
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

DOI: 10.18287/2542-0445-2018-24-3-89-95
УДК 882

Дата поступления статьи: 19/VIII/2018
Дата принятия статьи: 30/VIII/2018

Л.Г. Тютелова

РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ XIX ВЕКА И РОЛЬ ГЕРОЯ-ПЛУТА В НЕМ

© Тютелова Лариса Геннадьевна – доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, 443086, Российская Федерация, г. Самара, Московское шоссе, 34.
E-mail: largenn@mail.ru. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1378-2676>

АННОТАЦИЯ

В статье с позиции исторической поэтики рассматривается проблема драматического сюжета. На материале русской драмы XIX века доказывается, что сюжет является способом выражения авторского видения с позиции «извне» драматической картины как завершенной, целостной и оценки созданного драматического мира.

Важным моментом исследования становится утверждение, что в драме нового времени действие перестает быть главной категорией драматической поэтики, а герой оказывается важен не только как актант, благодаря которому разворачивается действие и выстраивается картина мира, но и как «соглядатай». Он указывает на необходимость восприятия всякого момента драматического действия не с позиции его участника, а «извне», то есть с позиции видения драматической картины ее творцом. Отмечается, что точка зрения персонажа, исходя из которой он оценивает происходящее, а часто – происходившее или только потенциально возможное, – индивидуальная, личностная. Взгляд героя ограничен характерными и ситуативными возможностями персонажа. Но благодаря его точке зрения на мир у читателя/зрителя появляется возможность взаимодействия на диалогической основе с авторской позицией как также индивидуальной, личностной.

Особую роль в доказательстве выдвинутых тезисов играет образ героя-плута. В драме Гоголя, Тургенева, Чехова как драме нового времени он не столько провокатор, обеспечивающий развитие драматического действия, поддерживающий динамику его развития, сколько «соглядатай». Его провокации перестают быть действенными. Автор сосредотачивает свое внимание на парадоксальности позиции героя, его оценке собственной судьбы, на прорисовке потенциально возможных вариантов ее развития.

Ключевые слова: герой-плут, драматический сюжет, действие, автор, Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, А.П. Чехов.

Цитирование. Тютелова Л.Г. Русский драматический сюжет XIX века и роль героя-плута в нем // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2018. Т. 24. № 3. С. 89–95. DOI: <https://doi.org/10.18287/2542-0445-2018-24-3-89-95>.



DOI: 10.18287/2542-0445-2018-24-3-89-95
UDC 882

Submitted: 19/VIII/2018
Accepted: 30/VIII/2018

L.G. Tyutelova

RUSSIAN DRAMATIC PLOT OF THE XIX CENTURY AND THE ROLE OF THE HERO-CHEAT IN IT

© Tyutelova Larisa Gennadievna – Doctor of Philological Sciences, associate professor, head of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University, 34, Moskovskoye shosse, Samara, 443086, Russian Federation.

E-mail: largenn@mail.ru. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1378-2676>

ABSTRACT

The article considers the problem of dramatic plot from the standpoint of historical poetics. On the material of the 19th century Russian drama it is proved that the plot becomes an important dramatic category of modern times. It is a method to express the author's vision from the point which is 'outside' the dramatic picture as a completed and integral one as well as a way to evaluate the created dramatic world. The important point of the research is the assertion that in the modern drama the action ceases to be the main category of the dramatic poetics and the hero turns out to be important not only as an actant, due to whom the action develops and the image of the world is made, but also as 'an eye'. He indicates the necessity of perceiving every moment of the dramatic action not from the viewpoint of its participant, but 'from the outside', that is from the viewpoint of the creator of the dramatic picture.

The work underlines that the personage's point of view, according to which he evaluates everything that is going on, was going on or is just potentially possible, – is individual, personal. The hero's vision is limited by the possibilities of the personage's character and situation. But due to his world viewpoint the reader/spectator gets an opportunity to interact – on a dialogical basis – with the author's viewpoint as also individual, personal.

A special role in proving of the suggested theses is played by the image of a personage. In Gogol's, Turgenev's, Chekhov's drama as the drama of modern times he is not so much a provoker providing the development of the dramatic action, supporting the dynamics of its development – as 'an eye'. His provocations cease to be effective. The author concentrates his attention on the paradoxicality of the hero's position, on his evaluation of his own fate, on the subtle portrayal of potentially possible variants of its development.

Key words: hero-cheat, dramatic plot, action, author, N.V. Gogol, I.S. Turgenev, A.P. Chekhov.

Citation. Tyutelova L.G. *Russkii dramaticheskii sjuzhnet XIX veka i rol' geroia-pluta v nem* [Russian dramatic plot of the XIX century and the role of the hero-cheat in it]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriia, pedagogika, filologiya* [Vestnik of Samara University. History, pedagogics, philology], 2018, Vol. 24, no. 3, pp. 89–95. DOI: <https://doi.org/10.18287/2542-0445-2018-24-3-89-95>

Введение

Вопрос о драматическом сюжете и роли в нем отдельных типов героев возникает в теории драмы достаточно поздно и, несмотря на работы В.Е. Хализева, М.С. Кургинян, С.В. Владимирова, В.Е. Головчинер [Головчинер 2014], не может быть назван достаточно изученным. В наиболее часто используемых в российских работах теориях Аристотеля, Гегеля, Белинского центральной драматической категорией признается только действие. Сюжет считается категорией, характеризующей особенности эпического рода. Он свидетельствует об особом типе «завершения» эпической картины, предполагающем, что читатель получает возможности видения созданной автором картины как целой благодаря пространственно-временной дистанции, субъектно обозначенной рассказчиком или повествователем.

В драме же читатель «входит» в мир драмы, ориентируется в нем, получает возможность видеть его завершение только с позиции непосредственного участника события. Причем центрального, которому открывается и логика развития события, и смыслы, в нем сокрытые. Такая исключительность главного драматического персонажа является не следствием особенностей его личностной позиции, а проявлением особой функциональности: действие через героя-актанта реализуется, и через него обнаруживаются его смыслы. Еще, по мысли Аристотеля, не действие соответствует герою, а герой – действию. Причем в этом действии предельно ослаблено субъектное содержание. Действие моделирует событие, не кем-то воспринимаемое, а потому характеризующее воспринимаемого, а событие как таковое. Поэтому Гегель в своей «Эстетике», а вслед за ним Белинский в работе «Разделение литературы на роды и виды» среди

трех родовых форм как форм познания особенно выделяли драму, называя ее самым объективным литературным родом.

Постановка проблемы и методология

С позиций исторической поэтики, в рамках которой в настоящее время работ по теории драмы создано недостаточно, в роли объективной формы познания драма могла выступать только в рамках традиционалистского искусства с его специфической формой авторства. Как только изменились поэтические нормы и принципы, драма, как и остальные родовые формы, стала выражением индивидуально-авторского видения и понимания жизни (см. работы Е.М. Мелетинского, Н.С. Бройтмана, П.А. Гринцера, Н.Д. Тамарченко и др.). Причем авторская индивидуальность, как это смогли показать уже романтики в конце XVIII столетия, оказывается неповторимой ни в какой другой, а потому позиция героя, если это принципиально другое «я», не выводит читателя/зрителя на завершающую позицию видения и понимания созданного в произведении мира как позицию индивидуально-авторскую.

Гипотеза

В новой драме позиция завершения – позиция вывода за пределы мира не познанного, а познаваемого. А потому для него важна позиция видения «извне», создающаяся драматическим сюжетом – субъективным авторским вариантом видения и понимания драматического события.

При этом драма остается драмой: она ориентирована, как и в античности, когда свое понимание разных форм представления события формулировал Аристотель, на представление события лицом деятельным и действующим. Но в новом драматическом сюжете это лицо оказывается не только деятельным и действующим – актантом, но и рефлексивным, то есть выходящим за пределы события, его пространственно-временных координат. Следовательно, можно полагать, герой драмы нового времени оказывается способным обозначить читателю/зрителю необходимость выхода за пределы драматического мира не только в момент завершения истории, но и в любой момент ее развития. Более того, поскольку герои «позволяют» себе выключение из непосредственно представляемого события слишком часто, то его границы становятся неважными. Читатель/зритель не ощущает необходимости их пересечения через отождествление с героем и уже «не возвращается» в финале драматического действия к себе, обогащенный опытом, невозможным в пространстве времени своего обыденного существования. Он пребывает в драматическом пространстве рядом с героем, сохраняя границы собственного «я», сопоставляет персонажа с собой и понимает его, опираясь на собственное видение и понимание жизни, а потому на позицию «извне», а не «изнутри».

Драма остается формой познания, но уже не события, а «я» другого, по-своему воспринимающего события, и собственного «я», получающего возможность вступить в диалог с носителем индивидуальной позиции видения происходящего героем, а благодаря ему – автором. В результате мы имеем дело не только с авторским вариантом драматического события – драматическим сюжетом, но и с новым типом героя. У персонажа появляются не только новые функции (он может быть, например, аттрактором [Иванова 2017, с. 64]), но и новое личностное содержание. Чтобы доказать это, обратимся к образу плута в русской драме XIX века, времени рождения новой драматической формы.

Результаты исследования

«Ядром» образа плута является архетип трикстера [Комиссарова 2017, с. 319-321]. В силу своих характеристик – ума, сметливости, изобретательности – он не является центральным актантом драматического действия. Не плут ведет читателя/зрителя к пониманию смысла драматической истории, а тот, кого он испытывает, обманывая, подшучивая, бросая вызов его интеллектуальным способностям и тем самым побуждая его к ментальным открытиям. По сути, в традиционалистской (не индивидуально-авторской драме) важны, как и в случае с другими типами героя, лишь способности плута развивать действие, создавать интригу.

В драме нового времени, как о том свидетельствуют, например, пьесы Н.В. Гоголя, сюжет динамично развивающегося действия не утрачивает своего значения. В нем плут – игрок, но не с другим персонажем, а с жизнью. Собственно, игра с жизнью – один из первых сюжетов драмы нового времени, ведущей свою историю от драмы романтиков. И сюжет Гоголя является одной из авторских модификаций этого сюжета.

В гоголевских историях игроки включены в игру как бы помимо своей воли, как Хлестаков или Ихарев, не знающий, что не он играет, а играют с ним. Действия персонажей часто не отрефлексированы и, что важно, не ведут ни к какому результату, поскольку не герой определяет результат принятых действий, а сама жизнь.

Поэтому в гоголевском сюжете, по наблюдениям Ю.В. Манна, важный момент развития драматического действия – отдаление желаемого предмета. Свидетельство тому – немая сцена в «Ревизоре» и ее редуцированные варианты в других пьесах автора: «Во всех случаях это высокая степень потрясения, выражающая ужас персонажей перед неожиданным исходом событий <...> перед “открытием” неправомерности, хаотичности, раздробленности жизни» [Манн 2007, с. 224].

Таким образом, гоголевский сюжет не о действии, позволяющем показать суть происходящего, а о человеке, приходящем к новому видению и пониманию жизни. Причем это всякий раз личностное видение, а потому ограниченное, указыва-

ющее на возможность обобщения и поиска индивидуального решения проблемы. В «Ревизоре» об этом говорит предельная конкретность и неповторимость поз каждого из участников «немой сцены»: «...почтмейстер, превратившийся в вопросительный знак, обращенный к зрителям; за ним Лука Лукич, потерявшийся самым невинным образом; за ним, у самого края сцены, три дамы, гости, прислонившиеся одна к другой с самым сатирическим выражением лица, относящимся прямо к семейству городничего...» (Гоголь, с. 95). Стоит вспомнить, что Гоголь настойчиво советовал актерам, занятым в постановках «Ревизора», обнаруживать индивидуальные и предельно живые физиономии персонажей. В итоге оказывается, что герои существуют в координатах собственного бытового мира, в котором важны проблемы выгодного места, женитьбы, шулерской игры. Но тот уровень обобщения, который возникает за счет расширения зрения читателя/зрителя автором, призывающим видеть историю любого персонажа «извне», отменяет первый план действия. Конкретная история является лишь одним фрагментом большой жизни, что важно, находящейся в процессе становления, движения, не зависящего более от действия конкретного героя и не попадающего в своей целостности в поле его зрения.

В итоге в драматическом сюжете возрастает роль героя не как актанта, а как одного из «соглядатаев» с ограниченной позицией видения, о чем, собственно, и говорит образ плута. Ранее он был исключительно деятельной фигурой. И именно эта его особенность в первую очередь дискредитируется новым сюжетом, о чем говорит гоголевский мир с его плутом, не только поступающим немотивированно, но и не стремящимся к какой-либо цели вообще, как, например, Кочкарев в «Женитьбе».

Последователи автора «Ревизора» отказываются от парадоксальности гоголевского героя. Их персонажи, благодаря соотносительности индивидуальности каждого героя с «я» другого, обретают уже вполне очевидные для читателя/зрителя индивидуальные физиономии, и их способность воспринимать событие по-своему оказывается важнее их меры участия в драматическом действии. В итоге происходит децентрализация драматического действия.

Причем действие, не сосредоточенное на судьбе одного героя, не новость для драмы. Можно напомнить о своеобразии шекспировской ренессансной драмы или драмы барокко. Так, М.С. Кургинян называет действие шекспировских драм многоплановым, поскольку в них существует несколько линий действия со своим исходным моментом. Повторение типологических сходных ситуаций необходимо для утверждения драматургом идеи возможности управления человеком своей судьбой: «...общей исходной ситуацией является вызванное теми или иными обстоятельствами жизни, но прежде всего определяемое новыми, присущими человеку Возрождения чертами характера желание героя помериться силами “с фортуной”, смирить ее

”капризы”, вырвать у нее свое счастье» [Кургинян 1964, с. 264].

Но новую децентрализованную драму отличает от ренессансной и барочной не повторение одинаковых событий для обнажения сокрытой в них истины, единой для всех. Действие драмы нового времени начинает редуцироваться. В итоге о нем нельзя сказать, как о действии шекспировской драмы, которое представляет собой историю, основанную, как отмечено В.Е. Хализевым, «на замкнутом узле событий, находящихся в причинно-следственных связях между собой» [Хализев 1926, с. 95]. Для драмы нового времени характерно представленные разнообразные варианты видения и понимания жизни как таковой или отдельных событий, включающее читателя/зрителя в диалог с автором и его героями.

В итоге вариативность нового сюжета, возникающая благодаря децентрализации действия, раскрывает не только авторское понимание жизненных законов и закономерностей. Она обнаруживает принципиальное несходство всякого «я» (героя, автора, читателя/зрителя): его границы. А потому в драматическом сюжете повышается значение всякого героя, возникают новые функции и раскрывается индивидуальное содержание образа, оказывающееся больше того, что от героя требует непосредственно действие. Даже самые «действенные» герои, как плуты, интересны не своей способностью создавать интригу, а своей индивидуальностью. Пример тому – Шпигельский в «Месяце в деревне» И.С. Тургенева.

Плут у Тургенева, как и Кочкарев у Гоголя, включен в ситуацию женитьбы. Его действия уже не бесцельны. Он ищет материальную выгоду: «Двурыхих на пристяжке, гнедая в корню!» (Тургенев, с. 335). При этом хлопоты Шпигельского – традиционная ситуация испытания героя, обнажающая архетипическое ядро образа, обуславливающее его потенциально возможные действенные роли. Предложение Шпигельского выдать замуж Веру за Большинцова заставляет Наталью Петровну попытаться понять, что происходит с ней самой, помогает увидеть в Вере соперницу и даже начать действовать. Но побуждением к действию Ислаевой роль Шпигельского не ограничивается. Он в первую очередь наблюдатель, видящий больше, нежели остальные: «Видно, барыням не по нутру, коли у нашего брата глаза зрячие. Делай по-ихнему, помогай им – да и притворяйся еще, что не понимаешь их. Вишь, какие! Ну, однако, посмотрим» (Тургенев, с. 360).

Шпигельский показывает Лизавете Богдановне в сцене предложения, что происходит в доме Ислаевых. Интересно, что скорее читатель/зритель понимает намеки Игнатия Ильича, нежели его собеседница. Шпигельский остается в рамках своего видения и оценки ситуации, хотя не далек от истины. Ему мешает понять Наталью Петровну, например, гордость человека, вынужденного всякому чужому «из-за куля муки» кланяться. Хотя он

и признается Лизавете Богдановне: «Как я ни ломаюсь перед господами, шутком меня никто не видал, по носу меня еще никто не щелкнул. Они меня даже, могу сказать, побаиваются; они знают, что я кусаюсь» (Тургенев, с. 362).

Шпигельский ведет себя как шут вовсе не потому, что таков его характер: «Оттого, что я перед чужими дурачусь, анекдотцы им рассказываю, прислуживаю им, вы уж и подумали, что я в самом деле веселый человек <...> я человек не веселый вовсе, может быть, даже и не слишком добрый» (Тургенев, с. 362). И главное его признание – «самолюбия у меня тьма; да жизнь уж такая вышла» (Тургенев, с. 362). Шпигельский, как и остальные тургеневские персонажи, не способен сопротивляться жизненным обстоятельствам и выбирает компромиссный вариант жизни человека, желающего совершать поступки, о которых не придется жалеть, хотя и не упускающего своего случая: «Ай да Вера Александровна! Молодец барышня! Я сейчас же к нему поскачу. То-то я его обрадую... Вот какое неожиданное вышло обстоятельство!» (Тургенев, с. 390).

Тема женитьбы Шпигельского на Лизавете Богдановне позволяет Тургеневу раскрыть индивидуальную жизненную позицию персонажа. Но в действительности ситуация женитьбы Шпигельского не включена, хотя подробно представлено его отношение к ней. И даже намечены возможные и вполне вероятные линии его судьбы, очевидно избыточные для традиционного драматического действия.

История Шпигельского и Лизаветы Богдановны – представление рационального отношения к жизни, попытки устроиться в ней с наименьшими потерями. Собственно, решение Веры выйти за Большинцова напоминает действия и Шпигельского, и его избранницы (Шпигельский напоминает Лизавете Богдановне: «...я воображаю, надоело вечно жить в гувернантках, ну да и с старухой возиться, вистовать ей в преферанс и поддакивать – тоже, должно быть, не весело» (Тургенев, с. 360–361)). Вере невыносимо оставаться в доме Натальи Петровны, для которой она вдруг стала соперницей: «Я не останусь в этом доме... ни за что. Я не могу сносить ее кроткого взора, ее улыбки, я не могу видеть, как она вся отдыхает, вся нежится в своем счастье. Ведь она счастлива, как она там ни прикидывайся грустной и печальной... Ее ласки мне нестерпимы...» (Тургенев, с. 390).

И Тургеневу важно, что благодаря личностным особенностям его персонажами одни и те же ситуации переживаются по-разному. Недраматично – одними («Я человек небогатый; в противном случае я бы ведь и того-с... (Усмехается.)» (Тургенев, с. 360)), почти трагически – другими («Все на свете скорей, чем здесь остаться... (Встает.) Да; я решилась» (Тургенев, с. 390)). В итоге рождается авторский диалог с разными личностными позициями и обнаруживается его видение того, что, по большому счету, компромисс с современными жизненными

условиями является спорным решением проблемы отношения человека с его миром. При этом очевидна разная степень сочувствия драматурга своим персонажам, связанная с их личностными особенностями, что раскрывает специфику авторской позиции Тургенева.

Следовательно, драматический сюжет нового времени значительно больше представленного события. Благодаря персонажам событие включается в движение жизни, определяется его законами и уже не зависит от воли конкретного лица. Шпигельский получает выгоду от своего предложения не благодаря своей воле и энергии, а почти случайно: Наталья Петровна влюблена в Беляева, которому симпатизирует и Вера, о чем Шпигельский догадывается, но не берет в расчет и не интригует.

При дальнейшем развитии драматического сюжета нового времени ролевые возможности героя-актанта оказываются малозначимыми. И козни плута могут даже быть незамеченными персонажами, а потому ни к какому действию их не побуждают. Интересна в этом отношении ситуация, возникающая в первой драме А.П. Чехова – в «Безотцовщине».

Владельцы имения Войницевы окружены кредиторами. Один из них – Петрин. Он друг покойного хозяина имения, кандидат прав, хитростью выманивший векселя у генерала. Но Петрин активного участия в драматическом действии чеховской пьесы уже не принимает, хотя «хлопочет» о свадьбе Анны Петровны Войницевой, хозяйки имения, вдове генерала, и Глагольева I:

«Петрин. О ком же мне хлопотать, душенька? Ты человек хороший, она такая славная... Хочешь, я с ней поговорю?»

Глаголев I. Я и сам поговорю. Ты молчи пока и... если можно, пожалуйста, не хлопочи! Я и сам сумею жениться. (Уходит.)

Петрин (один). Вот ежели б сумел! Святые угодники, войдите в мое положение!.. Выйди генеральша за него, я богатый человек! По векселям получу, святые угодники! Даже аппетит пропал от этой радостной мысли. Венчаются рабы божий Анна и Порфирий то бишь, Порфирий и Анна...» (Чехов, с. 47).

При этом Петрин – один из благодетелей, кредиторов, которые окружают Анну Петровну: «С каким удовольствием я бы, невыносимый Михаил Васильич, прогнала этих гостей!.. В том и вся наша беда, что честь, о которой вы сегодня трактовали на мой счет, удобоварима только в теории, но никак не в практике. Ни я и ни ваше красноречие не имеем права прогнать их. Ведь все это наши благодетели, кредиторы... Погляди я на них косо – и завтра же нас не будет в этом имении... Или имение, или честь, как видите... Выбираю имение... Понимайте это, милый пустослов, как хотите, и если угодно, чтобы я не уехала из прекрасных здешних мест, то не напоминайте мне о чести и не трогайте моих гусей...» (Чехов, с. 49).

Но попытки Петрина интриговать оказываются нелепыми. Плут просто не может включиться в действие:

«Петрин. Сделайте умаление векселям. Надоело глядеть на векселя эти... Векселя — это одна только обманчивость, мечта туманная. Они говорят: ты владеешь! А на деле-то выходит, что ты вовсе не владеешь».

Анна Петровна. Вы все про те же шестнадцать тысяч толкуете? Как вам не стыдно? Неужели вас ничто не коробит, когда вы клянчите этот долг? Как вам не грешно? На что вам, старику холостому, сдались эти нехорошие деньги?

Петрин. Они мне сдались, потому что они мои, матушка.

Анна Петровна. Вы эти векселя выманили у моего мужа, когда он был не трезв, болен... Вы это помните?

Петрин. Что ж такое матушка? А на то они и векселя, чтоб по ним денежки требовались и платились. Деньги счет любят.

Анна Петровна. Хорошо, хорошо... Довольно. Денег у меня нет и не будет для вашего брата! Убирайтесь, протестуйте! Эх вы, кандидат прав! Ведь вы на днях умрете, для чего же мошенничаете? Чудак вы!» (Чехов, с. 48).

Уже в первой юношеской пьесе Чехова обнаруживается особенность его большой драматургии: отчуждение людей достигает такой степени, что герои не замечают происходящее даже с самыми близкими людьми, и тем более их не интересуют далекие. Невольное зло оказывается действеннее зла осознанного, спланированного. Следовательно, никакие козни плута не могут быть действительными. Плуту приходится не действовать, а мечтать о действии. Так появляется чеховский Боркин с его невероятными планами, «фокусами», как их называет Иванов: «Вот дайте мне 2300 рублей, и я через неделю доставлю вам двадцать тысяч. На том берегу Овсянов продает полоску земли, как раз против нас за 2300 рублей. Если мы купим эту полоску, то оба берега будут наши. А если оба берега будут наши, то, понимаете ли, мы имеем право запрудить реку. Ведь так? Мы мельницу будем строить, и, как только мы объявим, что хотим запруду сделать, так все, которые живут вниз по реке, поднимут гвалт, а мы сейчас: коммен зи гер, если хотите, чтобы плотины не было, заплатите... Понимаете? Заревская фабрика даст пять тысяч, Корольков три тысячи, монастырь даст пять тысяч...» (Чехов, с. 222).

Его партнером по драматическому действию становится тот, кто не мог быть драматическим героем в традиционной драме: «Хотите, я на Марфуше женюсь? Приданое пополам... Впрочем, зачем я это вам говорю? Разве вы поймете? (Дразнит.) “Будет вздор молоть”. Хороший вы человек, умный, но в вас не хватает этой жилки, этого, понимаете ли, взмаха... Этак бы размахнуться, чтобы

чертям тошно стало... Вы психопат, нюня, а будь вы нормальный человек, то через год имели бы миллион...» (Чехов, с. 222).

Герой, взаимодействующий с плутом, более соглядатай, нежели актант. Его вовлеченность в действие оказывается механической. Более того, его поступки не определены характером и не исчерпывают его. А потому и плут не может действовать или его действия оказываются бессмысленными («Помещики тоже, черт подери, землевладельцы... Рациональное хозяйство... Тысяча десятин земли — и ни гроша в кармане... Винный погреб есть, а штопора нет... Возьму вот и продам завтра тройку! Да-с!.. Овес на корню продал, а завтра возьму и рожь продам» (Чехов, с. 220)), как любое действие в чеховской драме, поскольку она не может разрешить главное противоречие, которое интересует драматургов к концу XIX столетия.

Героям противостоит не другой персонаж, не случай, а жизнь в ее сложении, не зависящем от отдельного персонажа. И хотя Платонов не признает вовлеченность в этот конфликт плута, но автор опровергает позицию своего персонажа. Его Петрин признается: «Из молодого деревца все сделаешь: и домик, и корабль, и все... а старое, широкое да высокое, ни к черту не годится...» (Чехов, с. 37). Он нелеп, чудакват, а потому стоит в том же ряду персонажей, что и Платонов, с одной стороны, Чебутыкин — с другой (недаром и тот, и другой появляются на сцене с газетой, интересной, судя по всему, только им. И если у Петрина есть хотя бы один слушатель — Венгерович I, именно ему Петрин и читает газету, то Чебутыкин читает всем, но его не слышит уже никто.

Заключение

Развитие драматической формы в эпоху индивидуально-авторской поэтики связано с изменением роли автора в завершении драматической картины. Это завершение — завершение через видение ее «извне», заданное драматическим сюжетом. Одновременно с повышением значимости сюжета снижается роль действия, когда-то бывшего центральной драматической категорией. Вследствие этого — изменение роли героя в драме и содержания его образа.

Даже герой-плут — провокатор, традиционно поддерживающий динамику развития действия, становится скорее «соглядатаем» со своей позицией видения и оценки события, а не его непосредственным участником. Его действия утрачивают цель, или цели оказываются достигнутыми случайно, на что персонаж и не очень рассчитывает. Вместо интригана на сцене оказывается враль или кто-то вроде шута, поскольку герой играет роль и не равен ей. Он, как и всякий другой персонаж, необходим автору для обозначения личностной позиции оценки драматической картины, не равной авторской, но указывающей на нее.

Источники фактического материала

Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 4: Ревизор. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1951. 551 с.

Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. // Сочинения: в 12 т. Т. 2. М.: Наука, 1979. 703 с.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. // Сочинения: в 18 т. Т. 11. М.: Наука, 1978. 446 с.

Библиографический список

Головчинер В.Е., Веснина Т.Л. Проблема границ островного сюжета в пьесе М. Булгакова «Багровый остров» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2014. № 11 (152). С. 66–71.

Иванова В.Н. Атрактор и аттрактивность как компоненты поэтики малой драматургии А.П. Чехова // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. № 1.2. С. 63–67.

Комиссарова У.А. Архетипические концепции трикстера в современном литературоведении // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. 2017. С. 314–325.

Кургинян М.С. Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении в 3 т. Т. 2: Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. С. 238–362.

Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2007. 744 с.

Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Изд-во Москов. ун-та, 1986. 135 с.

References

Golovchiner V.E., Vesnina T.L. *Problema granits ostrovnogo siuzheta v p'ese M. Bulgakova «Bagrovyy ostrov»* [Blurring the borders of the island: the plotlines of the play by M. Bulgakov «The Crimson Island»]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Tomsk State Pedagogical University Bulletin], 2014, no. 11 (152), pp. 66–71. Available at: http://vestnik.tspu.edu.ru/archive.html?year=2014&issue=11&article_id=4824 [in Russian].

Ivanova V.N. *Attraktor i attraktivnost' kak komponenty poetiki maloi dramaturgii A.P. Chekhova* [Attractor and attractiveness as components of poetics of small drama of A.P. Chekhov]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriia, pedagogika, filologiya* [Vestnik of Samara University. History, pedagogics, philology], 2017, no. 1–2, pp. 63–67. Available at: <http://www.journals.ssau.ru/index.php/hpp/article/view/5068> [in Russian].

Komissarova U.A. *Arkhetipicheskie kontseptsii trikster a v sovremennom literaturovedenii* [Archetypal concepts of the trickster in contemporary literary criticism]. In: *Rossia v mire: problemy i perspektivy razvitiia mezhdunarodnogo sotrudnichestva v gumanitarnoi i sotsial'noi sfere* [Russia in the world: problems and prospects of international cooperation in the humanitarian and social sphere], 2017, pp. 314–325 [in Russian].

Kurginyan M.S. *Drama* [Drama]. In: *Teoriia literatury. Osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii v 3 t. T. 2 : Rody i zhanry literatury* [Literature theory. Main problems in the historical coverage: in 3 Vols. Vol. 2: Genres of literature]. M.: Nauka, 1964, pp. 238–362 [in Russian].

Mann Yu.V. *Tvorchestvo Gogolia: smysl i forma* [Creativity of Gogol: meaning and form]. SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2007, 744 p. [in Russian].

Khalizev V.E. *Drama kak rod literatury* [Drama as a kind of literature]. M.: Izd-vo Moskov. un-ta, 1986, 135 p. [in Russian].