

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-3-135-156
EDN GBDCWY
УДК 821.112.2(494)-2+821.161.1-2

Д. Е. Панов
Национальный исследовательский Томский государственный университет
Томск, Россия
ORCID: 0009-0000-4995-2764

Драматургия Ф. Дюрренматта в свете чеховской проблематики: «Дядя Ваня» и «Физики»

АННОТАЦИЯ

Творчество А. П. Чехова оказало существенное влияние на мировую литературу XX века, по поводу чего выстраивается целый ряд исследований, однако линия осмысления «Чехов — Дюрренматт» в отечественном и зарубежном литературоведении остается неразработанной. Из эссе Дюрренматта известно, что он был знаком как с драматургией, так и с прозой Чехова. Репрезентативным примером восприятия швейцарским драматургом чеховских образов и мотивов является комедия «Физики» (1961), действие которой происходит в бывшей усадьбе, названной «Вишневый сад». В статье делается попытка сблизить комедию Дюрренматта с пьесой «Дядя Ваня» (1897). Проблематика обеих пьес — иллюзорность положения человека в мире — выводит к образам героев (Соня у Чехова, Мебиус у Дюрренматта), которые воплощают авторские идеалы: человеколюбцы, жертвы беспощадного мира, испытывающие прозрение и откровение истинного положения дел. Сюжеты пьес строятся на разоблачении «хозяев» жизни, профессора Серебрякова и главного врача Матильды фон Цанд, и самой реальности, завершаясь значимыми монологами. Пространство-лабиринт и живописные ремарки становятся метафорами разрозненных человеческих отношений.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Чехов, Дюрренматт, «Дядя Ваня», «Физики», мотив иллюзорности, образ жертвы, хронотоп лабиринта, драматургическое новаторство.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-3-135-156

EDN GBDCWY

УДК 821.112.2(494)-2+821.161.1-2

Daniil E. Panov

National Research Tomsk State University

Tomsk, Russia

ORCID: 0009-0000-4995-2764

F. Dürrenmatt's Drama in the Light of A. Chekhov's Themes: *Uncle Vanya* and *The Physicists*

ABSTRACT

The works of A. P. Chekhov had a significant impact on world literature of the 20th century, which is the subject of a number of studies. Though the comparative line *Chekhov — Durrenmatt* both in Russian and foreign literary studies remains undeveloped. From Durrenmatt's essay it is known that he was familiar with Chekhov's drama and prose. A representative example of the Swiss playwright's perception of Chekhov's images and motifs is the comedy *The Physicists* (1961), which takes place in the former estate *The Cherry Orchard*. The report attempts to bring Durrenmatt's comedy closer to the play *Uncle Vanya* (1897). The problematic of both plays deals with the illusory nature of man's position in the world and leads to the images of the heroes (Sonya in Chekhov's play, Moebius in Durrenmatt's one). They embody the author's ideals: philanthropists, victims of a merciless world, experiencing an epiphany and revelation of the true state of affairs. The plots of the plays are built on the exposure of the "masters" of life, Professor Serebryakov and the head doctor Matilda von Zand, and of reality itself, ending with significant monologues. The labyrinth-space and picturesque stage directions become metaphors for disparate human relationships.

KEYWORDS

Chekhov, Durrenmatt, *Uncle Vanya*, *The Physicists*, motif of illusion, image of the victim, labyrinth chronotope, dramatic innovation.

Роль и значение наследия А. П. Чехова (1860–1904) в мировой драматургии XX века трудно переоценить. Исследователи выстраивают целый ряд писателей, на которых чеховское творчество оказало самое прямое влияние. Преемственность чеховской традиции рассматривают на примере уже европейских современников: Г. Гауптман [1], М. Метерлинк [2], Г. Ибсен [3]. Что касается авторов собственно XX века, то здесь исследователи называют Л. Пиранделло [4], Т. Уильямса [5], Б. Брехта [6] и др. Этот ряд, конечно, не ограничивается указанными авторами, но можно сказать точно: до сих пор остается неизученной и как будто мало осознанной проблема сближения драмы Чехова с творчеством Фридриха Дюрренматта.

Фридрих Дюрренматт (1921–1990) — крупнейший швейцарский прозаик, драматург и художник второй половины XX века. Главной темой творчества Дюрренматта можно назвать «вечные вопросы», связанные с человеческим существованием и обществом: что такое человек? в каких отношениях способны находиться люди друг с другом? какую ответственность несет каждый человек по отдельности и общество в целом? В литературу Дюрренматт вошел «мрачными» рассказами, отразившими атмосферу военного ужаса и испытанными на себе влияние художественного мира Ф. Кафки. Далее практически одновременное развитие получили пользовавшиеся большой популярностью детективные романы и принесшие писателю театральный успех драмы. Драматургия Дюрренматта испытала очевидное влияние театра Б. Брехта, но это коснулось прежде всего гротескной поэтики [7], сам же драматург подчеркивал, что является приверженцем аристотелевской системы.

Драматургию Дюрренматта объединяет общность тем и мотивов. Прежде всего это, конечно, мотив судьбы. Его герои оказывают активное сопротивление неизбежному, но в конце уходят побежденными. Непостижимое становится спутником человека, создавая пару «судья — палач». Мотив судьбы у Дюрренматта неразрывно связан с темой ответственности, причем как индивидуальной, так и коллективной. Н. С. Павлова отмечает, что «драматурга занимает психология общественная, скрытые общие, социальные причины, определяющие поступки людей» [8, с. 13].

В пьесах Дюрренматта одним из элементов поэтики в реализации художественного мира является юмор, не лишенный и саркастических интонаций. Маневрируя между жанровыми пластами, писатель «вылавливает блестящие драмы и эпического в тигле комедии» [9, с. 114]. Смех выступает как средство для отделения от толпы, помогает акцентировать внимание на собственном образе, противопоставить себя обществу. Несмотря на драматизм ситуации и трагический взгляд, юмор для драматурга становится способом фиксации мира, его абсурдных законов. В одном из комментариев к пьесе «Физики» он формулирует: «В парадоксальном проявляется действительность»¹. Парадокс как фундамент мироздания лежит в основе всех пьес Дюрренматта, это несоответствие должного и данного, «вывернутость» причинно-следственных связей.

¹ Дюрренматт Ф. *Комедии* / Ф. Дюрренматт. М.: Искусство, 1969. С. 411.

Исследователем, наметившим первые, едва заметные шаги в изучении проблемы «Чехов и Дюрренматт», является Роджер Крокетт (Roger Crockett) — профессор немецкого языка и литературы Университета Вашингтона и Ли. Ученый объединил пьесы «Физики» и «Вишневый сад» мотивом «беззаботно утраченной эпохи невинности», находя сходства в образах Лопухина и доктора фон Цанд — героев, которые «заслонили своих предков и разграбили ресурсы ради наживы» [10, р. 110]. Однако эта проблема не только связана с возможностью выстроить доказательную перспективу сближения творчества двух национальных авторов, но также основана на совершенно точном знакомстве швейцарского драматурга с творчеством русского. Так, в своих эссе Дюрренматт неоднократно упоминает о русском театре как части общеевропейского. В этом аспекте важным представляется текст «Американская и европейская драма» (1959), в котором автор пишет: «В Европе американский театр считается консервативным, его обвиняют в том, что он повторяет все то, что делали европейские театры до него во времена Генриха Ибсена, Герхарда Гауптмана и Антона Чехова, тогда как европейский театр упрекают в том, что он погряз в экспериментах, оторвался от реальности, и что еще хуже — от зрителей» [11, с. 66]. Дюрренматт неслучайно выстраивает именно такую парадигму, включая Чехова в ряд европейских драматургов. Ему важно вписать его в общий литературный контекст, уже устоявшийся, акцентировав внимание на реальной природе пьес, которая для него будет чрезвычайно важна.

Дюрренматт знал не только драматургию Чехова, но и его прозаические произведения. Например, он отмечал, что классическая русская литература «всегда показывала пример заботы об общих судьбах человечества»². Выстраивая ряд классиков — Толстой, Достоевский, Чехов, Гоголь, — Дюрренматт находит в их творчестве «огромный общечеловеческий опыт, океан знаний о людях и обществе, спрессованный в авторских страницах». В качестве «шедевров» «великой русской литературы» он выделил «Каштанку» Чехова и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя: «...это <...> несчастье человека и вечные поиски совершенства...»³. Для Дюрренматта русская литература⁴ представляет ценность как доказательство гуманизма и обращенности к человеку в целом, и Чехов в его понимании здесь занимает одно из первых мест.

Чехов в 1960-е годы уже имел «свое собственное прочное место в репертуаре

почти всех немецких театров» [13, с. 251]. Для современных Дюрренматту зрителей все происходившее на сцене было «слишком медленным, длинным, вообще “слишком русским”» [13, с. 249]. Реагируя так на премьерную постановку «Чайки» (1902), немцы не понимали: где сюжет, где конфликт, где герои и злодеи в истории, разыгрываемой на сцене? Зрители Германии не могли четко и однозначно воспринимать также чеховских героев. Немецкий критик Альфред Польгар написал: «Персонажи пьесы постоянно раздваиваются в нашем сознании: они то комичны, то трогательны; то жестоки, то сентиментальны; то гениальны,

2 Для меня человек — загадка // Известия. 1985. 7 декабря. С. 5.

3 Там же.

4 См. также в эссе «О комедии» (1952): «Дон Кихот, рыцарь Печального Образа, верит в великанов и волшебных фей, а Чичиков у Николая Гоголя скупает мертвые души» [12, с. 64].

то совершенно глупы... В результате зритель утомляется от напряжения» [13, с. 250]. Чехов изображает обыденного человека, который, однако, внутри не может быть статичным: он смешон и мил, наивен и бессердечен, добр и эгоистичен.

В комедии «Физики» (1965) уже само место действия является отсылкой к творчеству Чехова. Дюрренматт помещает своих героев в частный санаторий под названием «Вишневый сад», который является бывшим родовым имением. Поместье фон Цанд стало сумасшедшим домом, психиатрической лечебницей. В оригинале писатель дает это наименование по-французски: «Les Cerisiers», что значит «Вишневые деревья». Параллель очевидно прочитывается, здесь, как пишет Р. Крокетт, реализуется метафора срубленного сада — «последнего убежища невинности» [10, р. 110]. Чеховские мотивы упадка, деградации, вырождения, «изгнания из рая» [14, с. 101] легко угадываются — у Дюрренматта это уже не сад, а только деревья, одинокие и беспомощные, как и люди, оказавшиеся в лечебнице.

ОСНОВЫ КОНФЛИКТА: ЧЕЛОВЕК ВО ВРЕМЕНИ

Однако «Физики» наиболее близки не «Вишневому саду», а «Дяде Ване», и сближает две пьесы прежде всего идея, заложенная в их основу. Оба драматурга стали свидетелями кризисного времени, а их декларация «ответственности за слово» находит параллели в «общементальных явлениях эпохи» [15, с. 10]. «Дядя Ваня» написан уже на излете XIX века (1896), когда Россия начала искать новый путь преодоления стагнации. В прошлое уходят дворянские гнезда, сама культура помещичьего уклада жизни угасает, уступая место новому. Произошла «утрата того, что поддерживало человека в предыдущие десятилетия, формировало мироощущение» [16, с. 18]. Ярко обозначенный кризис проявляется в монологе Астрова, который показывает Елене Андреевне карту угодий и фиксирует произошедшие изменения — деградацию: «...картина постепенного и несомненного вырождения, которому, по-видимому, остается еще каких-нибудь 10–15 лет, чтобы стать полным»⁵.

Кризис своего времени наблюдал и Дюрренматт. Как свидетель Второй мировой войны и современник Манхэттенского проекта (1945), он запечатлевает возможное крушение мира вследствие его нахождения в руках одержимых фанатиков, которые считают себя вершителями судеб, хозяевами Земли. Опасность уничтожения мира и человек перед лицом этой трагедии — вот идея «Физиков», взятая из самой жизни. Мир в целом с его глобальными неразрешимыми конфликтами становится для Дюрренматта объектом внимания, что выводит его за рамки только национальной драмы.

Идея кризисного времени организует и конфликты обеих пьес. Так, можно проследить сближение поэтик Чехова и Дюрренматта, отметив центральный конфликт:

⁵ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. С. 94–95.

иллюзорность положения человека и потеря им истинного места в мире. Устоявшиеся взгляды героев Чехова и Дюрренматта на жизнь и само ее застывшее состояние по ходу драматического действия не выдерживают напора обстоятельств и оказываются дискредитированы реальностью. Герои живут ложными представлениями, крушение которых оборачивается неминуемой гибелью: возникает мотив болезненного освобождения от иллюзий и поиска выхода из тупика. Все внимание и Чехова, и Дюрренматта обращено к человеку и его внутреннему миру, который находится в разладе с миром внешним. Конфликт реального и кажущегося, трагедию прозрения Чехов и Дюрренматт реализуют в драматическом движении образов заглавных героев — это Иван Петрович Войницкий и Иоганн Вильгельм Мебиус.

Раскрывая конфликт «уязвимый человек в чуждом ему мире», драматурги выступают не просто как фиксаторы сюжетных перипетий жизни своих героев, а, углубляя драматизм ситуации, прибегают к новаторским решениям. Так, Е. Ю. Третьякова отмечает, что Чехов уходит в «Дяде Ване» от дидактики, называя пьесу «сценами из...», он хочет «окончательно стереть маркеры авторских оценок, устранить подсказки относительно того, как зрителю следует судить о персонажах» [17, с. 146]. Действительно, если смотреть на «Дядю Ваню» с точки зрения того, как автор отображает в пьесе чувства и впечатления [18, с. 6], то становится очевидно, что он реформировал взгляд на героев, усложнил трактовку образов, так как перед читателем оказывается накал борющихся эмоций: кроткое обожание, которое больше двух десятилетий выказывал Войницкий по отношению к Серебрякову, вдруг перерождается в абсолютную ненависть к нему, а сам профессор, жалуясь, близок к тому, чтобы презирать себя, но находит оправдание и держится за свое преимущество. У Чехова на первый план выходит «реалистическая» тематика, но трактуется она уже «не так, как это было принято у предшествующего поколения писателей-реалистов» [19, с. 201]. Он демонстрирует жизнь в ее внутренней неоднозначности, эмоциональной нестабильности и многомерности, не прибегая к гиперболизации в проявлении одних чувств и не отказывая другим, обращаясь к символичности мельчайших деталей [20].

К усложнению образов стремится и Дюрренматт [21]. Как тонкий психолог, он фиксирует переживания персонажей, чья жизненная драма разворачивается на сцене. Таковым является Мебиус, чувства которого становятся центральным эмоционально-психологическим местом пьесы. Само отношение к учености у героя непостоянно: беспрекословное служение науке, во имя которой он и «замуровал» себя в сумасшедшем доме, доходит до смертельного ужаса, вызванного новостью о том, что Иорк-Лукас, его сын, так же, как и отец, хочет быть физиком. Нестабильность в эмоциональном и психологическом плане, которая приводит к переосмыслению своей роли, переживают не только центральные герои пьесы, но и второстепенные: прежде беззаботные ученые-шпионы Эйслер и Килтон в тревоге начинают сознавать ответственность за собственные научные открытия.

Иван Петрович Войницкий — получивший хорошее образование и воспитание сын тайного советника. Как представитель высшего дворянского сословия, герой имеет все предпосылки к лучшей жизни, но Чехов «переворачивает» образ. Войницкий живет жизнью мелкого дворянина, который лишь выполняет обязанности управляющего имением. На раскрытие конфликта иллюзорного положения человека в сером, скучном и пошлом существовании работает прежде всего саморефлексия героя. Он размышляет о своем месте в мире в целом и в доме профессора в частности. Для Войницкого жизнь оказывается зря прожитой: он «...заперт между иллюзиями и реальностью, становящейся иллюзией» [22, с. 279].

Сюжетная коллизия пьесы происходит в момент, когда в имение возвращается вышедший в отставку Серебряков. Еще не появившись на сцене, герой привносит суматоху в жизнь персонажей, которые начинают о нем говорить. Приезд профессора меняет уклад уже устоявшейся жизни всех обитателей поместья, где даже само время словно начинает идти по-другому:

М а р и н а (*покачивая головой*). Порядки! Профессор встает в 12 часов, а самовар кипит с утра, все его дожидается. Без них обедали всегда в первом часу, как везде у людей, а при них в седьмом. Ночью профессор читает и пишет, и вдруг часу во втором звонок... Что такое, батюшки? Чаю! Буди для него народ, ставь самовар... Порядки!⁶

Однако, как отмечает В. Б. Катаев по поводу «Вишневого сада», «Чехов-драматург совсем отказывается от внешней *интриги*, борьбы группы персонажей вокруг чего-либо <...> Главные события происходят в сознании персонажей» (курсив автора. — Д. П.) [23, с. 42–43]. И в «Дяде Ване» драма запускается в мучительных мыслях Войницкого, так как он острее всех переживает прозрение — осознание ничтожности жизни, посвященной ничтожному Серебрякову. В ходе прямого столкновения с профессором (при этом стоит отметить, что их диалоги не адресованы друг другу вплоть до финала третьего действия), которое подрывает под дядей Ваней почву, герой проговаривает для себя всю горькую правду: «Двадцать пять лет я вот с этою матерью, как крот, сидел в четырех стенах... Все наши мысли и чувства принадлежали тебе одному. Днем мы говорили о тебе, о твоих работах, гордились тобою, с благоговением проносили твое имя; ночи мы губили на то, что читали журналы и книги, которые я теперь глубоко презираю!»⁷ На заостренном стыке «двух правд» — эгоистической лжи Серебрякова и праведного самообмана Войницкого — Чехов завязывает конфликт всей пьесы, вписывая ее в линию осмысления «иллюзорная жизнь и жизнь реальная» в масштабах кризисного времени. Перед Войницким открывается весь ужас прожитой им жизни, та безысходность, которая и толкает его

⁶ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. С. 66.

⁷ Там же. С. 101–102.

на покусение. Герой утратил смысл существования, но горечь его образа заключается в том, что, даже осознав это, дядя Ваня не находит новый смысл, тот стимул, который помог бы ему начать «жизнь светлую, прекрасную, изящную»⁸.

Обращаясь к типу чеховского героя, который оказывается «проигравшим» в схватке с самой судьбой, Дюрренматт воссоздает образ «жертвы обстоятельств», у которой нет шанса на спасение, — это ученый-физик Мебиус. Он, с одной стороны, показан в столкновении с ученым доктором фон Цанд, с другой — в противоречии с открывшейся ему правдой.

Сам Мебиус длительное время не появляется на сцене: после разговора инспектора сначала с доктором, а затем с Ньютоном главный герой кажется персонажем скорее эпизодическим, чем центральным. Дюрренматт показывает его глазами других, создавая многомерность его образа. В восприятии своей жены Мебиус предстает человеком, достойным сострадания, — именно поэтому Лина и приходит к своему бывшему супругу, чтобы честно ему сказать, что вышла замуж за миссионера Розе. В глазах инспектора он становится таким же, как и другие физики, подозреваемым в совершении преступления — не зря полиция интересуется, с чем работает ученый.

Мебиус живет в своей отдельной палате, не контактируя с другими персонажами. Задавая положение одиночества, Дюрренматт уже на идейном уровне показывает гениального человека, который обречен на тотальное непонимание (похожие герои в дюрренматтовском творчестве уже были — император Ромул из комедии «Ромул Великий»). Кроме того, Мебиус сочетает в себе черты «физика и лирика», ему доступно поэтическое ощущение мира, а его речь может приобретать лирический оттенок: «Я стоял у окна и вглядывался в ночную тьму. Царь плавно пролетел из парка на террасу, стал против меня и шепнул через оконное стекло мне этот приказ»⁹. Так в герое, который заперт в сумасшедше доме, погибает его человеческое начало.

Второе действие пьесы практически полностью строится на монологах Мебиуса. Узнав правду о своих «сокамерниках», Эйнштейне и Ньютоне, герой призывает их не покидать «Вишневого сада», так как риск для мира слишком высок. При этом поначалу Мебиус является героем наблюдающим, не ввязывающимся в открытые конфронтации. Не случайно частой ремаркой второго действия, которой сопровождается его образ, является молчание. И даже его несогласие с Матильдой фон Цанд, когда Мебиус узнает о ее планах, получает выражение не в активном действии, а только словесно. Он так же, как и Войницкий, видит истинную сущность своего оппонента, изобличает ее в открытой форме, но предпринять что-то большее и действенное не в состоянии:

М е б и у с. Будьте благоразумны, признайте, что вы сумасшедшая.

Д о к т о р. Я ничуть не более сумасшедшая, чем вы.

М е б и у с. Тогда я должен крикнуть правду на весь мир. Вы обирали меня все эти годы¹⁰.

⁸ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. С. 115.

⁹ Дюрренматт Ф. Комедии / Ф. Дюрренматт. М.: Искусство, 1969. С. 387.

¹⁰ Там же. С. 406.

Мебиус по своей природе образ скорее трагический, он похож на Эдипа, для которого шокирующая правда оказывается признанием собственного поражения. Дюрренматт использует тот же сюжетный ход, что и Чехов, чтобы развить заданный конфликт: для Мебиуса, запершего себя в чужом доме в полной уверенности в том, что может контролировать свои опасные научные результаты и распорядиться ими, лишь спустя время открывается вся правда личного и всеобщего положения. Все прошедшие годы он был не под наблюдением врача, а под контролем настоящей психопатки, которая лишь делала вид, что заботится об окружающих, а сам «пациент» глубоко заблуждался в принятой на себя миссии спасителя человечества.

Дюрренматт через образ Мебиуса задает проблему ответственности, которая тесным образом связана с гуманизмом. Главный герой является человеком, для которого собственная жизнь и безопасность не столь важны, как защищенность общества в целом. Им руководит человеколюбие и сострадание к ближним в широком смысле слова, поэтому автор с сочувствием создает его образ. Дюрренматт намеренно усиливает трагизм, показывая жизненный путь Мебиуса: разрыв с семьей, заточение в «Вишневом саде», скрывание личности под маской сумасшедшего и, наконец, столкновение с настоящей сумасшедшей женщиной.

Собственное прозрение Мебиуса происходит ближе к концу пьесы. Предвидя, что его рукописи, над которыми он работал 15 лет, могут подвергнуть мир опасности, Мебиус сжигает их, чтобы точно противостоять возможной катастрофе. Однако оказывается, что уже слишком поздно, так как главный врач успела все скопировать. Прозрение Мебиуса происходит, когда он понимает, что был обманут, хотя сам пытался ввести всех в заблуждение своим сумасшествием. Это приводит его к моральной трагедии: он не смог, даже прибегнув к обману, создать безопасные условия для всего мира. При этом автор не идеализирует героя — Дюрренматту важно сохранять объективную оценку персонажей и их поступков, так как пьеса «Физики» имеет в историческом контексте сюжета об использовании атомного оружия общественно-политический и нравственный посыл. Сострадание Мебиуса, его стремление к сохранению человечества ненастоящие, иллюзорные. Дюрренматт дискредитирует персонажа, так как Мебиус самонадеян и «слеп». В начале пьесы ученому кажется, что все разворачивается по установленным им правилам: он всех перехитрил, спрятавшись в сумасшедшем доме. На протяжении всей пьесы шаг за шагом физик будет проходить путь познания иллюзорности силы своей заботы об общем благе. Ученый — несостоятельный защитник человечества, жертва собственного самообмана, иллюзий, построенных своими руками. Добровольное заточение в «Вишневом саде» становится символом впустую прожитой жизни, бесплодных усилий героя.

У Чехова жизнь является не просто фоном, на котором разворачивается сюжет, или той средой, в которой живут герои. Она становится способом характеристики персонажей, неким зеркалом их комических и трагических судеб. Писатель фиксирует обыденность, серость повседневной жизни — и в ней констатирует

«падение» людей, их глухоту, отсутствие спокойствия. Чеховские герои не способны на поступки, они инертны и беспомощны, потому что они обычные люди, а в обычной жизни герои встречаются крайне редко. В этом не вина героев, даже несмотря на то, что они осознают свое бедственное положение.

ГЕРОЙ-ПРАВДОИСКАТЕЛЬ VS ГЕРОЙ-ЭГОИСТ

Писатель сталкивает своего героя прежде всего с самой судьбой, поэтому среда как окружение человека получает у Чехова собственную характеристику: мир героев скучен, сер, однообразен, не благосклонен к человеку, он «ненавистен чеховским героям» [24, с. 103]. Воплощением этого мира является Серебряков, в чьем образе автор выводит литературный тип «хозяина жизни», для которого чужие судьбы не имеют значения. Будучи носителем обывательского провинциального сознания, он выдает себя за «горожанина». Однако Чехов идет дальше и снижает образ, так как на самом деле Серебряков, во-первых, не хозяин имения, во-вторых, конечно, не ученый. Он лишь, как говорит Войничский, «мыльный пузырь» — пустота, которая заполняет сама себя. Чехов показывает узурпатора-Серебрякова, который является физическим воплощением потраченной впустую жизни, так как и сам он, и Войничский по его вине «проворонили» свои жизни.

Несмотря на всю отталкивающую природу образа Серебрякова, важно то, что он откровенен и перед самим собой, и перед зрителями (читателями). Герой тщеславен, стремится к достатку, но при этом уличает окружающих в тупости — авторская ирония, которая, безусловно, видится в словах Серебрякова, также работает на снижение образа профессора, потому что герой винит окружающих в том, в чем сам повинен и в чем принимает самое прямое участие. Серебряков — образ в некотором смысле абсурдный, не претендующий на сострадание, которое он так упорно просит:

Всю жизнь работать для науки, привыкнуть к своему кабинету, к аудитории, к почтенным товарищам — и вдруг, ни с того, ни с сего, очутиться в этом склепе, каждый день видеть тут глупых людей, слушать ничтожные разговоры... Я хочу жить, я люблю успех, люблю известность, шум, а тут — как в ссылке. Каждую минуту тосковать о прошлом, следить за успехами других, бояться смерти... Не могу! Нет сил! А тут еще не хотят простить мне моей старости!¹¹

Из монолога дяди Вани известно, что «двадцать пять лет он [Серебряков] пережевывает чужие мысли о реализме, натурализме и всяком другом вздоре; двадцать пять лет читает и пишет о том, что умным давно уже известно, а для глупых неинтересно, — значит, двадцать пять лет переливает из пустого в порожнее»¹². Серебряков — тип персонажа, который можно обозначить как «хамелеон». Герой приспособливается под среду, выставляя себя в том свете,

¹¹ Дюрренматт Ф. *Комедии* / Ф. Дюрренматт. М.: Искусство, 1969. С. 70.

¹² Чехов А. П. *Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. С. 67.*

в котором ему будет выгоднее и удобнее всего, причем все его слова строятся на открытой манипуляции:

Серебряков. Выходит так, что благодаря мне все изнемогли, скучают, губят свою молодость, один только я наслаждаюсь жизнью и доволен. Ну да, конечно!

Елена Андреевна. Замолчи! Ты меня замучил!

Серебряков. Я всех замучил. Конечно¹³.

Серебряков загубил жизнь Войницкого, который слепо переписывал за ним бумаги, не представляющие никакой ценности, — драма ситуации заключается в том, что профессор обманывал себя. Он такая же жертва самообмана, как и остальные герои. Но драма здесь перерастает в трагедию, так как Серебряков обращает этот самообман в свою пользу, управляя чужими жизнями. Герой распоряжается судьбой другого человека и, видя его обреченное положение, остается равнодушен. Эгоистическое стремление Серебрякова не замечать никого вокруг себя ставит под сомнение его человеческое начало, однако он не воплощает абсолютное зло.

Наиболее полно образ Серебрякова раскрывается во втором действии, в разговоре с женой. Чехов показывает противопоставление: старая, никому не нужная жизнь и жизнь новая, свежая, но несчастная:

Серебряков. Конечно, ты права. Я не глуп и понимаю. Ты молода, здорова, красива, жить хочешь, а я старик, почти труп. Что ж? Разве я не понимаю? И конечно, глупо, что я до сих пор жив. Но погодите, скоро я освобожу вас всех. Недолго мне еще придется тянуть¹⁴.

Сама жизнь находится в противопоставлении Войницкого и Серебрякова. Дядя Ваня хотел бы начать новую жизнь, так как понимает, что все прошлое для него прошло зря, непонятно, ради чего и кого. В этом трагедия героя — невозможность начать жить для себя. Серебряков же, напротив, всех эксплуатируя, отбирает жизнь, заменяя ее своими капризами.

Кульминация пьесы происходит в третьем действии, в сцене, где Серебряков объявляет о продаже имения. Герой распоряжается тем, что ему не принадлежит, при этом ловко манипулируя остальными героями, прикрываясь заботой о дочери («...я предполагаю сделать это для блага Сони»¹⁵). Чехов в изображении жертвы собственных ложных представлений толкает дядю Ваню на отчаянный шаг: тот, не выдерживая открывшейся правды и посягающей наглости, хватается за револьвер и пытается застрелить своего «эксплуататора». Однако дела герой не доводит до конца.

В момент откровения Войницкий, уже не способный вместить в себя вместе с обрушившейся жизнью последнее на нее посягательство, начинает сомневаться в разумности мира и себя самого:

¹³ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. С. 76.

¹⁴ Там же. С. 75–76.

¹⁵ Там же. С. 100.

В о й н и ц к и й. Это непостижимо, непостижимо! Или я с ума сошел, или... или...¹⁶

В о й н и ц к и й. Пропала жизнь! Я талантлив, умен, смел... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... Я зарпортовался! Я с ума схожу... Матушка, я в отчаянии! Матушка!¹⁷

Сумасшествие, хоть и мнимое, — это результат «внутренней» жизни героя, закономерный исход тех бурь, через которые прошел Войницкий. Бунт для дяди Вани обречен на провал, в конце пьесы жизнь его, конторщика, переписывающего бумаги, не меняется, даже несмотря на поддержку Сони, — «осторожная» ремарка оставляет финал открытым [25, с. 384].

У Дюрренматта, как было сказано выше, Мебиусу противостоит главный врач санатория «Вишневый сад» Матильда фон Цанд. Жажда власти, стремление к полному подчинению себе мира и человека — в достижении своих целей она не останавливается и прибегает к любым методам: манипуляции в разговоре с Линой, псевдозабота по отношению к Мебиусу и другим «больным» ученым. Особенно заметно, как обозначенная антитеза усиливается во втором действии, что проявляется в монологах героев. Матильда очень конкретна, в этом проявляется ее жестокость, Мебиус же в свою очередь спокоен и даже подавлен.

Примечательна внешность героини — в открывающей пьесу ремарке Дюрренматт обозначает ее следующим образом: «Горбатая девица в классическом одеянии людей ее профессии: в белоснежном больничном халате. . .»¹⁸ Образ Матильды строится по стереотипному шаблону врача, который бытует в массовом сознании: белый медицинский халат, заставленный книгами кабинет, что подкрепляется псевдоисторическим личным знакомством с К. Г. Юнгом. В первом действии главный врач показана как человек, который умеет находить контакт с окружающими, — Матильда знает, как угодить физикам: аккомпанирует Эйнштейну на пианино, играет с Ньютоном в шахматы — все это, чтобы втереться в доверие к ученым. Находит она общий язык и с инспектором, с которым раскуривает сигарету, хоть это и запрещают сиделки, чтобы не навредить здоровью подопечных. При этом Матильда очень умело манипулирует полицейским, выставляя правду в выгодном свете, убеждая его в сумасшествии ученых:

Д о к т о р. Я только констатирую факты. Оба сошли с ума, у обоих заболевание развивается, оба представляют опасность для окружающих, оба удушили своих сиделок¹⁹.

Когда героиня появляется на сцене, Дюрренматт строит ее образ по схожему принципу с образом Мебиуса — создается ощущение, что Матильда воплощает собой заботу и человеколюбие, которое направлено на несчастных физиков. Эта линия выдерживается до середины второго

¹⁶ Чехов А. П. *Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. С. 100.*

¹⁷ Там же.

¹⁸ Дюрренматт Ф. *Комедии / Ф. Дюрренматт. М.: Искусство, 1969. С. 349.*

¹⁹ Там же. С. 362.

действия, когда Мебиус (а вместе с ним и читатель со зрителем) понимает, что героиня не в себе и одержима идеей захвата мира. Безумие ее проявляется постепенно: сначала она распоряжается установить решетки на окнах санатория, далее нанимает надзирателей над физиками, а затем и вовсе признается, что давно знает, что Эйнштейн и Ньютон на самом деле не те, за кого себя выдают.

С характерной для автора иронией фон Цанд произносит в диалоге с инспектором вполне гоголевскую фразу, через которую буквально сама себя дискредитирует: «Род у нас такой древний, что только чудом медицины можно объяснить, почему я сама более или менее нормальная, — я имею в виду свою психику»²⁰. Примечательна здесь оговорка Матильды — «более или менее», — которая может указывать, что уже в этот момент героиня сама сомневается в своей адекватности, так как граница здесь точно не определена.

В финале пьесы обезумевшая Матильда произносит: «Царь Соломон передал вам свои мысли, он поручил вам дело своей жизни, а теперь он возьмет вашу жизнь моими руками <...> Я же принимаю на себя его власть. И не боюсь. Мой санаторий полон моих сумасшедших родственников, увешанных драгоценностями и орденами. Я — последний нормальный человек в нашем роду <...> И я буду могущественнее всех моих предков»²¹. Ее античеловеческая эгоистическая правда заключается в том, что она мнит себя вершителем судеб мира. В этом монологе просвечивает маниакальная фанатичность, уходящая корнями в религиозное откровение, которым продиктованы ее поступки.

Сумасшествие Матильды усиливается, когда она, перенимая у Мебиуса идею прихода царя Соломона, говорит: «Царь Соломон не хотел, чтобы об этом догадались другие. Эта тайна давала ему владычество над миром. Поэтому он избрал меня, свою служанку <...> Он приказал мне сместить Мебиуса и занять его место. Я подчинилась его приказу. Я врач, а Мебиус мой пациент. Я могла делать с ним все, что хотела»²². Беря за основу библейскую легенду, Дюрренматт ее переосмысляет. Так, искупление, которое должен совершить Соломон, в комедии получает «зеркальное» осмысление, показывает истинный характер Матильды. Главный врач благими намерениями создает иллюзию того, что она по-настоящему помогает людям, которых на самом деле специально заточила в «Вишневом саде». Искупление, точнее псевдоискупление, не соотносится с тем преступлением, которое вершится ею.

Будучи запертым в сумасшедшем доме, Мебиус уже на уровне хронотопа лишен физической свободы, и это лишение во втором действии усиливается с установкой решеток. Герой не ведет активной деятельности, которая была бы направлена на предотвращение главной цели Матильды фон Цанд — захвата мира. Он персонаж философствующий, высказывающий свою позицию в разговоре с другими физиками и в монологах. Так же, как и чеховский герой, он не убивает своего оппонента, понимая, что не способен больше ничего изменить: «Убивать — это ужасно. Я убил, чтобы не допустить еще более страшных убийств. Но вот появились вы. Я не могу вас уничтожить, но, может, я могу вас

20 Дюрренматт Ф. *Комедии* / Ф. Дюрренматт. М.: Искусство, 1969. С. 362–363.

21 Там же. С. 407.

22 Там же. С. 406.

переубедить? Неужели мы убивали зря? Либо это были жертвы, либо преступление? Либо мы останемся в сумасшедшем доме, либо мир станет сумасшедшим домом»²³. Неслучайно Мебиус здесь говорит про убийство. Именно оно становится неким мериллом человечности для героев. Однако Мебиус здесь показан в противоречии: говоря про недопустимость убийства, ученый все же берет на себя право распоряжаться чужой жизнью и смертью, оправдывая это общим благом. В этом проявляются его гордость и эгоистичность, которые диктуют дальнейшую реакцию Мебиуса. Герой самонадеян, свято верит в то, что ради благой цели — спасение человечества — может решать судьбы других людей. В этой сцене убийства Моники происходит разоблачение героя, его дискредитация автором в глазах читателей и слушателей. Герой еще не осознает иллюзорность своей «власти» над другими — по ходу пьесы Мебиусу и предстоит осознать, что он такой же человек, как и все окружающие его. Мебиус, как и Матильда, заблуждается в своих взглядах на человеческую жизнь. Лишь в конце пьесы ученый понимает антигуманность своего стремления к гуманизму. Девушка приносится в жертву благородной идее: убийство невинной жизни, которая рискует связать себя с опасным человеком. Мебиус мыслит смерть не как причинение вреда, а, наоборот, как спасение, способ выразить сострадание.

Такое нельзя сказать про главного врача, для которой гибель человечества и планеты — ничто. Человеческие жизни для Матильды — лишь разменная монета, ею она платит за свое стремление обладать миром. Фон Цанд признается, что натравила физиков на сиделок, чтобы, идя вслед за волей Соломона, запереть ученых в «Вишневом саде». От гениального ученого, доктора наук ее образ снижается до хладнокровного убийцы, который ни перед чем не остановится. Для Матильды нет никаких нравственных установок, она руководствуется известным правилом «цель оправдывает средства».

Героев Чехова и Дюрренматта сближает их аналитический ум, стремление хоть как-то повлиять на те ужасные драматичные и трагичные повороты судьбы, против которых они пытаются выстоять. Стремление это оказывается проигранным, причем заранее, так как противником героев на идейном уровне является сама жизнь, противостоять которой они не могут: «Приход

лучшего зависит не от устранения частных помех, а от изменения всех форм существования. И пока такого изменения нет, каждый в отдельности бессилен перед общей судьбой» [26, с. 433].

23 Дюрренматт Ф. *Комедии* / Ф. Дюрренматт. М.: Искусство, 1969. С. 400.

24 В современных сценических постановках подчеркивается, что «в усадьбе Серебрякова собрались люди, застрявшие между двумя временными слоями, вытравшие из социального тренда или никогда не входившие в него» [27, с. 27].

ОБРАЗ ЛАБИРИНТА

Конфликт у Чехова и Дюрренматта получает важное раскрытие при помощи хронотопа. Персонажи Чехова не воспринимают дом как место, где должен царить уют и покой²⁴. Если для одних в нем господствует атмосфера ада,

то, например, для Серебрякова дом предстает лабиринтом: «Не люблю я этого дома. Какой-то лабиринт. Двадцать шесть громадных комнат, разбредутся все, и никого никогда не найдешь»²⁵. Лабиринт задается еще в открывающей ремарке третьего действия: «Гостиная в доме Серебрякова. Три двери: направо, налево и посередине. — День»²⁶. Словно в лабиринте живет и Астров, который приходит только ради Елены Андреевны — своей неразделенной любви. Сама жизнь становится лабиринтом для Войницкого, который потерял связь с реальностью. Его путеводная нить — Соня — хоть и помогает своему любимому дяде, но герой потеряян, не видит выхода. Лабиринт выступает как метафора потерянности людей в иллюзиях, неспособность построить настоящий диалог друг с другом.

Лабиринт — это важнейшая мифологема и в творчестве Дюрренматта. Так, сам санаторий «Вишневый сад» построен по принципу перемещения в сложноорганизованном пространстве. У каждого из трех физиков есть своя комната, куда они уходят при необходимости. Героям словно некомфортно находиться в окружении других, так как у каждого из них свой собственный мир: у Мебиуса — мир, в котором он прячется от реальности, так как боится своими поступками ее разрушить, у Ньютона и Эйнштейна — мир шпионажа и слезки. Пространство в пьесе нестабильно: известно, что пансионат «Вишневый сад» состоит не исключительно из одного здания. К нему примыкают корпуса поменьше, в которых содержатся более состоятельные сумасшедшие: «свихнувшиеся аристократы, склеротические политики (на случай, если они в это время не управляли страной), слабоумные миллионеры, шизофреники-писатели и маниакально-депрессивные столпы индустрии, — короче говоря, сливки душевнобольного Запада»²⁷. Матильда специально разбивает пространство, усложняя его, чтобы оградить нужного ей Мебиуса, который единственный по-настоящему вызывает у нее не медицинский, но корыстный интерес. Так же, как и чеховские герои, физики блуждают в пространстве, Мебиус пытается найти выход, и кажется, что находит его, однако финал пьесы с торжеством Матильды показывает, что ученый так и остался в тупике.

ЛЮБОВЬ КАК ТРАГЕДИЯ

Важное значение в развитии конфликта «казалось — оказалось» у Чехова и Дюрренматта имеет любовная коллизия. У Чехова она находит воплощение в линии отношений Войницкого и Елены Андреевны. С самого начала писатель акцентирует внимание на томлении, которым мучается жена Серебрякова, отражающая «ангажированные современной культурой поведенческие стереотипы» [28, с. 17]. Несмотря на то, что ей всего 27 лет, героиня явно уже успела натерпеться от своего мужа. При этом при любой возможности она защищает Серебрякова, на чем и строится ее прямой конфликт с Войницким:

²⁵ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. С. 98.

²⁶ Там же. С. 90.

²⁷ Дюрренматт Ф. Комедии / Ф. Дюрренматт. М.: Искусство, 1969. С. 349.

Елена Андреевна. Ах, и лень, и скучно! Все бранят моего мужа, все смотрят на меня с сожалением: несчастная, у нее старый муж! Это участие ко мне — о, как я его понимаю! <...> Вы безрассудно губите человека, и скоро, благодаря вам, на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собою. Почему вы не можете видеть равнодушно женщину, если она не ваша? Потому что — прав этот доктор — во всех вас сидит бес разрушения. Вам не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга...²⁸

Герои не слышат друг друга, поэтому и понимание между ними невозможно. Елена Андреевна считает Войницкого несерьезным, даже грубым, потому что не видит трагедию его жизни. В этом доме для нее невозможны другие чувства, кроме мучения, кажется, что скука вытеснила все в ее душе. Даже несмотря на возможное увлечение Астровым, у Елены Андреевны нет сил.

Войницкий же, несмотря на постоянный «полифонический диалог» [29, с. 42], не может понять причину, по которой Елена Андреевна не способна уйти от Серебрякова. Он обвиняет ее в пассивности, хотя у обоих героев одна и та же основа непонимания: они переоценивают друг друга, не осознавая, что несчастье их произрастает из неустроенности жизни. Войницкий воспринимает Елену Андреевну скорее не как человека, а как символ возможного счастья, «второго шанса», но и жизнь, и героиня не отвечают ему взаимностью:

Войницкий. Могу ли я смотреть на вас иначе, если я люблю вас? Вы мое счастье, жизнь, моя молодость! Я знаю, шансы мои на взаимность ничтожны, равны нулю, но мне ничего не нужно, позвольте мне только глядеть на вас, слышать ваш голос...

Елена Андреевна. Тише, вас могут услышать!²⁹

Чеховский герой, напрямую обращаясь к героине, словно просит о помощи, стремится к той женщине, которая, как ему самому кажется, воплощает живую жизнь, словесно дает понять свой бунт против серости и пошлости, которые поглотили дядю Ваню в доме Серебрякова. Однако бунт у Чехова не способен принять активное воплощение, разрешиться в пользу «жертвы», поэтому Войницкий просит жену Серебрякова остаться с ним в этой убогой реальности. Героиня становится для персонажа идиолом, который он мог бы обожать, тем светом и надеждой, которых нет в жизни Войницкого.

У героев нет шанса начать новую жизнь, поэтому финал, несмотря на оптимизм, выраженный в монологе Сони, все же трагичный. Все, кто остались в доме, возвращаются в прежнюю колею.

У Дюрренматта в «Физиках» любовная коллизия выражается, как уже упоминалось выше, в отношениях Мебиуса и Моники. Образ Моники показан в динамике и движении. Девушке ловко удавалось скрывать свои порывы, держать под контролем чувство сострадания и влечение, понимая, что любовь в сумасшедшем доме заведомо обречена на провал.

28 Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. С. 73–74.

29 Там же. С. 74.

Но, не имея больше сил противостоять своим возрастающим чувствам, она хочет использовать шанс на побег с возлюбленным, оказавшийся безнадежным. Мотив невозможной любви в силу обстоятельств, жертвами которых являются невинные люди, отчетливо прослеживается у Дюрренматта, так как, по мысли драматурга, любовь как чувство «настоящих» людей оказывается неспособной уберечь человека от поворотов непредсказуемой судьбы, эгоизма, ведущего к вероятной гибели (физической и душевной). Примечателен последний эпизод первого действия, в котором происходит объяснение между Мебиусом и Моникой:

Мебиус (*подавлен*). Сестра Моника, я страшно растерян... Я разучился высказывать свои чувства, профессиональную болтовню с больными физиками, с которыми я живу, нельзя ведь назвать человеческим разговором. Я онемел, боюсь, что и душа моя онемела <...> (*растерянно смотрит на нее*)³⁰.

Реплика Мебиуса важна в аспекте раскрытия образа ученого. Герой говорит о своей способности любить, чувствовать эмоции по отношению к другому человеку. Дюрренматт намеренно акцентирует внимание на двойственности Мебиуса: с одной стороны, он античеловечен, так как наделил себя способностью распоряжаться чужими жизнями, с другой — он все же простой человек со своими слабостями и страстями. Автор фиксирует трансформацию человеческого в героя, так как человек, по мысли Дюрренматта, не статичен, а развивается в окружающих его условиях. Драматизм физика достигает своего пика, когда у Мебиуса появляются опасения, что он потерял способность полноценно любить: не случайно в конце герой оставлен всеми. Через диалоги с Моникой, а также на уровне ремарки очевидны его внутренние терзания: «Мебиус (*медленно, упавшим голосом*). Вы сами идете к своей гибели»³¹.

Любовь оборачивается трагедией для обоих героев, причем Дюрренматт усиливает драматизм отношений, показывая их чувства не сами по себе, а именно в контексте сумасшедшего дома. Именно мнимость сумасшествия Мебиуса с вытекающим из этого моментом ответственности не дает героям права на их чувства. Физически герои устремлены друг к другу, они желают прикоснуться друг к другу — это единственный доступный для них способ проявить любовь в стенах «Вишневого сада»:

Мебиус. Идите сюда, Моника. (*Подводит ее к креслу, садится против нее и берет ее за руки.*) Слушайте. Я совершил тяжелую ошибку. Я открыл свою тайну, я не сумел скрыть явление царя Соломона. За это я поплатился. Всей жизнью. Так надо. Но вы не должны за это страдать. В глазах всего мира вы любите сумасшедшего. Вы навлекаете на себя беду. Оставьте этот санаторий, забудьте меня. Так будет лучше для нас обоих <...> (*необычайно взволнован, хватает ее*)³².

Осознав свое положение (гениальный ученый, чьи исследования угрожают миру, запертый в доме для душевнобольных), Мебиус произносит:

30 Дюрренматт Ф. *Комедии* / Ф. Дюрренматт. М.: Искусство, 1969. С. 376.

31 Там же. С. 377.

32 Там же. С. 379.

Я — царь Соломон. Я бедный царь Соломон. Некогда я был сказочно богат, мудр и благочестив. От моей власти содрогались троны. Я был князем мира и справедливости. Но моя мудрость подточила мое благочестие, и когда я перестал бояться бога, моя мудрость уничтожила мое богатство. И ныне мертвы мои города и пусто царство, которое мне было доверено. Вокруг только синее мерцание пустынь, и где-то вдали вокруг маленькой желтой безымянной звезды одиноко и бессмысленно кружит радиоактивная Земля³³.

Соломон является символом знания, ученого осмысления мира, он рожден, чтобы быть мудрецом, судящим людей. Кроме этого, Соломон является символом справедливости, человеколюбия. В первой половине монолога Мебиуса эти качества и раскрываются в характере героя, так как он также живет по этим принципам: гуманность и сострадание, которые мыслятся физиком как вечные смыслы и ценности. Не случайно Дюрренматт акцентирует внимание на мудрости Мебиуса-мыслителя, стремлении его к постижению мира. Власть Соломона метафорически символизирует ложное представление физика, что он контролирует ситуацию. Однако в характере Соломона было много места и для гордыни. В этом также прослеживается параллель с физиком, так как Мебиусу свойственен и эгоизм, который является причиной того, что герой оказался проигравшим. Отсутствие боязни перед Богом — вот основная причина краха героя. Он себя возомнил таковым, что и привело к смерти городов и царства — метафора «смерти» ученого, запертого в сумасшедшем доме. Самоуверенность Мебиуса, который мыслил себя спасителем мира, стала для него самого приговором: собственная разрушенная жизнь и миллионы покалеченных судеб землян. Самопровозглашенная роль Бога, который самостоятельно распоряжается всем и всеми, за которой Мебиус спрятался, привела к тому, что все усилия физика оказались напрасными. Наказанием для героя Дюрренматта становится одиночество и сожаление об упущенных возможностях.

Таким образом, сближение пьес «Дядя Ваня» Чехова и «Физики» Дюрренматта позволяет выявить глубокие типологические сходства. Оба драматурга показывают иллюзорность положения человека, потерю им истинного места в мире. Герои, сталкиваясь с суровой реальностью, оказываются перед лицом трагического прозрения. Конфликт между внутренним миром человека и внешним миром становится центральным в обеих пьесах. В «Дяде Ване» конфликт разворачивается в столкновении иллюзий Войницкого с реальностью, воплощенной в напрасно потраченной жизни, отданной в жертву Серебрякову. Иллюзорность жизни и трагизм прозрения приводят героя к отчаянию и бунту, обреченному на провал. В «Физиках» ответственность за распоряжение сво-

ими открытиями, которую принимает Мебиус, ставит его перед необходимостью сделать выбор между собственным счастьем и ответственностью перед человечеством. Гениальный ученый оказывается заложником своих иллюзий, так как собственноручно возложил на себя функции

33 Дюрренматт Ф. *Комедии* / Ф. Дюрренматт. М.: Искусство, 1969. С. 409.

Бога, что в его глазах дает право распоряжаться чужими судьбами. Лишь позже Мебиус понимает, что эта роль — лишь «маска», что и приводит героя к моральной трагедии запертого в сумасшедшем доме гения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Карпова А. Ю. А. П. Чехов и Г. Гауптман: комедиография «новой драмы». Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2015. — 195 с.
2. Полунина М. А. Художественное время в драматургии М. Метерлинка и А. П. Чехова. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. — 192 с.
3. Господинова А. Драматургия А. П. Чехова и Г. Ибсена: Сопоставительный анализ. Дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. — 143 с.
4. Козлова С. М. «Чайка» А. Чехова и «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло: обратная связь // Филология и человек. 2015. № 2. С. 39–50.
5. Курмелев А. Ю. Метаморфозы чеховских персонажей в пьесе Теннесси Уильямса «Записная книжка Тригорина» // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. 2017. № 39. С. 81–95.
6. Тамарли Г. И. Чехов и Брехт: эпизация драмы // Вестник Таганрогского государственного педагогического института им. А. П. Чехова. 2008. № 51. С. 111–115.
7. Филиппова А. К. Языковая характеристика эмоционального состояния персонажа в радиопьесе Фридриха Дюрренматта “Die Ranne” и одноименном рассказе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2010. № 1. С. 197–204.
8. Павлова Н. С. Фридрих Дюрренматт. М.: Высшая школа, 1967. — 73 с.
9. Колязин В. Ф. «Свет разума не остановишь». Опыт прочтения «Ромула Великого» Фридриха Дюрренматта // Вопросы театра. Prosaenium. 2021. № 3–4. С. 110–119.
10. Roger A. Crockett. Understanding Friedrich Durrenmat. Columbia: University of South Carolina Press, 1998. — 220 p.
11. Дюрренматт Ф. Американская и европейская драма // Дюрренматт Ф. Избранное: статьи, доклады, размышления. Нью-Йорк, 2019. С. 66–71.
12. Дюрренматт Ф. О комедии // Дюрренматт Ф. Избранное: статьи, доклады, размышления. Нью-Йорк, 2019. С. 60–65.
13. Штеффен К. История восприятия чеховской драматургии в Германии (тезисы доклада) // Штеффен К. Чехов и Германия. М.: [б. и.], 1996. С. 249–252.
14. Хайнади З. Символическое знаменование первообраза через образ (топос сада и парка у А. П. Чехова) // Русская литература. 2016. № 2. С. 100–114.
15. Смола К. О. Текст Чехова и риторика знания его времени // Новое литературное обозрение. 2018. № 4(152). С. 204–218.
16. Бушканец Л. Е. А. П. Чехов и русское общество 1880–1917 гг. Формирование литературной репутации: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2013. — 39 с.
17. Третьякова Е. Ю. Пьесы «Леший» и «Дядя Ваня» как подступ к драматургическому новаторству А. П. Чехова // Кайгородовские чтения. Культура, наука, образование в информационном пространстве региона: Сборник материалов XVI Всероссийской науч.-практ. конф.: к 50-летию Краснодарского гос. ин-та культуры, 14 апреля 2016 года. Краснодар, 2016. Краснодар: КГИК, 2016. С. 145–147.
18. Андоскина В. А. Импрессионизм в творчестве А. П. Чехова: история термина // Вестник Томского государственного университета. 2024. № 499. С. 12–19. DOI: 10.17223/15617793/499/2.
19. Степанов А. Д. А. П. Чехов и живопись: от реализма к (пред)импрессионизму // Русская литература. 2022. № 1. С. 200–206. DOI: 10.31860/0131-6095-2022-1-200-206.
20. Бигильдинская О. В. Символика волчка: звуковая деталь в пьесе А. П. Чехова «Три сестры» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23. № 1. С. 67–72. DOI: 10.18500/1817-7115-2023-23-1-67-72.

21. Mərdanlı H. H. Q. İsvəçə ədəbiyyatında ənənəvi detektivdən postmodernizmə keçid və Fridrix Dürrenmatt // Elmi Xəbərlər. Sosial və Humanitar Elmlər Bölməsi. 2020. Vol. 16, no. 1. P. 31–34.
22. Лексина А. В. Реальная и иллюзорная жизнь в пьесе «Дядя Ваня»: варианты прочтения провинциально-столичного текста // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От «Лешего» к «Дяде Ване»» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сборник научных работ в 2 ч. Ч. 1. / Редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) [и др.]. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. С. 278–285.
23. Катаев В. Б. Сложность простоты: рассказы и пьесы Чехова. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М.: Изд-во Московского ун-та, 2002. — 108 с.
24. Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова: типологическое сопоставление с западноевропейской «новой драмой». Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1989. — 194 с.
25. Горфункель Е. И. История ремарки в тезисах // Вопросы театра. Prosaenium. 2020. № 3–4. С. 372–395.
26. Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. С. 404–436.
27. Шалимова Н. А. Усадебное пространство России // Вопросы театра. Prosaenium. 2016. № 3–4. С. 54–66.
28. Литаврина М. Г. Роль Елены Андреевны в «Дяде Ване»: диалог актрисы с автором // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 8–19. DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-8-19.
29. Прозоров В. В. Молодой лакей в комедии А. П. Чехова «Вишневый сад» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2015. Т. 15, № 1. С. 42–45.

REFERENCES

1. Karpova A. Yu. A. P. Chekhov i G. Gaupman: komediografija “novoj dramy” [Chekhov and G. Hauptmann: Comedyography of the “New Drama”]. Dissertation Thesis (Cand. Philol. Sc.). Tomsk, 2015. 195 p.
2. Polunina M. A. Hudozhestvennoe vremya v dramaturgii M. Meterlinka i A. P. Chekhova [Artistic Time in the Drama of M. Maeterlinck and A. P. Chekhov]. Dissertation Thesis (Cand. Philol. Sc.). Moscow, 2006. 192 p.
3. Gospodinova A. Dramaturgiya A. P. Chekhova i G. Ibsena: Sopostavitelnyj analiz [Dramaturgy of A. P. Chekhov and G. Ibsen: Comparative Analysis]. Dissertation Thesis (Cand. Philol. Sc.). Moscow, 1999. 143 p.
4. Kozlova S. M. “Chajka” A. Chekhova i “Shesť personazhej v poiskah avtora” L. Pirandello: obratnaja svjaz’ [The Seagull by A. Chekhov and “Six Characters in Search of an Author” by L. Pirandello: Feedback]. Filologiya i chelovek [Philology and Human]. 2015, no. 2, pp. 39–50.
5. Kurmelev A. Yu. Metamorfozy chehovskih personazhej v p’ese Tennessi Uilyamsa “Zapisnaya knizhka Trigorina” [Metamorphoses of Chekhov’s Characters in Tennessee Williams Play The Notebook of Trigorin]. Vestnik Nizhegorodskogo gosudarstvennogo lingvističeskogo universiteta im. N. A. Dobrolyubova [Nizhny Novgorod Linguistics University Bulletin]. 2017, no. 39, pp. 81–95.
6. Tamarli G. I. Chekhov i Breht: epizacija dramy [Chekhov and Brecht: Epicization of Drama]. Vestnik Taganrogskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta [Bulletin of the Taganrog State Pedagogical Institute named after A. P. Chekhov]. 2008, no. S1, pp. 111–115.
7. Filippova A. K. Yazykovaja harakteristika emocionalnogo sostoyanija personazha v radiopjese Fridriha Dyurrenmatta “Die Panne” i odnoimennom rasskaze [Linguistic Characterization of the Emotional State of the Character in Friedrich Dürrenmatt’s Radio Play “Die Panne” and the Story of the Same Name]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedenie. Zhurnalistika [Vestnik of Saint Petersburg University. Series 9. Philology. Oriental Studies. Journalism]. 2010, no. 1, pp. 197–204.
8. Pavlova N. S. Friedrich Dürrenmatt. Moscow: Vysshaya shkola, 1967. 73 p.
9. Kolyazin V. F. “Svet razuma ne ostanovish”. Opyt prochteniya “Romula Velikogo” Fridriha Dyurrenmatta [“The Light of Reason Cannot Be Stopped”. An Experience Reading Friedrich Dürrenmatt’s Romulus the Great]. Voprosy teatra. Prosaenium [The Problems of the Theatre]. 2021, no. 3–4, pp. 110–119.
10. Roger A. Crockett. Understanding Friedrich Dürrenmatt. Columbia: University of South Carolina Press, 1998. 220 p.

11. Durrenmatt F. *Amerikanskaya i evropejskaya drama* [American and European drama]. In: Durrenmatt F. *Izbrannoe: statji, doklady, razmyshlenija* [Selected: Articles, Reports, Reflections]. New York: s. n., 2019, pp. 66–71.
12. Durrenmatt F. *O komedii* [About comedy]. In: Durrenmatt F. *Izbrannoe: statji, doklady, razmyshlenija* [Selected: Articles, Reports, Reflections]. New York, 2019, pp. 60–65.
13. Steffen K. *Istorija vosprijatija chekhovskoj dramaturgii v Germanii (tezisy doklada)* [History of the Perception of Chekhov's Drama in Germany (Abstracts of the Report)]. In: Steffen K. *Chekhov i Germanioa* [Chekhov and Germany]. Moscow: s. n., 1996, pp. 249–252.
14. Haynadi Z. *Simvolicheskoe znamenovanie pervoobraza cherez obraz (topos sada i parka u A. P. Chekhova)* [Symbolic Signification of the Prototype through an Image (the Topos of a Garden and Park in A. P. Chekhov's Works)]. *Russkaya literatura* [Russian Literature]. 2016, no. 2, pp. 100–114.
15. Smola K. O. *Tekst Chekhova i ritorika znaniya ego vremeni* [Chekhov's Text and the Rhetoric of Knowledge of his Time]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2018, no. 4(152), pp. 204–218.
16. Bushkanets L. E. *A. P. Chekhov i russkoe obshchestvo 1880–1917 gg. Formirovanie literaturnoj reputacii* [A. P. Chekhov and Russian Society 1880–1917. Formation of Literary Reputation]. Abstract of dissertation (D. Sc. in Philol.). Moscow, 2013. 39 p.
17. Tretyakova E. Yu. *Pjesy "Leshij" i "Djadja Vanja" kak podstup k dramaturgicheskomu novatorstvu A. P. Chekhova* [The Plays *The Wood Demon* and *Uncle Vanya* as an Approach to the Dramatic Innovation of A. P. Chekhov]. In: *Kajgorodovskie chtenija. Kultura, nauka, obrazovanie v informacionnom prostranstve regiona: Sbornik materialov XVI Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii: k 50-letiju Krasnodarskogo gosudarstvennogo instituta kulture, 14 aprelya 2016 goda. Krasnodar, 2016. Krasnodar: [Kajgorodovskie readings. Culture, science, education in the information space of the region: collection of materials of the XVI All-Russian scientific and practical conference: for the 50th anniversary of the Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar, April 14, 2016]. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture, 2016, pp. 145–147.*
18. Andoskina V. A. *Impressionizm v tvorcestve A. P. Chekhova: istorija termina* [Impressionism in the Works of A. P. Chekhov: the History of the Appellation]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal]. 2024, no. 499, pp. 12–19. DOI: 10.17223/15617793/499/2.
19. Stepanov A. D. *A. P. Chekhov i zhivopis: ot realizma k (pred)impressionizmu* [A. P. Chekhov and Painting: From Realism to (Pre)Impressionism]. *Russkaya literatura* [Russian literature]. 2022, no. 1, pp. 200–206. DOI: 10.31860/0131-6095-2022-1-200-206.
20. Bigildinskaja O. V. *Simvolika volchka: zvukovaja detal v pjese A. P. Chekhova "Tri sestry"* [The Symbolism of the Spinning Top: a Sound Detail in A. P. Chekhov's Play *Three Sisters*]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika* [Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism]. 2023, vol. 23, no. 1, pp. 67–72. DOI: 10.18500/1817-7115-2023-23-1-67-72.
21. Mərdanlı H. H. Q. *İsveçrə ədəbiyyatında ənənəvi detektivdən postmodernizmə keçid və Fridrix Dürrenmatt // Elmi Xəbərlər. Sosial və Humanitar Elmlər Bölməsi*. 2020, vol. 16, no. 1, pp. 31–34.
22. Lexina A. V. *Realnaja i illyuzornaja zhizn v pese "Djadja Vanja": varianty prochtenija provincialno-stolichnogo teksta* [Real and Illusory Life in the Play *Uncle Vanya*: Options for Reading the Provincial-metropolitan Text]. In: *Ot "Leshego" k "Dyade Vane". Po materialam mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii «Ot "Leshego" k "Dyade Vane"»* (Moskva, Melihovo, 25–27 sentyabrya 2017 g.): Sbornik nauchnyx rabot v 2 chastyah / Redkol.: V. V. Gulchenko (nauch. red.) [i dr.]. Ch. 1 [From *The Wood Demon* to *Uncle Vanya*. Based on the Materials of the International Scientific and Practical Conference "From *The Wood Demon* to *Uncle Vanya*" (Moscow, Melikhovo, September 25–27, 2017): Collection of scientific papers in 2 parts / Ed. board: V. V. Gulchenko (scientific ed.) [and others]. Part 1. — Moscow: State Central Theatre Museum named after A. A. Bakhrushin. 2018, pp. 278–285.
23. Kataev V. B. *Slozhnost prostoty: rasskazy i pjesy Chekhova. V pomoshh prepodavatelyam, starsheklassnikam i abiturientam* [Complexity of Simplicity: Stories and Plays by Chekhov. To Help Teachers, High School Students and Applicants]. Moscow: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta, 2002. 108 p.
24. Sobennikov A. S. *Hudozhestvennyj simvol v dramaturgii A. P. Chekhova: tipologicheskoe sopostavlenie s zapadno-evropejskoj novoj dramoj* [Artistic Symbol in the Dramaturgy of A. P. Chekhov: Typological Comparison with the Western European "new drama"]. Irkutsk: Izdatelstvo Irkutskogo universiteta, 1989. 194 p.
25. Gorfunkel E. I. *Istorija remarki v tezisah* [History of the Remark in the Theses]. *Voprosy teatra. Proscenium* [The Problems of the Theatre]. 2020, no. 3–4, pp. 372–395.

26. Skaftymov A. P. *K voprosu o principah postroenija pjes A. P. Chekhova* [On the Question of the Principles of Construction of A. P. Chekhov's Plays]. In: Skaftymov A. P. *Nravstvennye iskanija russkih pisatelej* [Moral quests of Russian writers]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1972, pp. 404–436.
27. Shalimova N. A. *Usadebnoe prostranstvo Rossii* [The Estate Space of Russia]. *Voprosy teatra. Proscenium* [The Problems of the Theatre]. 2016, no. 3–4, pp. 54–66.
28. Litavrina M. G. *Rol Eleny Andreevny v "Djade Vane"*: dialog aktrisy s avtorom [The Role of Elena Andreyevna in *Uncle Vanya*: a Dialogue between the Actress and the Author]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 2, pp. 8–19. DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-8-19.
29. Prozorov V. V. *Molodoj lakej v komedii A. P. Chekhova "Vishnyovyj sad"* [A Young Footman in A. P. Chekhov's Comedy *The Cherry Orchard*]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika* [Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism]. 2015. Vol. 15, no. 1, pp. 42–45.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Панов Даниил Евгеньевич — аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета — НИ ТГУ.
 e-mail: danya_panov_ifiyam@mail.ru
 ORCID: 0009-0000-4995-2764

Научный руководитель: Волков И. О. — доктор филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Национального исследовательского Томского государственного университета — НИ ТГУ.
 e-mail: wolkoviv@gmail.com
 ORCID: 0000-0002-6317-8397

ABOUT THE AUTHOR

Panov Daniil Evgenievich — postgraduate student, Department of Russian and Foreign Literature, National Research Tomsk State University.
 e-mail: danya_panov_ifiyam@mail.ru
 ORCID: 0009-0000-4995-2764

Scientific supervisor: Volkov I. O. — Doctor of Philology, Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature, Faculty of Philology, National Research Tomsk State University.
 e-mail: wolkoviv@gmail.com
 ORCID: 0000-0002-6317-8397

Статья поступила в редакцию: 11.06.2025
 Отредактирована: 24.07.2025
 Принята к публикации: 12.08.2025
 Received: 11.06.2025
 Revised: 24.07.2025
 Accepted: 12.08.2025

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Панов Д. Е. Драматургия Ф. Дюрренматта в свете чеховской проблематики: «Дядя Ваня» и «Физики» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 3. С. 135–156.
 DOI: 10.35852/2588-0144-2025-3-135-156
 EDN GBDCWY

FOR CITATION

Daniil E. Panov. F. Dürrenmatt's Drama in the Light of A. Chekhov's Themes: *Uncle Vanya* and *The Physicists* / *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2025, no. 2, pp. 135–156.
 DOI: 10.35852/2588-0144-2025-3-135-156
 EDN GBDCWY