

Р. В. Зиновьева

**КОНФЛИКТ ИНТЕЛЛИГЕНТА И ХАМА
В ПЬЕСАХ С. МРОЖЕКА «ТАНГО»
И А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД»**

54

Раскрывается социально-культурная коллизия, суть которой заключается в противопоставлении интеллигента и хама в пьесах А. П. Чехова «Вишневый сад» и С. Мрожека «Танго». Компаративный анализ произведений выявляет национальную и историко-социальную специфику конфликта интеллигента и хама в контексте проблемы кризиса современной западной цивилизации. Делается вывод о закономерном распаде мещанского этоса в метафизическом театре Чехова и о парадоксальном примирении сторон конфликта в лишенной метафизики абсурдистской пьесе Мрожека.

This article examines the social and cultural conflict, the essence of which lies in the opposition of the intellectual and the boor in Chekhov's play "The Cherry Orchard" and in S. Mrožek play "Tango". The comparative analysis of the works reveals the national, historical and social specificity of the conflict between the intellectual and the boor in the context of the crisis of modern Western civilization. The author concludes that the disintegration of the bourgeois ethos in Chekhov's metaphysical theatre is more than natural and the paradoxical reconciliation of the parties to the conflict in Mrožek's absurdistic play, devoid of metaphysics, is also more than anticipated.

Ключевые слова: А. П. Чехов, С. Мрожек, «Вишневый сад», «Танго», интеллигент, хам, конфликт, кризис цивилизации.

Keywords: A. Chekhov, S. Mrožek, *The Cherry Orchard*, *Tango*, intelligentsia, boor, conflict, the crisis of civilization.

Кризисная ситуация западной цивилизации, возникшая как следствие «смерти Бога» в сознании современного европейца и, в результате, стремления строить бытие на новых, рациональных основаниях, нашла свое отражение в произведении ведущих писателей эпохи. Особое значение в этой связи приобрела тема интеллигента и хама. Наметившаяся еще в начале XX в. в реалистической драме А. П. Чехова «Вишневый сад», она получила новое значение спустя шестьдесят с лишним лет в абсурдистской пьесе Славомира Мрожека «Танго». Оба писателя, по-разному интерпретируя этот конфликт в своих пьесах, увидели насущные проблемы современного им общества сквозь призму универсального и национального.



Затрагивая в пьесе «Вишневый сад» (1903) вопрос «столкновения прошлого и настоящего России и зарождения в процессе этого столкновения ее будущего» [1, с. 263], Чехов представляет фигуры интеллигента и хама как олицетворение двух противоборствующих социокультурных сил. Польский драматург, не раз подчеркивавший свою идейно-художественную преемственность по отношению к Чехову, продолжает в пьесе «Танго» (1964) намеченную Чеховым тему и развивает ее на фоне усугубляющегося кризиса цивилизации. «Прихожу к мысли, — пишет Мрожек в своем дневнике, — что корни того, что сейчас происходит, ведут к тому, что было тогда (во времена Чехова. — Р.З.). Прежде всего Чехов писал о закате определенного мира, и мы живем во времена заката. Он что-то чувствовал, и мы что-то ощущаем. Что-то тогда случилось и сейчас намечается. В итоге я позаимствовал (у Чехова. — Р.З.) настроение, тональность и ритм» [17, с. 345–346]. Это суждение Мрожека совпадает с наблюдениями отечественных ученых-чеховедов. По словам Г.П. Бердникова, определенным новшеством «Вишневого сада» стала «тональность, которая определялась сложным сочетанием комедийных, подчас фарсовых элементов с лирико-драматическими» [1, с. 281]. Эта тональность и заимствуется Мрожеком в пьесе «Танго».

Мрожек, которому присуще было «двузначное и ироничное» [12, с. 73] катастрофическое сознание, создает в своем творчестве мрачный апокалиптический образ абсурдного мира. Безусловно, творчество Мрожека, как и у Чехова, не лишено комических акцентов, однако по сути в нем все же превалирует катастрофизм, а его основой, как пишет А. Либера, можно считать «критику существования человека и западной культуры» [15, с. 136]. Согласно мнению Я. Серадзкого, пессимизм Мрожека в отношении будущего отражает чувство неминуемого бедствия, заключающегося «в замене лучшего худшим, в вытеснении порядка хаосом, а интеллигента хамом» [20, с. 4].

Нарастающая диктатура «хама» [24, с. 104] приводила писателя в ужас: «Хам вторгся везде, превратился в вездесущую субстанцию и эссенцию обычая, стиля, языка — всего» [16, с. 125]. Драматург полагал, что вместе с доминированием масс наступит кризис ценностей. Единственным фактором, сдерживающим натиск толпы, равно как и орудием управления массами, по мнению Мрожека, станет «идеология страха, покорности и обязательной лжи» [16, с. 654–655]. Задолго до Мрожека «страх перед грядущим царством хама» тревожил русского писателя и философа Д.С. Мережковского. В своей во многом пророческой статье «Грядущий хам» (1905) Мережковский писал о торжестве мещанского духа, губительного для общества и культуры. «Одного бойтесь — рабства и худшего из всех рабств — мещанства и худшего из всех мещанств — хамства, — пишет философ, — ибо воцарившийся раб и стал хам, а воцарившийся хам и есть черт... грядущий Князь мира сего, Грядущий Хам» [2, с. 190].

Если «Вишневый сад» считается своего рода завещанием Чехова, то «Танго» — это первое драматическое произведение Мрожека, относя-



щеся к раннему периоду творчества. Вместе с тем «Танго» остается наиболее известной и часто инсценируемой пьесой Мрожека в мире. Универсальность тематики и остроумный юмор в диалогах обеспечили ей надежное место как в польских, так и в западноевропейских репертуарах.

По мнению Я. Блоньского, пьеса получила мировое признание, поскольку затрагивает универсальную проблему «кризиса и вероятного конца цивилизации» [10, s. 232]. Об общезначимом характере проблематики пьесы, что применимо, заметим также, и к чеховскому произведению, пишет К. Волицки. «Танго» отражает, по мнению исследователя, «распад мещанского этоса, который является основным фундаментом порядка и стабильности западного мира» [25, s. 31–32]. О многогранности пьесы и различных уровнях ее прочтения пишет в монографии «Драма и театр абсурда в Польше» Анна Краевска. По ее словам, «Танго» можно рассматривать как произведение, которое интерпретирует тему бунта [13, s. 88]. Сам Мрожек говорил по этому поводу следующее: «Озлобленные, невостребованные, мятежные юноши присутствуют в каждом поколении, и что они сделают со своим бунтом, зависит от обстоятельств» [13, s. 88]. В свою очередь, Хелена Стефан видит в пьесе «Танго» «форму гротескной параболы» [22, s. 107], которая может быть прочитана в аксиологическом контексте как суждение о «распаде современной системы ценностей на примере семьи» [22, s. 107].

Обращаясь к драматургическим традициям «салонной комедии» [11, s. 44], Мрожек в пьесе «Танго» представляет нам образ интеллигентской семьи, на примере крушения которой символически показана универсальная ситуация кризиса европейской цивилизации. Условные персонажи Мрожека, созданные в духе драмы абсурда, не наделенные, в отличие от чеховских героев, «двойным звучанием» (термин А. С. Скафтымова) [7, с. 359], представляются в «Танго» марионеточными, являясь, по словам Я. Блоньского, «чуждаковатыми насекомыми» [11, s. 44], а по мнению К. Копки, «интеллектуальными конструкциями, смоделированными по типу литературных стереотипов и схем» [14, s. 348]. Польский абсурдист в центр внимания своей пьесы ставит конфликт трех поколений интеллигенции, обусловленный различием их ценностей. Старшее поколение — Евгения и ее брат Евгений, безвольные люди, старомодные конформисты, уставшие от катаклизмов своего века и готовые подчиниться любой системе. Представителями среднего поколения предстают Стомиль и его жена Элеонора, целью которых было в свое время разрушение традиций и провозглашение идеологии бунта как высшего мерила существования. Им противостоит их сын Артур, ратующий за восстановление былых норм и устоев. Уставший от хаоса, Артур хочет вернуть традиции и порядок этому миру. Подобно абсурдному человеку у А. Камю, главный герой Мрожека не в состоянии обрести ясность бытия и вынужден пребывать в этом нелепом мире, стоически пытаясь понять его смысл, «который бы придал его существованию недостающую цельность» [3, с. 323]. Неслучайно комната, в которой начинается действие «Танго», напоминает «свалку культуры»



[13, s. 90]. Этот образ соотносим с картиной опустевшего поместья в начале 4-го действия «Вишневого сада». Здесь символом заката эпохи становится «пустота» [9, с. 347]. У Мрожека аналогичную роль играет, напротив, образ пространства, «захлавленного» множеством случайно собранных предметов, которые невозможно логично друг с другом соединить. Драматург создает таким образом ощущение «ошибочности, случайности, неряшливости» [18, s. 89], подчеркивает несовпадение стиля и эпохи. В этом хаосе возникает идейный кризис, выход из которого ищут герои «Танго»: интеллигент и хам. У Чехова конфликт этих типов едва намечен, их образы очерчены, но нет определенности в их отношении друг к другу, хотя отчетлива авторская позиция по отношению к обоим. У Мрожека данный конфликт развивается открыто и, достигнув апогея, приводит к абсурдному снятию противоположностей. Неутешительными являются слова Евгения, который с исчерпывающей точностью характеризует альянс интеллигента Артура и хама Эдека: «Никакая это не система, это хамство!» [18, s. 157]. Убийством Артура возвращается «порядок», а вместе с ним и танго — символ мужества, свободы и раскрепощенности. Танец Эдека и Евгения, «старого оппортуниста», «символизирует собой начало новой эры» [22, s. 133], знаменующей «последний отказ от всяких притязаний на культуру и философию» [22, s. 133].

Мрожековский хам, слуга Эдек, — как его называют герои пьесы, «плебей» [18, s. 94], «дебил» [18, s. 94], «вредный человек» [18, s. 95], олицетворение «хаоса» [18, s. 94], «борделя» [18, s. 100], «морального принуждения к неморальности» [18, s. 101] — «свидетельствует о начале новой эпохи» [22, s. 133]. А. Краевска, рассматривая место Эдека в пьесе, приходит к выводу, что этот герой в момент убийства Артура «разрушил театр, игру, иллюзию и искусство» [13, s. 93]. Будучи сначала комическим персонажем второго плана, Эдек переходит в разряд главных и перехватывает инициативу. «Простодушный глупец превращается в грозного и примитивного хама, — отмечает Краевска. — Эдек, хитрый слуга из комедии. <...> Пробравшись со второго плана сцены на передний, он оставил сцену и попрощался с театром как странством лицедейства и игры» [13, s. 93–94]. Эдек устанавливает тоталитарные порядки, провозглашая победу примитивизма, силы и хамства: «Не бойтесь тихо сидеть, не подсакивать, слушать, что говорю, и будет вам хорошо со мной, увидите. Я свой мужик. И пошутить могу, и повеселиться люблю. Только вы слушаться должны» [18, s. 161]. Именно о таком типе человека, который «не желает ни признавать, ни доказывать правоту, а намерен просто-напросто навязать свою волю», присваивая себе «право произвола» [4, с. 65], писал в своем социально-философском трактате «Восстание масс» (1930) Х. Ортега-и-Гассет. «В мире сегодня господствует дикарь, „Naturmensch“, внезапно всплывший со дна цивилизации... Этот новоявленный варвар с хамскими повадками — законный плод нашей цивилизации, и в особенности тех ее форм, которые возникли в XIX веке... Он — естественное порождение упомянутого мира» [4, с. 91]. Не случайно для героев пьесы «Танго»



Эдек — это олицетворение врожденной естественности. Иронизируя, Мрожек характеризует его, вкладывая в уста Стомиля констатацию, симптоматичную для интеллигентского сознания: «Эдек — дитя счастья. Он родился таким, какими мы все должны стать. То, что у него является природным даром, мы добиваемся ценой усилий, культурой» [18, s. 123].

Подобные черты мы обнаруживаем и у чеховского героя Яши, верного слуги Любови Андреевны Раневской, избалованного хама, который высокомерно себя ведет с другими людьми, позволяет себе грубость в отношении женщин и стариков. А. С. Скафтымов, говоря об образе Яши, отмечает его специфику, заключающуюся в «особенной моральной тупости, совершенной холодности к душевному миру окружающих» [7, с. 369]. Этот персонаж — единственное лицо в пьесе, «обрисованное с полным неодобрением, без всякого сочувствия» [7, с. 369]. Г. П. Бердников замечает, что Яша — один из многих чеховских героев, который «не имеет своей лирической темы», т. е. лишен «специфической двуплановости речи», «двойного звучания», или подтекста, являющегося в чеховском творчестве «свидетельством содержательности и глубины внутреннего мира человека» [1, с. 323].

Идейные антагонисты вышеназванных героев — интеллигенты, противоречивые персонажи, которые способны увидеть истину и высказать ее, однако не в силах воплотить ее в общественной жизни. Петя Трофимов, чеховский интеллигент, «вечный студент», «облезлый барин», не способен повлиять на собственную жизнь. «Вы ничего не делаете, только судьба бросает вас с места на место, так это странно... Смешной вы!» — осуждающе характеризует его Раневская.

Сам факт несовершенства жизни и желание ее изменить вызывают у читателя глубокую симпатию, однако окружением Трофимова это воспринимается комически. Чехов не случайно связывает образ Трофимова с «несуразностями», которые по иронии судьбы случаются с ним: «Аня (смеясь). Петя с лестницы упал! Любовь Андреевна. Какой чудак этот Петя...» [9, с. 341]. Именно в образе Трофимова отчетливо прослеживается трагифарсовость, излюбленный прием Чехова в пьесе «Вишневый сад».

Трагикомичен и образ Артура из мрожековского «Танго». М. Пивиньска отмечает, что Артур — своего рода *alter ego* Славомира Мрожека. «Танго»... является не только бытовой, общественной и политической притчей, — пишет исследователь. — Это будто бы «внутренняя биография» Мрожека. Ввиду этого это первая пьеса, в которой появляется драматический герой, жаждущий сделать что-то по собственному желанию, не толкаемый обстоятельствами... По сути, Артур — это Гамлет, который решил стать Фортинбрасом, Конрадом и членом Союза польской молодежи» [19, s. 350–351]. Чаше, чем польские исследователи, на аналогию «Танго» с шекспировским «Гамлетом» указывали зарубежные критики, прямо называя Артура «современным Гамлетом» [21, s. 141], — пишет М. Сугера. «Вечный образ» Гамлета, по верному замечанию Г. С. Померанца, является «первым типом протоинтеллигенции»



[5]. О мифе польского Гамлета как о факторе польской культуре говорит Я. Тшнадель. По его мнению, фигура Гамлета для польского читателя раскрывается «на фоне исторических судеб польского общества, а не — как в шекспировском “Гамлете” — на фоне отдельной судьбы» [23, s. 9]. Мрожек в своей пьесе пытается выйти за локальные рамки и порывает с образом «польского Гамлета». Герой Мрожека — это смоделированная по типу шекспировского Гамлета универсальная пародия на интеллигента.

Пародийной также является сцена несостоявшегося венчания Артура и Али. «Маскарад!» [18, s. 147] — так характеризует Артур смехотворную имитацию того, что традиционно называлось венчанием. Указывая на обреченность замысла автора, Мрожек подчеркивает, что любое решение вернуть миру былую форму без актуальной идеи оборачивается комической стилизацией либо фарсом. «Эта старая форма не сотворит нам действительности... Форма не спасет мира» [18, s. 147—148] — эти слова Артура звучат как приговор бездейному обществу. В чеховском «Вишневом саде» в сцене бала у Раневской представлена похожая ситуация. Бал в поместье — это своеобразный «танец смерти», трагикомическая попытка остановить упадок имения. Неслучайно Фирс горько заявляет: «Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут» [9, с. 342]. Бал Чехова превращается в «праздник-пир во время чумы», «гибельный апокалипсис», «карнавализацию Смерти» [6, с. 105—107]. В ряду других сцен «Вишневого сада» он свидетельствует о «мистической тональности пьесы» [8, с. 86—93] Чехова, который показал ужас обыденности, включающей в себя трагизм человеческого существования. В последнем акте пьесы забытый всеми Фирс подводит итог: «Жизнь-то прошла, словно и не жил... (Ложится). <...> Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх ты... недотепа!... (Лежит неподвижно)» [9, с. 357]. Звучащие в приведенной сцене мотивы одиночества и уходящего времени, а также связанная с этим меланхолическая тональная роднят Чехова с Мрожеком. Однако метафизический театр Чехова отличается от марионеточного театра Мрожека, в котором за действиями и отношениями героев не скрывается мистического подтекста и в котором ничего, кроме пародии, произойти не может. «Умерла! — восклицает Артур. — Странно это, однако. Была такая несерьезная...» [18, s. 153].

Оба драматурга, Чехов и Мрожек, показавшие в своих пьесах переломные моменты истории, представили конфликт интеллигента и хама как показатель кризисности европейского сознания. Метафизический театр Чехова сквозь призму намеченного им конфликта интеллигента и хама отражает упадок мещанского уклада. Мрожек в своей абсурдистской пьесе дал художественно развернутую трактовку конфликта интеллигента и хама на фоне кризиса западной цивилизации во второй половине XX в., приведшего к переоценке моральных ценностей. Созданная польским драматургом абсурдная пародия на межчеловеческие отношения демонстрирует парадоксальное примирение интеллигента с хамом на фоне усугубившегося экзистенциального кризиса человечества.



Список литературы

1. Бердников Г. П. Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. 3-е изд., доработ. и доп. М., 1981.
2. Мережковский Д. С. Грядущий хам // Полярная звезда. 1905. №3. С. 186–192.
3. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М., 1990.
4. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М., 2005.
5. Померанц Г. С. Интеллигенция, интеллигенты и интеллигентность. URL: http://www.pomeranz.ru/p/lect_intell.htm (дата обращения: 14.02.2020).
6. Розовский М. Г. К Чехову. М., 2003.
7. Скафтымов А. С. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // Скафтымов А. С. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 339–381.
8. Ульянов Н. И. Мистицизм Чехова // Русская литература. 1991. №2. С. 86–93.
9. Чехов А. П. Собрание сочинений : в 12 т. М., 1985. Т. 10.
10. Błoński J. Dramaturgia modelów // Romans z tekstem. Kraków, 1981.
11. Błoński J. Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka. Kraków, 1995.
12. Krajewska A. Dramat i teatr absurdu w Polsce. Poznań, 1996.
13. Kopka K. Od «Policji» do «Portretu» // Teatr. 1989. №3 (870). S. 20–21.
14. Kott J. Rodzina Mrożka // Dialog. 1959. №4 (36). S. 4–12.
15. Libera A. О tym, jak Mrozek i Beckett milczeli przy irlandzkiej whisky // Mrozek w odsłonach. 39 opowieści z różnych miejsc i czasów. Kraków, 2014. S. 135–143.
16. Mrozek S. Dziennik 1970–1979. Kraków, 2012. Т. 2.
17. Mrozek S. Tarn A. Listy 1963–1975. Kraków, 2009.
18. Mrozek S. Wybór dramatów. Kraków, 1963.
19. Piwińska M. Mrozek, czyli Słoń a Sprawa Polska // Dialog. 1966. №5. S. 104–112.
20. Sieradzki J. Mrozek jeszcze raz czytany // Dialog. 1988. №3. S. 1–3.
21. Sugiera M. Dramaturgia Sławomira Mrożka. Kraków, 1996.
22. Stephan H. Mrozek. Kraków, 1996.
23. Trznadel J. Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem. Warszawa, 1989.
24. Winch A. Dramat ciemnych gier. Teatr absurdu pre-postczłowieka. Warszawa, 2015.
25. Wolicki K. W poszukiwaniu miary. Twórczość dramaturpisarska S. Mrożka // Pamiętnik Teatralny. 1975. №1. S. 3–44.

Об авторе

Регина Владимировна Зиновьева — асп., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия
E-mail: regina46@list.ru

The author

Regina V. Zinoveva, doctoral student, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.
E-mail: regina46@list.ru