в корне неверно, поскольку *комическое – это категория, тогда как смешное – единичная характеристика*. А характеристика не равна категории по определению. О смешном писал Шопенгауэр, разработавший теорию смешного как теорию несоответствий интуиции и концепта. Бергсон создает свою известную работу «Смех»²²; Кант, говоря о комическом, исследует механизмы, порождающие смех и осмеяние²³; то же, по сути, делает и Фрейд, связывая комическое с остроумием, в частности с намеками на сексуальную тему²⁴; Бахтин говорит о смеховой культуре²⁵; Пропп сводит вопросы комизма к смеху²⁶ (см. его исследование ритуального смеха в фольклоре в сказке о Несмеяне²⁷). Э. Олсон подходит к жанру с точки зрения предмета, средств и способа подражания. Комическое он приравнивает к смешному и всему, что порождает смех²⁸. А. Боуи выводит комическое и комедию из «безвредных уродств»²⁹.

Несмотря на обширный эмпирический материал, аристотелевская школа не сумела дать удовлетворительного ответа на вопрос о том, что такое комедия, как и о том, что такое трагедия, на что не раз прямо или косвенно указывали современные теоретики комического и трагического, такие как Ричард Саймон, Марвин Т. Геррик³⁰, Пол Гроу и др. Ричард Саймон сетует на то, что «теория комического обделена вниманием критиков, которые заняты более серьезными предметами анализа»³¹ (перевод мой. – В.З.). Пол Гроу отмечает, что одним из самых больших заблуждений теоретиков комического является приравнивание комедии к смешному:

«Самой большой ошибкой было поставить знак равенства между комедией и смехом, но еще хуже то, что мы словно не замечаем, что самые блестящие комедии Шекспира, к примеру, гораздо менее смешны, чем второсортные, построенные по клише, пошлые комедии, и что некоторые комедии мирового уровня содержат в себе ничтожную толику смешного» (перевод мой. – В.З.)³².

Гроу с сожалением отмечает тот факт, что «комедия была ошибочно определена изначально, и это определение держится на протяжении двух тысячелетий, что определило ее место Золушки рядом с сестрой-трагедией» (перевод мой. – В.З.)³².

Категория драматического как общая для комического и трагического связана с внутренней и внешней динамикой литературных героев, обладающих потенциалом определенной силы и богатства, проявляющем себя в интеллекте, принятии решений, воле, глубине восприятия и многом другом. Не действие само по себе, не конфликт, и не социальный статус, а потенциал героев формирует меру драматического. Общая теория систем



и, в частности, теория предрасположенностей (основатель Арон Каценлинбойген³³) гласит, что внутреннее любой системы составляет ее потенциал, который слагается из неоднородных характеристик, отвечающих за мощь системы³⁴. Системы без потенциала не существует. Различие между аналогичными системами идет *по мере* богатства и силы их потенциала. Мера силы потенциала выявляется за счет меры влияния системы на свое окружение, а мера его богатства проявляется в способности системы к развитию.

Художественное произведение – это открытая индетерминистская система, где носителями динамики являются герои, а мера динамики зависит от силы их потенциала. Поэтому *драматическое* как системную категорию мы, прежде всего, связываем с *потенциалом литературного героя*. Потенциал состоит из множества внутренних и внешних характеристик героя, зачастую разнородных и противоречивых, умело проинтегрированных в неоднозначную целостность. Потенциал как ядро драматической категории относится к числу *достаточных* ее признаков. Они сочетаются с необходимыми в зависимости от специфики категории. Так, для категории комического будет своя специфика, а для категории трагического и драматического как промежуточной – своя. Мера серьезного будет исключительно высокой в трагедии, и для категории трагического серьезное будет относиться к числу необходимых признаков.

Упомянув о серьезном, зададим себе вопрос: что мы воспринимаем серьезно и почему мера серьезности варьируется от несерьезного до очень серьезного? Логично предположить, что серьезное восприятие чего-либо связано с его потенциальным влиянием на нас. Чем сильнее это влияние, тем серьезнее мы относимся к объекту или явлению. Мера силы влияния системы на ее окружение зависит от меры силы ее потенциала, который колеблется в пределах от мощного до слабого. Три типа потенциала и будут соответствовать трем типам художественных произведений. Герои со слабым и бедным потенциалом слабо развиваются и слабо влияют на свое окружение. Герои с хорошим, средним потенциалом имеют умеренное влияние на свою среду и способны хорошо развиваться. Герои с мощным потенциалом влияют коренным образом на свое окружение. Здесь следует подчеркнуть, что речь идет не о влиянии героев на зрителя или читателя (оно зачастую непредсказуемо и очень варьируется), но о влиянии их *на свое собственное окружение. Именно взаимодействием со своим окружением и поверяется потенциал литературного героя.*

Отсюда комическое как категория связано со слабым и бедным потенциалом, а не со смехом и смешным. Смешное как единичная характеристика поначалу входило в состав необходимых (но не достаточных!) признаков комедии, но со временем, с появлением таких несмешных комедий (не только в драматургии), как «С любовью не шутят» Альфреда де Мюссе или «Божественной комедии» Данте и бальзаковского цикла «Человеческая комедия», эта характеристика теряет свою необходимость и выносятся в разряд необязательных. Чеховские комедии нового типа еще больше



заостряют внимание на этом факте. Какова же связь потенциала героя (к нему мы относим и образ повествователя, и лирического героя) с эстетической модальностью?

В.И. Тюпа, говоря о комическом модусе, отмечает «рассогласованность “я” героя – плута <...> или чудака <...> – с нормативными установлениями миропорядка, которые в смеховом освещении предстают не сверхличными заданностями, а всего лишь ролевыми масками». В сравнении с трагическим модусом «[в]нутренняя граница личностного самоопределения оказывается шире внешней границы ролевого присутствия “я” в мире, что ведет к неразрешимому противоречию»³⁶. «Ролевая маска» и суженная «граница личностного определения» и будет сигналом слабого потенциала, ограниченного очерченными пределами, т.е. неразвивающегося и не влияющего *существенно* на окружающее. «Чудачество» может быть еще одним проявлением неразвитого потенциала так же, как и «плутовство», если только оно примитивного свойства и шито белыми нитками. Но здесь уже следует пойти вглубь потенциала и понять, не является ли чудачество признаком гениальности, а плутовство – умелой стратегией. В этом плане взаимодействие модальности и потенциала может быть представлено следующим образом.

Эстетическая модальность включена в категорию драматического как способ представления потенциала героев или мира через художественное высказывание. Высказывание также несет в себе отображение таких характеристик, слагающих потенциал, как, например, интеллект, эмоциональное восприятие и пр. Но речевой аспект нельзя отрывать от потенциала говорящего, поскольку важно понять, кто кроется за определенным высказыванием (и поступком), каковы его задачи, их специфика, методы достижения цели и т.д. На эти и другие вопросы и отвечает анализ потенциала и предрасположенности героя.

В этом смысле интересно чеховское замечание о природе словесного высказывания в художественном произведении. В письме от 23 октября 1889 г. он писал А.С. Суворину: «...мнения, которые высказываются действующими лицами, нельзя делать status’ом произведения, ибо не в мнениях вся суть, а в их природе»³⁷. Под действующими лицами он имел в виду литературных героев в широком смысле. Замечание о том, что нужно понять природу их высказываний, т.е. *кто* кроется за словами, и есть чеховская отсылка к потенциалу героя, изучение которого было для него равносильно анамнезу в смысле сбора всех мельчайших деталей, их интеграции и на основе этого – установление «диагноза» (т.е. типа потенциала и предрасположенности героя). «Если я опишу пляску св. Витта, то ведь Вы не взглянете на нее с точки зрения хореографа? Нет? То же нужно и с мнениями», – писал он Суворину по поводу художественного высказывания, настоятельно требуя не искать в «профессорских мыслях» своих героев «чеховских мыслей»³⁸.

При формировании потенциала писатель моделирует ситуации, в которых потенциал героев проявится с наибольшей эффективностью. При



этом не только жизнь, но и смерть героя является показательной. «Ромео и Джульетта» – классический пример того, как смерть влюбленных полностью перевернула прежние ценности общества и послужила примирению, казалось бы, непримиримо враждующих сторон. Концовка свидетельствует об их мощном преобразовательном потенциале.

Совершенно противоположная картина вырисовывается при анализе чеховских героев. Смерть Треплева вряд ли изменит что-либо в образе жизни и мыслей обитателей соринской усадьбы. Не однажды Чехову пеняли на включение «лишних» эпизодов в его пьесы, в частности, эпизода, когда Треплев просит мать перебинтовать ему голову. Смысл «лишней» сцены может быть объяснен с точки зрения ее *позиционной* значимости: она призвана ответить на вопрос, насколько угроза потерять Треплева способна изменить отношение к нему его близких. Первая попытка самоубийства показывает, что с Треплевом, его чувствами, никто не считался и считаться не станет. Ни его мать, разбинтовывающая рану и видящая, как близко он был от смерти, ни Нина, ни Тригорин не желают поступаться своими интересами и пристрастиями. А это, в свою очередь, свидетельствует о довольно слабом потенциале этого героя, не имеющего влияния на свое окружение.

Комедия нового типа (КНТ)

В традиционной комедии потенциал героев скудно однороден. Это недотепы типа Труффальдино в «Слуге двух господ» Гольдони. Их отличает малый интеллект, слабая способность влиять на свое окружение и развиваться (не путать с пьесами, которые названы комедиями только по признаку «счастливой» концовки. Многие из них не являются комедиями в строгом смысле, как не являются трагедиями или драмами в строгом смысле пьесы или произведения с несчастливой концовкой). Так же, как и традиционная комедия, чеховская комедия содержит в основе своей слабый потенциал главных героев. Стреляется Треплев – и это сопровождается репликой Дорна «лопнула склянка с эфиром». Три сестры так и не сдвинулись с места. Вишневый сад так никто и не спас. И самое главное, говоря в строгих терминах системного подхода, различающего развитие и рост³⁹, они не развиваются, т.е. качественного скачка у них не наблюдается⁴⁰. «Мне сорок семь лет», – восклицает Войницкий в начале пьесы, говоря о своем разочаровании в жизни⁴¹. «Мне сорок семь лет, – вздыхает он в конце, – если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет?»⁴².

Тем не менее, есть нечто, отличающее по существу чеховского героя от героя традиционной комедии.

Чехов впервые в русской литературе поставил вопрос об интеграции явно сильного единичного и неявно слабого целого в потенциале героя. *Сочетание сильного единичного и слабого целого составляет ядро чехов-*



ской комедии нового типа или квази-драмы. До-чеховская мировая комедия за редкими исключениями базировалась на откровенно слабом потенциале героев, не имеющих серьезного веса в своем окружении. Их легковесность была очевидна, для ее определения не требовалось специального аналитического метода, поскольку часть и целое в потенциале традиционного комедийного героя однородны. У чеховского героя, напротив, есть и сильные стороны, и они могут быть достаточно привлекательными, но все это лишь *сегментарные* проявления сильного в слабом целом. Поэтому «массовый гамлетизм», который, по словам Н. Берковского, исповедуют «лучшие из действующих лиц» в чеховских произведениях, на самом деле – *квазигамлетизм*, не дотягивающий до уровня Гамлета⁴³.

В этом смысле, чеховский герой – это антигерой по отношению к традиционному персонажу русских сказок и былин, где Иванушка-дурачок и Илья Муромец представлены носителями квазислабого потенциала, т.е. потенциала, в котором откровенно слабые характеристики составляют единичное, а скрытые сильные слагают целое. В результате Иванушка-дурачок оказывается самым смекалистым, а Илья Муромец, просидевший на камне тридцать лет и три года, – самым сильным. Это традиционное представление фольклорного героя находит развитие в образах «святых», «праведников» и «юродивых» в русской литературе.

У Чехова же все наоборот. Его герои зачастую разыгрывают из себя героев романов Достоевского, Тургенева или Толстого («он, видите ли, Фауст, второй Толстой...»⁴⁴), но до них явно не дотягивают. Сложность в опознании их квазисильной природы в том, что слабое целое упрятано в подтекст в надежде на то, что «читатель и зритель будут внимательны и что для них не понадобится вывеска: “Це не гарбуз, а слива”»⁴⁵. И действительно, чеховские герои – интеллигентные люди, писатели, врачи, актеры, учителя. Они образованны, начитаны, умеют рассуждать, чувствительны к красоте. На первый взгляд – это типичные герои драмы, герои тургеневского типа, в чем-то – как лишние люди. Но Чехов протестует против такого поверхностного прочтения. В письме к Суворину от 30 декабря 1888 г. он с явным раздражением пишет:

«Режиссер считает Иванова лишним человеком в тургеневском вкусе; Савина спрашивает: почему Иванов подлец? Вы пишете: “Иванову необходимо дать что-нибудь такое, из чего видно было бы, почему две женщины на него вешаются и почему он подлец, а доктор – великий человек”. Если Вы трое так поняли меня, то это значит, что мой “Иванов” никуда не годится. У меня, вероятно, зашел ум за разум, и я написал совсем не то, что хотел. Если Иванов выходит у меня подлецом или лишним человеком, а доктор великим человеком, если непонятно, почему Сарра и Саша любят Иванова, то, очевидно, пьеса моя не вытанцевалась, и о постановке ее не может быть речи»⁴⁶.

Критик, обращающий внимание лишь на сильные стороны и за ними не видящий целого, напоминает доктора Львова, которому Иванов броса-



ет следующую фразу: «Нет, доктор, в каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг об друге по первому впечатлению или по двум-трем внешним признакам»⁴⁷. По сути, Иванов выражает кредо самого Чехова о том, как анализировать его героев. Но не будем приводить высказывания чеховских героев как доказательство чеховского метода, а обратимся непосредственно к тому, как сам Чехов их анализировал.

В том же письме к Суворину Чехов дает подробнейший анализ героев «Иванова» именно с позиций части и целого. Он пишет: «Героев своих я понимаю так. Иванов, дворянин, университетский человек, ничем не замечательный; натура легко возбуждающаяся, горячая, сильно склонная к увлечениям, честная и прямая, как большинство образованных дворян»⁴⁸. Здесь, прежде всего, Чехов призывает отказаться от шаблонного деления его героев на положительных и отрицательных. Вместо этого он предлагает подойти к ним с точки зрения спектра характеристик, слагающих их потенциал. К «явным» характеристикам относятся честность, прямота, образованность и благородное происхождение – качества, которые ослепляют читателя и зрителя настолько, что он уже не замечает ничего остального. К «незамеченным» качествам Иванова относятся легкая возбудимость, повышенная эмоциональность, склонность к увлечениям и пр. Поначалу еще неясно, почему эти качества ослабляют потенциал героя и не дают возможности развиваться его сильным чертам. Однако Чехов дает исчерпывающий анализ, поясняющий, как именно происходит интеграция части и целого применительно к его героям.

«Разочарованность, апатия, нервная рыхлость и утомляемость являются непрременным следствием чрезмерной возбудимости, а такая возбудимость присуща нашей молодежи в крайней степени. <...> Война утомила, Болгария утомила до иронии, Цукки утомила, оперетка тоже... Утомляемость (это подтвердит и др Бергенсон) выражается не в одном только нитье или ощущении скуки. Жизнь утомленного человека нельзя изобразить так:

Она очень не ровна. Все утомленные люди не теряют способности возбуждаться в сильнейшей степени, но очень не надолго, причем после каждого возбуждения наступает еще большая апатия. Это графически можно изобразить так:



Падение вниз, как видите, идет не по наклонной плоскости, а несколько иначе. Объясняется Саша в любви. Иванов в восторге кричит: «Новая жизнь!», а на другое утро верит в эту жизнь столько же, сколько в домового (монолог III акта); жена оскорбляет его, он выходит из себя, возбуждается и бросает ей жестокое оскорбление. Его обзывают подлецом. Если это не убивает его рыхлый мозг, то он возбуждается и произносит себе приговор»⁴⁹.

Итак, несколько сильных качеств Иванова, упомянутых в самом на-



чале письма, тонут в омуте слабого целого. Это типичная картина квазисильного потенциала. С той же детальностью Чехов анализирует доктора Львова. В основе анализа лежит тот же метод вычленения части и целого с изначальным акцентом на сильную часть: «Это тип честного, прямого, горячего»... Далее идет перечень черт, которые слагают слабое целое:

«...но узкого и прямолинейного человека. Про таких умные люди говорят: “Он глуп, но в нем есть честное чувство”.

Все, что похоже на широту взгляда или на непосредственность чувства, чуждо Львову. Это олицетворенный шаблон, ходячая тенденция. На каждое явление и лицо он смотрит сквозь тесную раму, обо всем судит предвзято. Кто кричит: “Дорогу честному труду!”, на того он молится; кто же не кричит этого, тот подлец и кулак. Середины нет. <...>

Львов честен, прям и рубит сплеча, не щадя живота. Если нужно, он бросит под карету бомбу, даст по рылу инспектору, пустит подлеца. Он ни перед чем не остановится. Угрызений совести никогда не чувствует – на то он “честный труженик”, чтоб казнить “темную силу”!

Такие люди нужны и в большинстве симпатичны. Рисовать их в карикатуре, хотя бы в интересах сцены, нечестно, да и не к чему. Правда, карикатура резче и потому понятнее, но лучше не дорисовать, чем замарать...»⁵⁰.

Чехов не случайно против карикатуры. Карикатура снимает вопрос соотношения целого и части и делает потенциал однородным. Чехову же важно показать, что его герой включает и сильные качества, но не они являются определяющими. Конечно, каждый большой писатель создает образ своего героя из разных черт. Новизна Чехова не в этом, а в том, что сильный сегмент *контрастно* вычерчен по отношению к слабому целому и поначалу *затмевает* его своей яркостью, вводя в заблуждение читателя и зрителя относительно целого. Иными словами, целое и сегмент у Чехова представлены как *крайности*.

Чеховский метод претерпевает эволюцию при переходе от главного героя (в рассказах) к группе (в пьесах). Вопрос о том, насколько группа функциональна, становится ключевым в пьесах. Это усложняет задачу и влечет за собой новые вопросы системного характера, а именно: как оценивать потенциал неоднородного целого?

Ответ на это дает общая теория систем. Как известно, системный подход различает оценку целого по типу представления. Целое может быть представлено либо как агрегат, либо как система. Агрегат – это представление целого с точки зрения его материальных объектов. Система, помимо объектов, включает отношения между ними. Потенциал чеховской группы как агрегата может быть средним или выше среднего, тогда как потенциал системы диаметрально противоположен. Например, группа героев в «Трех сестрах» представляет собой довольно сильный агрегат: она включает в себя учителей, военных, врачей, людей интеллигентных и образованных, размышляющих о смысле жизни. Однако как система эта группа не жизне-



деятельна. Словно «войско без генерала»⁵¹, семейство Прозоровых тщетно пытается понять, как же двигаться дальше по жизни. Покойный генерал Прозоров, отец семейства, при жизни успешно вел свою домашнюю «армию» сквозь туман и неопределенность будней к цели ясной только ему одному. Он разработал стратегию и тактику и строго следил за тем, чтобы дети выполняли все его указания. «Армия» ежедневно двигалась вперед, читая, изучая языки, и т.п., но смысл этого ежедневного движения ей не был открыт. После смерти генерала «армия» все еще пыталась машинально двигаться в направлении, заданном отцом, но вопрос «для чего?» вскорее повис в воздухе, и ответа на него не было.

Портрет генерала с укором взирает на свое дезориентированное «войско», молчаливо напоминая семье о грехе отступления от прежнего режима жизни. Однако укоров памяти явно недостаточно, чтобы заставить семейство вернуться к прежнему образу жизни: необходима цель движения, которую обычно задает генерал. В конце концов, сестры берут на себя эту роль и формулируют цель почти в военных терминах: двинуться на Москву. Как генеральские дети, они мыслят в категориях территориального захвата, но при этом у них нет стратегии, а тактика, которую они перепробовали, так и не помогла им сдвинуться с места.

Чехов и Бальзак: к вопросу о квазидраматическом потенциале

До Чехова квазидраматический потенциал разрабатывался Бальзаком в его «Человеческой комедии». Описание отца Горио может служить образцом того, как Бальзак формировал потенциал своего героя, начиная с описания сильного сегмента и переходя затем к слабому целому. Ниже я приведу отрывок из «Отца Горио», описание которого удивительно схоже по методу на разъяснения, данные Чеховым в письме к Суворину. Поначалу Бальзак поет панегирик сильным чертам Горио:

«Он не имел себе равных, когда дело шло о зерне, муке, крупе, их качестве, происхождении, хранении, когда требовалось предвидеть цену, предсказать недород или урожай, дешево купить зерно, запастись им в Сицилии, на Украине. Глядя, как он ведет свои дела, толкует законы о ввозе и вывозе зерна, изучает их дух, подмечает их недостатки, иной, пожалуй, мог подумать, что Горио способен быть министром. Терпеливый, деятельный, энергичный, твердый, быстрый в средствах достижения цели, обладавший орлиным зрением в делах, он все опережал, предвидел все, все знал и все скрывал, дипломат – в замыслах, солдат – в походах»⁵².

Сразу после этого Бальзак переходит к общей картине, и контрастность целого и части поражает, не оставляя больше сомнений относительно квазисильной природы этого героя:

«Но вне этой особой отрасли, выйдя из простой и мрачной своей лавки, где он сидел в часы досуга на пороге, прилоняясь плечом к дверному косяку, Горио



вновь становился темным, неотесанным работником, не мог понять простого рассуждения, был чужд каких-либо духовных наслаждений, засыпал в театре и казался одним из парижских Долибанов, сильных только своею тупостью»⁵³.

На этом принципе выросла целая галерея бальзаковских героев, успешных поначалу, далеко неглупых, но в результате закончивших крахом. Гобсек, Растиньяк, Люсьен де Рюампре... Этот список пополняется от романа к роману, расширяя понятие комедии и комического. Чехов продолжил и развил бальзаковский принцип на основе позиционного стиля⁵⁴, т.е. отказавшись от сюжетности, ярких коллизий и сделав своих героев еще более похожими на героев драмы. В общем и целом, комедия нового типа – интеллектуальная комедия, но не в смысле интеллектуальности героев (они как раз не блещут), а в смысле интеллектуальности автора, рассчитывающего на адекватного читателя. Когда Чехов отказывался пояснять актерам, почему он назвал «Три сестры» комедией, говоря: «Послушайте же, я же там написал все, что знал», то делал это не потому, что, как полагал Станиславский, «никогда не умел критиковать своих пьес»⁵⁵(его письмо к Суворину свидетельствует как раз об обратном), а потому что «имеющий глаза да увидит».

В общем и целом, развитие категории драматического шло по пути создания новых способов интеграции внутренних характеристик героя. Наибольших высот в интеграции противоречивых характеристик литературного героя достиг Толстой. Другой путь связан с проблемой интеграции явно сильного сегмента и скрытого слабого целого. Результатом такой интеграции и явилась чеховская комедия нового типа.

¹ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974–1983. Сочинения. Т. 13. С. 61.

Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 volumes. Moscow, 1974–1983. Sochineniya. Vol. 13. P. 61.

² *Grawe Paul H. Comedy in Space, Time, and the Imagination Nelson-Hall. Chicago, 1983. P. 11.*

³ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 13. С. 147.

Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 volumes. Sochineniya. Vol. 13. P. 147.

⁴ Там же. Т. 13. С. 430.

Ibid. Vol. 13. P. 430.

⁵ Там же. Т. 13. С. 430.

Ibid. Vol. 13. P. 430.

⁶ *Станиславский К.С. А.П. Чехов в художественном театре // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 394.*

Stanislavskiy K.S. A.P. Chekhov v khudozhestvennom teatre // A.P. Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov. Moscow, 1960. P. 394.

⁷ *Андреев М.Л. Комедия в драме Чехова // Вопросы литературы. 2008. № 3.*



C. 120.

Andreev M.L. Komediya v drame Chekhova // *Voprosy literatury*. 2008. № 3. P. 120.

⁸ *Plautus*. *Amphitruo* / Translated by J.H. Mantinband // *Amphitryon: three plays in new verse translations*. Chapel Hill, 1974. P. 208.

⁹ *Аристотель*. Поэтика / Пер. с др.-греч. М.Л. Гаспарова // *Аристотель*. Сочинения: В 4 т. Т. 4 / Общ. ред. А.И. Доватура. М., 1983. С. 653.

Aristotel'. *Poetika* / Translated from the Ancient Greek by M.L. Gasparov // *Aristotel'*. *Sochineniya*: In 4 volumes. Vol. 4 / Ed. by A.I. Dovatur. Moscow, 1983. P. 653.

¹⁰ *Веселовский А.Н.* Из введения в историческую поэтику // *Веселовский А.Н.* Избранное. Историческая поэтика / Сост., вступ. ст., коммент. И.О. Шайтанова. М., 2006. С. 66.

Veselovskiy A.N. Iz vvedeniya v istoricheskuyu poetiku // *Veselovskiy A.N.* *Izbrannoe*. *Istoricheskaya poetika* / Edited and compiled with introduction and notes by I.O. Shaytanov. Moscow, 2006. P. 66.

¹¹ *Зубарева В.* Перечитывая А. Веселовского в XXI веке // *Вопросы литературы*. 2013. № 5. С. 68.

Zubareva V. *Perechityvaya A. Veselovskogo v XXI veke* // *Voprosy literatury*. 2013. № 5. P. 68.

¹² *Bertalanffy Ludwig von*. *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. New York, 1976.

¹³ *Senderovich S.* *The Cherry Orchard: Chekhov's Last Testament* // *Russian Literature, North-Holland*. 1994. № 35. P. 223–242.

¹⁴ *Андреев М.Л.* Указ. соч. С. 126.

Andreev M.L. *Op. cit.* P. 126.

¹⁵ *Morson G.S.* «Uncle Vanja» as Prosaic Metadrama // *Reading Chekhov's Text*. Evanston, 1995. P. 58–71.

¹⁶ *Ермилов В. А.П.* Чехов. М., 1959.

Ermilov V. A.P. *Chekhov*. Moscow, 1959.

¹⁷ *Senelick L.* *Anton Chekhov*. New York, 1985.

¹⁸ *Фадеева Н.И.* Новаторство драматургии А.П. Чехова. Тверь, 1991.

Fadeeva N.I. *Novatorstvo dramaturgii A.P. Chekhova*. Tver', 1991.

¹⁹ *Lucas F.* *The Drama of Chekhov*. London, 1963.

²⁰ *Аристотель*. Поэтика / Пер., введ. и примеч. Н.И. Новосадского. Л., 1927.

C. 46.

Aristotel'. *Poetika* / Trans., introduct. and notes by N.I. Novosadskiy. Leningrad, 1927. P. 46.

²¹ *Encyclopedia of Aesthetics*: In 4 volumes / Ed. by M. Kelly. Vol. 1. New York, 1998. P. 402.

²² *Бергсон А.* Смех. М., 1992.

Bergson A. *Smekh*. Moscow, 1992.

²³ *Кант И.* Сочинения: В 6 т. Т. 5. М., 1966.

Kant I. *Sochineniya*: In 6 volumes. Vol. 5. Moscow, 1966.

²⁴ *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб., 1997.

Freyd Z. *Ostroumie i ego otnoshenie k bessoznatel'nomu*. Saint-Petersburg 1997.



²⁵ *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

Bakhtin M.M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Rennessansa. Moscow, 1990.

²⁶ *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 1999.

Propp V.Ya. Problemy komizma i smekha. Moscow, 1999.

²⁷ *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

Propp V.Ya. Istoricheskie korni volshebnoy skazki. Leningrad, 1986.

²⁸ *Olson E.* The Theory of Comedy. Indiana, 1968. P. 23.

²⁹ *Bowie A.M.* Aristophanes: Myth, Ritual, and Comedy. Cambridge, 1993. P. 15.

³⁰ *Herrick Marvin T.* Tragicomedy: Its Origin and Development in Italy, France, and England. Urbana, 1962.

³¹ *Simon R.K.* The Labyrinth of the Comic: Theory and Practice from Fielding to Freud. Florida, 1985. P. 12–13.

³² *Grawe Paul H.* Op. cit. P. 5.

³³ *Ibid.* P. 9.

³⁴ *Katsnelinboigen A.* Indeterministic Economics. New York, 1992.

³⁵ *Ulea V. (Zubarev V.)* A Concept of Dramatic Genre and the Comedy of a New Type. Chess, Literature, and Film. Carbondale, 2002. P. 16–17.

³⁶ *Тюна В.И.* Комическое // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 99.

Тюна В.И. Komicheskoe // Poetika: Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy. Moscow, 2008. P. 99.

³⁷ *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. Т. 3. С. 272.

Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 volumes. Pis'ma. Vol. 3. P. 272.

³⁸ Там же. С. 266.

Ibid. P. 266.

³⁹ *Ackoff R.* Creating the Corporate Future. New York, 1981. P. 45.

⁴⁰ *Katsnelinboigen A.* Indeterministic Economics. New York, 1992. P. 33–35.

⁴¹ *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 13. С. 70.

Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 volumes. Sochineniya. Vol. 13. P. 70.

⁴² Там же. С. 107.

Ibid. P. 107.

⁴³ *Берковский Н.Я.* Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н.Я. Литература и театр. Статьи разных лет. М., 1969. С. 153.

Berkovskiy N.Ya. Chekhov: ot rasskazov i povestey k dramaturgii // Berkovskiy N. Ya. Literatura i teatr. Stat'i raznykh let. Moscow, 1969. P. 153.

⁴⁴ *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 7. С. 374.

Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 volumes. Sochineniya. Vol. 7. P. 374.

⁴⁵ *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. Т. 3. С. 116.



Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 volumes. Pis'ma. Vol. 3. P. 116.

⁴⁶ Там же. С. 109.

Ibid. P. 109.

⁴⁷ *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 12. С. 54.

Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 volumes. Sochineniya. Vol. 12. P. 54.

⁴⁸ *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. Т. 3. С. 110.

Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 30 volumes. Pis'ma. Vol. 3. P. 110.

⁴⁹ Там же. С. 111–112.

Ibid. P. 111–112.

⁵⁰ Там же. С. 112–113.

Ibid. P. 112–113.

⁵¹ *Zubarev V.* A Systems Approach to Literature: Mythopoetics of Chekhov's Four Major Plays. Santa Barbara, 1997. P. 101.

⁵² *Бальзак О.* Отец Горио // Бальзак О. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 3. М., 1952. С. 81.

Bal'zak O. Otets Gorio // Bal'zak O. Sobranie sochineniy: In 15 volumes. Vol. 3. Moscow, 1952. P. 81.

⁵³ Там же. С. 82.

Ibid. P. 82.

⁵⁴ *Зубарева В.* Чехов – основатель комедии нового типа // Вопросы литературы. 2011. № 4. С. 92–123.

Zubareva V. Chekhov – osnovatel' komedii novogo tipa // Voprosy literatury. 2011. № 4. P. 92–123.

⁵⁵ *Станиславский К.С.* Указ. соч. С. 394.

Stanislavskiy K.S. Op. cit. P. 394.