


БАХРУШИНСКИЙ
МУЗЕЙ

Бахрушинская
серия

РАННЯЯ ДРАМАТУРГИЯ А. П. ЧЕХОВА



РАННЯЯ ДРАМАТУРГИЯ
А. П. ЧЕХОВА

ISBN 978-5-6040958-4-3



9 785604 095843 >

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный центральный театральный музей
имени А. А. Бахрушина»

Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
Институт филологии и журналистики

БАХРУШИНСКАЯ СЕРИЯ

РАННЯЯ ДРАМАТУРГИЯ А. П. ЧЕХОВА

Сборник статей по материалам
Международной научной конференции
Седьмые Скафтымовские чтения,
посвящённой 110-летию Саратовского университета
и 125-летию ГЦТМ им. А. А. Бахрушина
(Саратов, 8–10 октября 2019 года)

Москва
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина
2021

УДК 82.09
ББК 83
Р Р 22

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный центральный театральный музей
имени А. А. Бахрушина»

Печатается по решению редакционного совета
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
Руководитель проекта: Д. В. Родионов

Редакционная коллегия сборника:
Ю. Н. Борисов, А. Г. Головачёва (отв. ред., сост.), В. В. Прозоров,
Е. И. Стрельцова (науч. ред.)

Р 22 **Ранняя драматургия А. П. Чехова: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч.-практ. конф. Седьмые Скафтымовские чтения, посвящённой 110-летию Саратовского университета и 125-летию ГЦТМ им. А. А. Бахрушина (Саратов, 8–10 октября 2019 года).** — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2021. — 328 с., ил.

В сборник вошли статьи и публикации отечественных и зарубежных исследователей о пьесах Чехова «Безотцовщина», «Иванов» и его одноактных сочинениях — «Медведь», «Предложение», «Свадьба», «Юбилей», «На большой дороге», «Трагик поневоле», «О вреде табака». В основе сборника — материалы Международной научной конференции Седьмые Скафтымовские чтения. Первый раздел традиционно включает исследования творческого наследия А. П. Скафтымова. Заключительный раздел посвящён памяти инициатора и многолетнего организатора Скафтымовских чтений В. В. Гульченко.

© Авторы статей, 2021
© ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2021
© Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, 2021

ISBN 978-5-6040958-4-3

ПРЕДИСЛОВИЕ

Е. И. СТРЕЛЬЦОВА

ДАР ДИАЛОГА

Ранняя драматургия А. П. Чехова — несмотря на многие работы, посвящённые отдельным произведениям периода вступления писателя в литературу, — наименее исследованная и наиболее спорная область чеховедения. И с точки зрения литературоведения, и в театроведческой части. Авторы этой книги рассматривают дебютные шаги Чехова-драматурга, подразумевая силу двуединства его дарования: силу сценического писателя, чувствующего актёра в роли, и силу «чистого» прозаика, сознающего власть слова и власть эту себе подчиняющего. Такое редчайшее слияние сил не могло состояться без прирождённого, врождённого чеховского дара диалога. К секретам уникального дара, в разнообразных его модификациях, и пытаются приблизиться авторы настоящего сборника. Диалогический «оптический фокус» очевиден уже в традиционном для чеховских книг «Бахрушинской серии» разделе «Творческое наследие А. П. Скафтымова».

К 2021 году Скафтымов-чеховед всё прочнее занимает ведущее положение в научных штудиях, посвящённых драматургии и прозе Чехова. Скафтымов — наш современник. «Совокупность его трудов ныне воспринимается как подобие диалога согласия (разрядка здесь и далее моя. — Е. С.), имеющее трёх субъектов. Это, во-первых, русские писатели XIX века с их ценностными ориентациями. Во-вторых — представители нравственно ориентированной философии XX века. И в-третьих — сам их автор, А. П. Скафтымов, который не стремился создать энциклопедически полную картину русской классической литературы, но настойчиво обращался именно к тем литературным фактам, которые были ему созвучны, близки и побуждали придавать своим высказываниям о ней, филологически строгим, личностную, философски-эссеистскую окраску»¹. Авторами научных сборников по материалам Скафтымовских чтений, продолжающихся с 2013 года, сразу была отмечена его способность к «диалогу согласия». В письмах. Например, Ю. Г. Оксмана². Или — Ю. М. Лотману³. Или — А. М. Евлахову⁴. В статьях о произведениях писателей, избранных по принципу созвучия. В разработках материалов для собеседования с аспирантами и студентами. Методом собеседования, принципом «диалога согласия» он пользовался изначально. Ориентация на диалогический способ общения — внутренний его посыл. Как было у наиболее созвучного ему писателя Чехова. Для Скафтымова, даже если в чём-то существует между собеседниками — очными или заочными, живыми или неживыми — несогласие, не в нём дело. «Дело не в наших мнениях, а в том, что между людьми»⁵.

¹ Хализев В. Е. А. П. Скафтымов: филолог, мыслитель, педагог // А. П. Скафтымов в русской литературной науке и культуре. Статьи, публикации, воспоминания, материалы. Изд-во Саратов. ун-та, 2010. С. 24.

² Из переписки А. П. Скафтымова и Ю. Г. Оксмана // Там же. С. 258–318.

³ Егоров Б. Ф. Письма А. П. Скафтымова к Ю. М. Лотману // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 56–58.

⁴ Письма А. П. Скафтымова к А. М. Евлахову / Публ. и примеч. Б. Ф. Егорова // А. П. Чехов и А. Н. Островский. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 14–90.

⁵ Там же. С. 53.

Системное изучение рукописного наследия Скафтымова началось с 1970-х годов в Саратовском университете, на кафедре русской литературы. С 1984 года продолжалась работа по расшифровке лермонтовских, тургеневских, толстовских, чеховских записей, по исследованию текстов Достоевского, Островского, Пушкина. В 2008 году издан трёхтомник⁶. Сегодня назрела необходимость описания понятийной системы учёного в контексте всего его творчества. Для этой цели А. А. Гапоненков (*Понятийная система А. П. Скафтымова. Опыт тезауруса*) предлагает составить словарь-тезаурус, создать наиболее полную базу данных, включающую материалы по истории русской литературы, исторической поэтики, истории литературоведения. Трудоемкое дело саратовскими филологами уже делается. Оно требует дальнейших коллективных усилий. Желание артельной работы — тоже приглашение к диалогу согласия.

А. И. Ванюков (*Статья А. П. Скафтымова «Пьеса А. П. Чехова «Иванов» в ранних редакциях» в системе / цикле чеховских трудов учёного*) подробно проанализировал скрупулёзную работу Скафтымова над статьёй 1948 года в соотнесении с комментариями XI тома Собрания сочинений Чехова того же года. Труд критического изучения ранних вариантов «Иванова», по мысли нашего автора, — классический образец единства текстологической и комментаторской работы. Потому в XXI веке, когда ценность комментария как жанра научного исследования возросла неизмеримо, скафтымовский свод комментария к пьесе «Иванов» должен быть републикован, более того — издан отдельным изданием. Смысловая плотность такого труда питательна не только для чеховедения, а и для культуры в целом. Вниманию В. Б. Катаева (*А. П. Скафтымов и другие о пьесе «Иванов»*) сосредоточено на Скафтымове-первооткрывателе. Первым из исследователей чеховской драматургии он вывел проблематику ранней пьесы (1887–1889) за пределы 1880-х годов. Впервые он отметил, что многое в «Иванове» предвосхищает будущую классическую драматургию Антона Павловича. Это и утверждение непривычного для прежней, дочеховской, драмы понимания конфликта; переосмысление роли быта; разработка «двусторонней перспективы» характера героя. Скафтымов выдвинул идею «нравственной тревоги», «невольной вины» героя. Катаев её развивает. Рождение Николая Иванова как «невольного виновника», по мнению чеховеда, позволяет провести параллель с Лопахиным, своеобразным «невольным виновником». Работы Ванюкова и Катаева, обогащая друг друга, рассматривают источниковедческую и фактологическую статью Скафтымова об «Иванове» в целостной системе чеховедческих его исследований — как «внутренний тематический ансамбль» (Катаев).

О понятии «невольной вины» размышляет и В. В. Прозоров (*Образ автора в трудах А. П. Скафтымова и парадоксы сцены-монолога А. П. Чехова «О вреде табака»*). Он напомнил о двух опорных моментах скафтымовской теоретико-литературной концепции: «Исследователю художественное произведение доступно только в его личном эстетическом опыте. В этом смысле, конечно, его восприятие субъективно. Но субъективизм не есть произвол. Для того, чтобы понять, нужно уметь отдать себя чужой точке зрения. Нужно честно читать»⁷. Чтобы п о н я т ь — вот цель! — отдать себя: встать на сторону чужого, слушать и слышать чужого. И — честно читать. Двудеиная формула означает движение и в сторону собственной личности, и в сторону автора и его произведения. «Чеховские уроки» Скафтымова соединяли объективно-исследовательский подход и «проникновенно личное начало», уверен современный исследователь. Прозоров восстанавливает эпизод гонений на саратовскую филологическую школу, возглавляемую профессором А. П. Скафтымовым⁸. В резонантном простран-

⁶ Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008.

⁷ Там же. Т. 1. С. 34.

⁸ В 1949 году «Литературная газета» опубликовала пасквиль Г. Пермякова

стве диалога Скафтымова и Чехова Прозоров укрупняет признание учёного в особенном отношении к сценке «О вреде табака» (1886). К строгим филологическим выкладкам подключаются субъективные, личностные «штрихи к портрету», обнаруживая в натуре этого человека взаимопроницаемость объективного и субъективного. Акцентируется внимание на скафтымовской сноске-цитате из исповеди Ньюхина: «Вот читаю лекцию, на вид я весел, а самому мне так и хочется крикнуть во всё горло или полететь куда-нибудь за тридевять земель. И пожаловаться некому, даже плакать хочется». Это и есть умение понять чужого, «двойное освещение — изнутри и извне», какому учился теоретик у писателя. Использование маски литературного персонажа для сокрытия глубины личного отчаяния, не предназначенного для внешней среды, выводит на поверхность живое совпадение уязвлённых душ. Чехов открыл эту боль души именно в ранней драматургии. Единство со странным персонажем Ньюхиным честно читающий исследователь ощутил как некую психологическую общность природы русского человека.

Если В. В. Прозоров группировал рассуждения вокруг завета об умении отдать себя чужой точке зрения, то Е. В. Киреева (*О читательском credo А. П. Скафтымова*) обратилась к исследованию генезиса второго кардинального понятия: «Нужно честно читать». Начальная стадия становления кредо учёного — полемика с формалистами. Киреева точна в выводах: текст исследуется как единое художественное целое; рассмотрение формы в качестве самостоятельной единицы исключено. «Честное чтение состоит в том, чтобы как при чтении, так и при истолковании текста, с сохранением неизбежного субъективизма (сопереживание, своеобразие восприятия) — следует отделиться от личных пристрастий и с максимальной объективностью осознать, что вложил автор в текст». Подключая к анализу скафтымовскую статью 1924 года о романе «Идиот», исследовательница напомнила о религиозном воспитании Александра Павловича. Он родился в семье сельского священника Саратовской губернии, учился в духовной семинарии. Без учёта православных, «методологических убеждений» учёного сегодня принцип честного чтения полноценным считаться не может.

Современные исследователи чеховского наследия, пытаясь выстроить некую правильную пропорцию соотношения его прозы и драматургии: что первично, проза или пьесы? — часто не слышат друг друга и невольно разрывают целостное пространство смыслов на автономно существующие части. Например:

«Чехов писал пьесы с трудом, мучительно <...> Произаические произведения <...> по отношению к драматургии первичны»⁹.

Или так:

«<...> В прозе он чувствовал себя хозяином положения, а в драматургии — больше узурпатором чужого пространства <...> Пьесы — при его опыте зрителя и читателя — написать было значительно легче»¹⁰.

Нередко цитируют чеховское высказывание: «В голове у меня целая армия людей, просящихся наружу и ждущих команды» (А. С. Суворину 27 октября 1888 года: П III, 47). Корней Чуковский, быть может, первым увидел чеховскую «армию» панорамно. В панораме, им зафиксированной, персонажи прозы

«А жизнь, знай себе, идёт и проходит...» об Учёных записках Саратовского университета. Удар был с честью выдержан.

⁹ Дмитриева Н. А. Роль театра в судьбе произведений Чехова // Дмитриева Н. А. Послание Чехова. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 302, 315.

¹⁰ Гитович Ирина. Драматургия прозаика, или Гениальные непьесы Чехова // Гитович Ирина. Итог как новые проблемы. Статьи и рецензии разных лет об А. П. Чехове, его времени, окружении и чеховедении. М.: Литературный музей, 2018. С. 20, 158.

и пьес существуют нераздельно, это страна живых людей. Чехов знал их, будто всегда жил среди этой «армии», лично был знаком с каждым.

«Если бы <...> из многотомного собрания его сочинений вдруг каким-нибудь чудом на московскую улицу хлынули все люди, изображённые там, — все эти полицейские, акушерки, актёры, портные, арестанты, повара, богомолки, педагоги, помещики, архиереи, циркачи <...>, чиновники всех рангов и ведомств, крестьяне северных и южных губерний, генералы, банщики, инженеры, конокрады, монастырские служки, купцы, певчие, солдаты, свахи, фортепьянные настройщики, пожарные, судебные следователи, дьяконы, профессора, пастухи, адвокаты — произошла бы ужасная свалка, ибо столь густого многолюдства не могла бы вместить и самая широкая площадь <...>».

Не верится, что все эти толпы людей <...> созданы одним человеком, что только два глаза, а не тысяча глаз с такой нечеловеческой зоркостью подсмотрели, запомнили и запечатлели навек всё это множество жестов, походок, улыбок, физиономий, одежд, и что не тысяча сердец, а всего лишь одно вместило в себя боли и радости этой громады людей¹¹.

В картине, увиденной словно с высокой точки обзора, важно то, что персонажи-люди, ранней ли, поздней ли прозы, в точности люди-персонажи пьес. Чеховский народ не просто просится наружу, а — на сцену! Они, его люди, хотят дышать и разговаривать.

Про «армию» писатель высказался в п и с ь м е. Письма для Чехова стали «не только средством общения, но и ш к о л о й я з ы к а п р о з ы (разрядка И. Е. Гитович. — *Е. С.*)¹². Однако письмо — наипервейшее доказательство потребности в диалоге. Диалог тоже требует школы языка. «Школы» сливаются. Диалог как средство общения перерастает все и всяческие границы: рамки письма ли, повествовательного текста ли, спектакля ли, когда надо подключать зрителей. Диалог есть главный знак коммуникации в пьесе. И, следовательно, жизнь языка героев прозы и «обратимость общения» (П. Пави) героев пьесы, то есть диалогическую природу разножанровых чеховских текстов, разорвать невозможно. Проза и драма у Чехова словно бы общаются между собой, оплодотворяют друг друга. «То, что найдено в художественных пробах, что нашло <...> воплощение в сценах, эпизодах, картинах, уже не будет забыто»¹³. Будущий театр Чехова насквозь просматривается в «Безотцовщине», так же, как он просматривается насквозь в юмористике и в большой чеховской прозе.

Вот «Хамелеон» (1884). Смешная сценка, описанная в рассказе, напоминает «шутейное действие, которое разыгрывали наделённые чувством юмора, способные к лицедейству глумотворцы (шуты, комедианты) из народа во время многолюдных праздничных сборищ»¹⁴. Чехов знал народный театр, скомо-рошья забавы, ряженье, «медвежьи концерты». Стихия народного балагана, площадная потеха, в которой участвовали и те, кто забавлял, и те, кого забавляли, — отразилась в раннем рассказе сполна.

Вот «Степь» (1888). Описательное, кажется, повествование. Однако в нём даже силы природы сценичны. «Это был дождь. Он и рогожа, как будто поняли друг друга, заговорили о чём-то быстро, весело и препротивно, как две соро-

¹¹ Чуковский К. Чехов // Чуковский К. Современники. Портреты и этюды. М.: Мол. гвардия, 1962. С. 9–10.

¹² Гитович Ирина. «Неправдоподобно ранняя зрелость» молодого Чехова: биография и язык // Гитович Ирина. Итог как новые проблемы. С. 160.

¹³ Фортунатов Н. М. Тайны Чехонте: о раннем творчестве А. П. Чехова. Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1996. С. 85.

¹⁴ Тагильцева Л. Е. Синтез эпоса и драмы в рассказе А. П. Чехова «Хамелеон» // Век после Чехова: Тезисы докл. междунар. науч. конф. М.: МГУ, 2004. С. 218.

ки» (VII, 86). Перед нами театральный этюд, игра для артистов. Здесь заявлены и пластика, и интонация, и настроение, и диалог дождевых капель с рогожей.

Между прозой и драмой не существует непроходимых барьеров. Пьеса «Безотцовщина» — образец художественной проницаемости драмы в прозу, прозы в драму, хотя швы здесь пока ещё заметны. Сегодня нет нужды доказывать, что для Чехова в начале была пьеса¹⁵. Людям «армии», выпущенным позже на страницы прозы, предшествовали двадцать действующих лиц первой пьесы. Она написана до всякой юмористики. Ни Антоши Чехонте, ни Чехова-газетчика ещё не было. Автор «Безотцовщины» уже был. Сколько бы после 1878 года Чехов ни переписывал-перерабатывал раннюю пьесу, она родилась с названием «Безотцовщина». От частого цитирования фрагмента письма Александра Чехова 14 октября 1878 года смысловый объём высказывания исчез. Разберёмся.

Это первое и единственное документальное свидетельство о возникновении подлинника. Очевидно: титульный лист ещё не был утерян. Восемнадцатилетний автор прислал брату для оценки самый начальный вариант, полностью готовый текст, дав пьесе при рождении такое, а не иное имя. Пьеса с «заголовочным комплексом» б е з о т ц о в щ и н а — пример того, насколько тема «отцов и детей», как зерно, будет прорастать в творчестве Чехова. Этот «путь зерна», когда зерно умирает и воскресает, чтобы дать жизнь большому урожаю, начнёт осуществляться и в драматургии, и в прозе. Безотцовщина — понятие не одного лишь бытового, родового ряда. Это — диалог с пространством высоты, с Богом. Понятие духовного порядка. Безотцовщина как принцип существования рвёт мистическую, религиозную связь Отца и Сына, обрекает на бессилие перед обстоятельствами, на пустоту жизни, страх перед нею. Герой между верой и безверием — один из главных персонажей чеховской «армии». От Платонова и Иванова — до Трешлева, Войничского, многих персонажей прозы.

Честно читаем письмо Александра дальше. В те поры авторитет старшего брата для Антона непререкаем:

«Я знаю по себе, как дорого автору его детище, а потому... В «Безотцовщине» две сцены обработаны гениально, если хочешь, но в целом она непростительная, хотя и невинная ложь. Невинная потому, что истекает из незамутнённой глубины внутреннего мирозерцания. Что твоя драма ложь — ты это сам чувствовал, хотя и слабо, и безотчётно, а между прочим, ты на неё затратил столько сил, энергии любви и муки, что другой больше не напишешь. Обработка и драматический талант достойны (у тебя собственно) более крупной деятельности и более широких рамок <...> ты спросил, а я ответил, а написать что-либо другое я не смог бы, потому что не смог бы обманывать тебя, если дело идёт о лучших порывах твоей души...»¹⁶

¹⁵ Громов М. Первая пьеса // Громов М. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. С. 49–74; Он же. «Безотцовщина» // Громов М. Чехов. М.: Мол. гвардия, 1993. С. 65–101; Седегов В. Д. Пьеса без названия в творческой биографии Чехова // Статьи о Чехове. Ростов н/Д., 1972. С. 29–43; Паперный З. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 6–32; Гершаник А. Н. К вопросу о датировке первой пьесы А. П. Чехова // Русская литература. 1984. № 3. С. 192–199; Сухих И. Н. Первая драма: концы и начала // Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2007. С. 28–56; Катаев В. Б. Начало творчества Чехова: вопрос о точке отсчёта // Катаев В. Б. К пониманию Чехова. Статьи. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 36–42; Иванова В. Н. Синергичное со-бытие персонажей в драматургии А. П. Чехова (на материале пьесы «Безотцовщина» // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы. С. 162–167.

¹⁶ Александр и Антон Чеховы. Воспоминания. Переписка. М.: Захаров, 2012. С. 282–283.

Очевидно главное: две сцены гениально обработаны. В начинающем драматурге подчёркнуто профессиональное мастерство. Старший у младшего отметил также незамутнённую глубину внутреннего мирозерцания, лучшие порывы души, энергию любви и муки. Богатый отзыв! В чём ложь — осталось загадкой. Однако Александр сколько поругал Антона, столько и благословил его на более крупную деятельность, на серьёзный труд. «В том возрасте, когда Чехов писал первую пьесу, Гоголь дописывал “Ганца Кюхельгартена”, Тургенев сочинял традиционные стихи и совсем не думал о прозе, а Некрасов готовился издавать “Мечты и звуки”»¹⁷. Если держать в уме вступление в литературу упомянутых классиков, то первый чеховский писательский шаг поразителен силой зрелости, что, собственно, сразу угадал в 1878 году Александр Чехов. Ни иллюзий, ни разлада мечты и действительности. Ясно знание людей, превосходна работа воображения, при аналитическом осмыслении любого опыта — и негативного, и позитивного. Всё это — «Безотцовщина».

Ранняя чеховская пьеса имеет «плавающее» название. Причина разногласия в названиях не только чисто внешняя: первый лист очередного варианта рукописи не сохранился. Причина и в том, что кто-то смотрит на текст с точки зрения прозаической повествовательности, тогда на первый план выходит, допустим, образ имения, романная неспешность в раскрытии нескольких интриг, в том числе сюжет с заговором против Платонова. Другие выдвигают в центр одного Михаила Васильевича Платонова. Для драматического текста заглавие и весь заголовочный комплекс имеют первостепенное значение. «Традиционно сложившаяся поэтика драматургических заглавий соотносит имя текста с его жанром. Так вынесенное в заглавие имя героя в классической драматургии выдвигало его исключительно в трагедийную ситуацию»¹⁸. На зарубежных сценах пьесу ставят, как правило, с заголовком «Платонов» и вариациями: «Этот странный Платонов»; «Этот безумный Платонов». Герой традиционно поставлен в трагедийную ситуацию.

В нашем сборнике впервые напечатан перевод двух рецензий на раннюю пьесу Чехова, опубликованных в «Нью-Йорк Таймс» в 1929 и 1930 годах. Первая — о премьере 28 января 1929 года в драматическом театре На Виноградах в Праге. Вторая — об издании англоязычного перевода. Эти материалы позволяют утверждать: для иноязычных читателей / зрителей первая чеховская пьеса стала известна на рубеже 1929–1930-х годов (первая публикация у нас — 1923) и тогда же закрепились как драма с противоречивым героем трагического плана.

В 1984 году М. Фрейн, лучший переводчик чеховских пьес на английский язык, радикально переделал «Безотцовщину», назвав адаптацию «Дикий мёд». Платонов превратился в мелодраматического персонажа. Для героев переделки главной стала стихия эротики, летний неудавшийся медовый месяц Сергея Войницева и Софьи. До настоящего момента, как утверждает Г. В. Коваленко (*Фрейн vs Чехов: «Дикий мёд»: адаптация Майкла Фрейна «Безотцовщины» Чехова*), эта переделка имеет богатую сценическую традицию в Англии.

В «сезонном» пункте статья об адаптации первой пьесы неожиданно аukaется с наблюдением А. В. Кубасова о «летних» и «зимних» жанрах в раннем творчестве Чехова (*Смех «по-французски»: «Трагик поневоле» Антона Чехова и «Дачный муж» Ивана Щеглова*). Кубасов остраивает жанр водевиля признаками времён года. Водевиль — «летний жанр», жаркий. Проза, повесть или роман, — «зимний», холодный. «Лето больше, чем зима, располагает к любовным увлечениям, отдыху на лоне природы <...> Будучи “женственным”, “летним”

¹⁷ Громов М. «Безотцовщина». С. 101.

¹⁸ Ицук-Фадеева Н. Заглавие как точка зрения // Anton P. Čechov — der Dramatiker. Drittes internationales Čechov — Symposium. Badenweilerim Oktober 2004. München — Berlin — Washington, D. C. 2012. С. 396.

жанром, водевиль предполагает элемент эротики...» — пишет исследователь. Переделка Фрейна приводит к мысли, насколько в чеховском творчестве всё, начиная с первых шагов, связано, переплетено тончайшей корневой системой.

На сценах России раннюю пьесу ставили редко (с конца 1950-х годов). Существовала она как «Пьеса без названия». Упомяну для примера спектакль 1997 года в Малом Драматическом театре — Театре Европы в режиссуре Льва Додина. Собираение сценической истории русских спектаклей — дело будущего.

Если Г. В. Коваленко познакомила нас со сценической историей «Безотцовщины» в Англии, то в центре внимания Е. К. Мурениной (*Пьеса А. П. Чехова «Иванов» в контексте театральных исканий XXI века: принципы адаптации и рецепции в инокультурном пространстве*) — страницы сценической истории «Иванова» в Америке. Авторы-театроведы сходятся в том, что ранняя драматургия Чехова в театральную жизнь англоязычной публики прочно вошла лишь в XXI веке. Освоение началось именно с пьес, в которых изучался странный русский герой, а не с шуточных сенок, называемых водевилями. Муренина, анализируя диалогическое взаимодействие культур, подробно рассматривает спектакли режиссёра Джонатана Кента «Иванов» (1997), трилогию «Ранний Чехов: “Платонов”, “Иванов”, “Чайка”» (2015) — сценическая версия Дэвида Харэ; спектакль «Иванов» (2008) в режиссуре Майкла Грандаджа — сценическая версия Тома Стоппарда; спектакль «Иванов» в постановке Т. Кулябина с Евгением Мироновым в главной роли (Театр Наций, 2016).

А на страницах сборника появился спорный сюжет, связанный с «Безотцовщиной», — «ермоловское дело». Оно демонстрирует крушение первой и последней иллюзии Чехова-драматурга. Иллюзии радушной встречи с театром. Шкловскому принадлежит ярко-резкая метафора: «Как собаки медведя, — так встретили театр Чехова современники Чехова, завистливые друзья, ленивые предатели»¹⁹. Но это было по о с л е первой встречи с театром.

Вариант «Безотцовщины» 1880–1881 года²⁰ Чехов с надеждой послал М. Н. Ермоловой. Хотел, чтобы лучшая артистка Москвы сыграла его пьесу в свой бенефис. Артистка якобы ответила суровым отказом. Е. М. Сахарова, одна из замечательной плеяды советских чеховедов, задалась вопросом: Ермолова ли не пустила Чехова дебютировать в Малом театре? Это театроведческое расследование (*Кто же всё-таки закрыл перед молодым Чеховым дверь в Малый театр?*) в каких-то наблюдениях убедительно, в каких-то нет. Например, автором статьи замечательно точно аргументировано, почему провинциал, недавно приехавший в столицу из Таганрога, студент-второкурсник, выбрал Ермолову. Сахаровой важна мысль, когда-то высказанная Амфитеатровым: «<...> Истерического развинченного идолопоклонства вокруг Ермоловой никогда не было, но во всём артистическом русском мире я не запомню другого примера, чтобы артист или артистка пользовались такою сознательною, такою уважающею и почтительною любовью интеллигентной зрительской массой»²¹. Она не была лишь любимицей студентов. Публика ценила её за силу дарования, за огромный талант трагической актрисы. «Любила честную, чистую женщину»²². Чехову нужна была встреча с идеальной актрисой и идеальным театром, каким для молодого провинциала был Малый.

¹⁹ Шкловский Виктор. Гамлет и «Чайка» // Вопросы литературы. 1981. № 1. С. 217.

²⁰ См. подробнее: Гершаник А. Н. К вопросу о датировке первой пьесы А. П. Чехова. С. 192–199.

²¹ Амфитеатров А. В. Марья Николаевна Ермолова // Амфитеатров А. В. Маски Мельпомены. Ответ начинающему актёру. М.: Либроком, 2012. С. 223.

²² Там же.

Основательно начал разбираться в «ермоловском деле» М. П. Громов²³. Он доказал, что Мария Николаевна не видела рукописи, текста не читала, ни положительного, ни отрицательного отзывов Чехову не предназначала. Сахарова идёт дальше и приходит с помощью косвенных улик, к выводу, что читал пьесу Островский. Он и отозвался о «Безотцовщине» резко, тем самым закрыв дверь начинающему драматургу на сцену Малого театра. Более того. По мнению Сахаровой, Островский воспользовался некоторыми мотивами чеховской пьесы для драмы «Светит, да не греет», написанной в соавторстве с Н. Я. Соловьёвым. Смелая гипотеза, тем не менее, не подтверждается фактами. Не только Ермолова не видела — не читала вариант 1880–1881 года, не читал его и не видел сам Александр Николаевич, в то время высший авторитет в Малом театре. И вот почему.

Основывая работу «К вопросу о датировке первой пьесы Чехова» на конкретных деталях времени, А. Н. Гершаник верхнюю хронологическую границу датировки указывает — к о н е ц н о я б р я 1881 года. Премьера пьесы «Светит, да не греет» в Малом театре прошла 6 ноября 1880 года и 14 ноября в Александринском²⁴. Чеховского влияния быть никак не могло, поскольку пьеса «Светит, да не греет» была разыграна и шла с нарастающим успехом раньше, чем Чехов закончил работу по переделке своей пьесы. К тому же в 1881 году Островский трудился над «Запиской о положении драматического искусства в России в настоящее время», начал писать «Таланты и поклонники», следил за постановкой комедии «Свои люди — сочтёмся» у Анны Бренко в Пушкинском театре, принимал участие в заседаниях Комиссии по пересмотру положения в театрах (готовилась отмена театральной монополии), руководил мероприятиями по открытию в Москве Народного театра. Хотя Островский, что справедливо отметила Е. М. Сахарова, «пестовал смену», из-за плотной занятости у него просто не было реальной возможности познакомиться с объёмистой рукописью одного из многих соискателей. У Чехова к этой напряжённой внутритеатральной жизни внимания не было. Он не покровительства искал. Ему в этой встрече с Малым театром необходим был диалог, нужно было, чтоб его услышали. Он, что называется, судил по себе. Услышан не был.

Последнюю изыскательскую работу Е. М. Сахаровой можно определить как статью-завещание чеховедам разных поколений, дающую возможность в будущем историю личных отношений Марии Ермоловой и Антона Чехова, связанную с «Безотцовщиной», изучать не только в плане личного их «холодка» друг к другу, но в более широком контексте. Как исток отношений Чехова-драматурга с императорскими театрами: в Москве с Малым, в Петербурге с Александринским.

Первая пьеса всё более и более сегодня привлекает внимание исследователей. Л. Г. Тютелова (*Особенности паратекста «Безотцовщины» А. П. Чехова: К проблеме автора чеховской драматургии*) доказывает, анализируя изменение функций ремарки у Чехова, что он «стремится к организации диалога с читателем». Сравнив чеховскую «пробу» с пьесой Л. Н. Антропова «Блуждающие огни», автор статьи показала раннюю вещь в двойном освещении: и как литературное произведение, и как произведение для сцены, вобравшее театральный опыт предшественников.

Надо отметить, что в работах сопоставительного направления, при различной системе аргументации, обязательно находятся точки соприкосновения в едином смысловом пространстве чеховского творчества. Это демонстрируют статьи А. В. Кубасова и А. Г. Головачёвой (*Комедия Н. В. Самойлова «Победи-*

²³ См.: Громов М. «Безотцовщина». С. 68–69.

²⁴ Коган Л. П. Летопись жизни и творчества А. Н. Островского. М.: Госкультпросветиздат, 1953. С. 283–284.

телей не судят) и *водевили Чехова*). Кубасов завершает размышления о художественном диалоге Чехова с Щегловым не только сравнением с «Трагиком поневоле», но и с «Душечкой». Головачёвой важна идея «краткой дистанции от водеvila до трагедии». Исследователям очевидно: диалог — своеобразная эмоциональная матрица чеховского мировидения, писательства. Этот, если угодно, неутоляемый «голод по диалогу» пронизывает любое его произведение, мотивику, метафорику, эмоциональный лад, образную структуру, «стройку» персонажей в любых его текстах.

А. С. Собенников (*Платонов в драме А. П. Чехова «Безотцовщина» и Дон Жуан. От мифа к психотипу*) изучает раннюю пьесу с точки зрения гендерной психологии — и размыкаются границы пьесы. Автор, к примеру, утверждает: «Софью Егоровну можно считать прототипом Зинаиды Фёдоровны из повести “Рассказ неизвестного человека”, которая под влиянием романов Тургенева уйдёт от мужа к Орлову». Собенников отметил принципиальное свойство чеховского художественного мира: именно в «пробе пера» зародилась внутренняя ирония писателя, направленная на попытку персонажей идентифицировать себя с литературным героем, соответствовать ему, прожить жизнь-копию. В этом смысле чеховский «второй герой» Николай Иванов — продолжение Михаила Платонова. Первый — русский Дон Жуан. Второй — русский Гамлет. Ироническая подсветка обязательна.

Интересны два неординарных подхода в изучении смысловых подробностей вариантов «Иванова»: лингвистический и музыковедческий. Л. Е. Бушканец (*Почему слово «подлец» убило героя пьесы А. П. Чехова «Иванов»*), используя данные электронного ресурса «Национальный корпус русского языка», исследует проблему деликатную и острую — как словом можно убить человека. Статья построена на столкновении лингвистических понятий «честный человек» и «подлец», подробно показано изменение этих понятий во времени, начиная с конца XIX века. Речь идёт о том, насколько писатель уже в раннюю пору управлял силой живого слова, верил этой силе, таинственной её власти над душами людей. В сфере музыкальности драматургии Чехова продолжает поиски Н. Ф. Иванова (От «Иванова» к «Иванову»). Она изучает художественную ткань пьесы с позиций изменения интонационного своеобразия персонажа, различного звучания каждой речевой партитуры в вариантах 1887 и 1889 года. На службу пьесе, по мысли исследовательницы, поставлены эмоциональная сила воздействия музыки и на героев, и на зрителей, музыкальное завершение фраз, чего добивался Чехов, перерабатывая «Иванова». В результате ранняя пьеса зазвучала как хоровое многоголосное произведение.

Значительное место в сборнике отведено новым архивным документам. Помимо упомянутых рецензий из «Нью-Йорк Таймс», в научный оборот вводятся материалы журналов и газет, публиковавших рецензии на раннюю чеховскую драматургию, а также письма и телеграммы Н. Н. Соловцова А. П. Чехову.

И. А. Книгин (*«Иванов» в оценке журнала «Русская мысль»*) обзревает критические статьи об «Иванове» Г. И. Успенского и Н. В. Шелгунова (1889), останавливается на деятельности Елены Степановны Щепотьевой в качестве литературного критика. Имя это почти неизвестно. Книгин настаивает: Щепотьева должна занять в истории восприятия Чехова-драматурга место среди тех, кто отрицательно принял появление «Иванова».

Т. А. Волоконская (*«Иванов» А. П. Чехова: драма и постановка в оценках журнала «Живописное обозрение»*) информирует о рецензии 1889 года П. Скромного на постановку «Иванова» в Александринском театре. Предлагается продолжить изучение взаимоотношений театра и театральной критики, этот «вечный сюжет сценического искусства»²⁵.

²⁵ Кузичева А. П. Театральная критика российской провинции. 1880–1917.

А. Г. Головачёва продолжает начатую в прошлых выпусках Скафтымовских чтений публикацию лекций Г. А. Бялого, прочитанных на филологическом факультете Ленинградского университета в 1974 году. В настоящем сборнике публикуются конспекты лекций об «Иванове». В смысле университетского учителя-собеседования поддержано скафтымовское направление «диалога согласия» с русскими писателями и их ценностными ориентациями.

Публикация нашего киевского коллеги В. Я. Звизняцковского содержит открытие — дату мировой премьеры «Юбилея» в Киеве в 1893 году. В заметке Звизняцковского («*Впервые в Киеве. «Юбилей»: начало сценической истории*») крупным планом показана фигура Н. Н. Соловцова, причастного «к истокам сценической истории всех более или менее заметных произведений чеховской драматургии». Новый материал в чеховедение вносит и публикация М. О. Горячевой, посвящённая Чехову и Соловцову («*Я его знал хорошо...» Письма и телеграммы Н. Н. Соловцова А. П. Чехову*»).

Ранняя драматургия Чехова укладывается в хронологические рамки, нижней границей которых могут считаться 1878–1879 годы, верхней — 1889 год: закончена вторая редакция «Иванова», почти одновременно написана комедия «Леший»²⁶. Включая переделку «Безотцовщины» 1880–1881 годов, в эти рамки вписываются в с е переделки рассказов, в с е пьесы-шутки под маской водевиля. Открывается цикличность его творчества, начало — маленькие комедии. Цикл — не произвольное механическое сложение по прихоти писателя, это отражение серьёзного периода внутренней работы автора, чтобы п о н я т ь что-то или кого-то, это возмужалость мысли, развитие навыков-приёмов писательства.

«На большой дороге» (1883, 1885).

«О вреде табака» (1886).

«Лебединая песня (Калхас)» (1885, 1888).

«Медведь» (1888).

«Предложение» (1888).

«Трагик поневоле» (1889).

«Свадьба» (1884, 1889).

«Юбилей» (1887, 1891).

Будущая настойчивость Чехова в определении жанра больших пьес как комедий выводит на поверхность идею создания писателем русского театра комедии. Он много раз зарекался не писать пьес — и писал их. Дар обзывал.

Нами предпринята попытка разобраться в том, ч т о считал А. П. Чехов настоящим водевилем, для чего нужно писателю «мыслить категориями водевиля», осваивать принципы водевильной сценичности, и почему ранние вещи выступают в театре Чехова под маской водевиля. Об этом пишут А. В. Кубасов и А. Г. Головачёва, О. В. Бигильдинская («*Жильё наше мужицкое, тараканье...*») Зоометафоры в драматическом этюде А. П. Чехова «На большой дороге») и Е. И. Стрельцова (*Парадокс о чеховских водевилях: одноактные пьесы А. П. Чехова на современной сцене*).

С начала 1880-х годов Чехов начал «воспитывать себя сценически». Понимая двойную природу пьесы — литературное произведение для чтения и произведение для игры на сцене, — он знал, что жизнь его «армии» зависит от актёров. Начальная школа сценичности — водевильные схемы, но и доброта жанра. Чеховские «уроки водевиля», писательские «игровые азы» в полной мере сравнимы с практикой К. С. Станиславского, переигравшего в любви

М.: Наука, 2006. С. 6.

²⁶ Пьесе «Леший» отданы два тома «Бахрушинской серии». От «Лешего» к «Дяде Ване»: Сб. науч. работ: В 2 ч. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2019. Ч. I. 384 с.; Ч. II. 312 с.

тельский период множество водеvilных ролей. Он осваивал ту же школу, что «Щелкин, Садовские, Мартынов, <...> вливая лёгкое, неприязнительное искусство водевиля в общее русло русской актёрской школы, принимающей все течения и направления, если они согреты любовью к человеку, вниманием к его душе и его жизни, проявляясь она в обстоятельствах трагедии, бытовой драмы или лёгкой комедии»²⁷. Не случайно сценки-шутки Чехова посвящены актёрам. Водевиль для русского актёра — то же, что юмористика Чехонте для всей его драматургии. Это — гаммы, тренировка пальцев и комбинаций. Весь период Чехонте совпадает с циклом работы над маленькими пьесами. Давно было замечено: «В середине 80-х годов Чехонте и Чехов порой неразличимы»²⁸. К примеру, рассказ «Пропавшее дело» (1882) носит подзаголовок «водеvilное происшествие» (примеров «водевиллизации» прозы можно привести немало). Чехов-Чехонте отработывал до автоматизма отдельные детали, которые ставил на службу пьесам. Рассказ-кульминация, рассказ-завязка, рассказ — неожиданный финал, рассказ — театральная сценка (тот же «Хамелеон»). Отлаживался принцип простейшего линейного диалога. В драматургии диалог, его формы — это уже тотальный диалогический чеховский мир, в котором ничто не остаётся без ответа, всё резонирует всему²⁹. Чехов не расширял границы жанра; он радикально изменял внутреннее пространство жанра, осваивал оттенки смеха, свойства весёлости, воздействие комедийности, комического на зрителя. Но и для того, чтобы актёр не был бы на сцене деревянным, грубым, играл бы легко, с оттенками. Маска водевиля — забота Чехова об актёре, о виртуозном исполнении роли, о русской актёрской школе в итоге.

К рубежу 1889–1890-х годов А. П. Чехов «школу водевиля» прошёл. Роль ранней драматургии его, включая и сценки-шутки, в том, что молодой художник стал автором, в произведениях которого «литературность» и «сценичность» перестали враждовать друг с другом, отрицать друг друга. Проницаемость всех и всяческих границ, начиная с первых его писательских шагов, открывают Чехова ещё как актёра и как режиссёра.

Сборник завершает подборка воспоминаний о Викторе Владимировиче Гульченко.

* * *

Произведения А. П. Чехова цитируются по его Полному собранию сочинений и писем в 30 томах (М.: Наука, 1974–1983). Ссылки даются в тексте: в круглых скобках римской цифрой указан том, арабской — страница, серия писем обозначена П.

²⁷ Полякова Е. От водевиля к шекспировской комедии (Ранние роли К. С. Станиславского) // Вопросы театра. М.: ВТО, 1970. С. 133.

²⁸ Фортунатов Н. М. Тайны Чехонте: о раннем творчестве А. П. Чехова. С. 106.

²⁹ См. подробнее: Вайман С. Звуки другого марша. Диалог в чеховской драме // Вайман С. Драматический диалог. М.: УРСС, 2003. С. 155–195.

**ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ
А. П. СКАФТИМОВА**

ОБРАЗ АВТОРА В ТРУДАХ А. П. СКАФТЫМОВА
И ПАРАДОКСЫ СЦЕНЫ-МОНОЛОГА А. П. ЧЕХОВА
«О ВРЕДЕ ТАБАКА»

Аннотация. Образ автора в литературоведческих работах А. П. Скафтымова обнаруживает себя в выборе самого объекта пристального аналитического рассмотрения, в соответствующем природе объекта сдержанно экспрессивном тоне искусной повествовательной рассудительности, в собственной манере предъявления необходимых аргументов, в приметах языковой личности филолога. В статье приводятся ценные свидетельства доцента Саратовского университета А. П. Медведева об особом предпочтении, которое А. П. Скафтымов оказывал сцене-монологу А. П. Чехова «О вреде табака», и обозначаются неожиданные параллели мотивов названной пьесы с глубоко личными переживаниями саратовского учёного.

Ключевые слова: образ автора, личностные мотивы в исследовательском тексте, А. П. Скафтымов, А. П. Чехов, сцена-монолог «О вреде табака», Саратовский университет, А. П. Медведев.

PROZOROV, V. V.

THE AUTHOR'S IMAGE IN A. P. SKAFTYMOV'S WORKS AND
THE PARADOXES OF A. P. CHEKHOV'S SCENE-MONOLOGUE
ABOUT THE HARM OF TOBACCO

Abstract. In literary works of A. P. Skaftymov, the author's image is revealed in the choice of the very object of the thorough analysis, in the reserved expressiveness of the artful narrative discernment relevant to the nature of the object, in his own manner of presenting the necessary arguments, in the characteristics of the linguistic identity of a philologist. The article gives valuable reminiscences of A. P. Medvedev, an Associate Professor at Saratov State University, about Skaftymov's special preference for A. P. Chekhov's scene-monologue *About the harm of tobacco* and draws unexpected parallels between the motifs of the play and the personal emotional experience of the researcher from Saratov.

Keywords: author's image, personal grounds in the text for research, A. P. Skaftymov, A. P. Chekhov, scene-monologue *About the harm of tobacco*, Saratov State University, A. P. Medvedev.

Задача этой статьи — обратить внимание на одну несправедливо остающуюся в тени фундаментальную проблему гуманитаристики. Речь идёт о вероятных способах проявления относительно внятно выраженного авторского, личностно-психологического начала (образа автора) в трудах гуманитарного характера (в нашем случае — в литературоведческих работах).

В чём и как способна проявиться личность исследователя в универсально взятом научном дискурсе? Мы традиционно говорим об исповедуемых и сосредоточенно реализуемых на практике методах научного познания, об аналитических способах освоения избранного объекта, о последовательно-доказательной обоснованности предлагаемых подходов, о характере полемики с иными взглядами на данный объект, об убедительной полноте предъявляемых доводов, результатов и т. д. Но эти характеристики свидетельствуют не столько о личностных особенностях исследователя, сколько о приверженности учёного к определённым научным школам, методам, принципам освоения облюбованной данности. Не без веских на то оснований принято считать, что чем меньше личного, индивидуального в текстах естественнонаучного спектра, тем точнее, идентичнее добываемые знания.

Когда же в центре внимания специалиста-аналитика оказывается пронизанное субъективными токами *искусство* (литературное, музыкальное, живописное, театральное, кинематографическое, медийное и т. д.), почти неизбежно усиливается и более или менее отчетливо обнаруживает себя (в соответствии с природой объекта и в непосредственной связи с характерной, индивидуальной природой познающего) авторское личностное начало в самом исследовательском тексте. Личностное начало уникально, целостно и глубоко в человеке. Личностное начало сказывается в выборе гуманитарного объекта пристального рассмотрения, в соответствующем объекту, особо приметном тоне повествовательной рассудительности, в собственной манере предъявления необходимых аргументов, в специфике речевого почерка (имеются в виду приметы языковой личности филолога, искусствоведа, философа). Личностное начало создаёт эффект чувственно регистрируемого присутствия субъекта письма в принадлежащем ему тексте.

В подобном ракурсе я попробую предложить некоторые наблюдения, касающиеся личностно-психологических мотивов автора-исследователя в литературоведческих текстах А. П. Скафтымова, сосредоточившись в данном случае прежде всего на цикле его работ о драматургии А. П. Чехова.

Казалось бы, тема эта может быть наглядно и корректно раскрыта главным образом на материале авторитетных работ, пронизанных намеренным литературоведческим субъективизмом, броским эссеизмом, талантливой лирико-публицистической вольностью. Скафтымов же, как известно, настаивает на предельно чутком и бережном филологическом следовании маршрутам, намеченным самим созда-

телем художественного произведения. Ему близок пушкинский завет судить писателя по законам, им самим над собою признанным.

Но именно скафтымовское «послушание» автору, последовательная имманентность в анализе текста, скафтымовский символ веры в *честное чтение* раскрывают перед нами неизведанные горизонты в понимании заявленной темы. Масштабы её убедительно определяются в статье И. Ю. Иванюшиной «О полиглотизме статей А. П. Скафтымова о Чехове»¹. Автор статьи обращает внимание на неоднородность языка скафтымовских статей, на экзистенциальную глубину размышлений учёного о пьесах Чехова, на разнородное соотношение исследовательского языка, востребованного на стадии имманентного анализа чеховского текста и в итоговых, «выводных» формулировках, на концептуальное предвосхищение Скафтымовым структурно-семиотических способов мышления. С деликатной, по-доброму осторожной и убедительной последовательностью вводит труды Скафтымова во впечатляюще масштабный круг философско-религиозной проблематики Серебряного века А. А. Гапоненков. От раза к разу расширяет наши представления о сложном процессе работы Скафтымова над чеховскими сюжетами Н. В. Новикова. Работы последних лет, в том числе и поощряемые ежегодными Скафтымовскими чтениями, инициированными Виктором Владимировичем Гульченко, намечают долговременные перспективы изучения литературоведческого наследия Скафтымова. На очереди, мне представляется, и коллективная работа над Хроникой жизни и творчества А. П. Скафтымова — жанра, промежуточного между Летописью жизни и творчества и Основными датами-вехами деятельности учёного. Во всяком случае, многие предпосылки труда «Дни и годы А. П. Скафтымова» уже существуют.

Одно из важнейших ключевых понятий, необходимых для последовательно проницательного исследовательского постижения художественного текста, — двухчастное понятие *осмысления переживания*. Полноценное восприятие художественного текста — всегда и прежде всего — его непосредственное душевное переживание, предшествующее и вторящее процессу осмысления. Но осмысление преимущественно логично — переживание интуитивно, логика принуждает — интуиция озаряет. Скафтымов дерзает преодолевать эту вечную, как бы изначально предрешенную границу, всем скла-

¹ Иванюшина И. Ю. О полиглотизме статей А. П. Скафтымова о Чехове // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы. Мат-лы Вторых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 7–9 октября 2014 г.): Колл. монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 2–27.

дом своего характера равно принадлежа обеим сторонам освоения художественной реальности. И. В. Чуприна вспоминает: «Для образов и понятий в голове художника нет изолированных комнат, — шутил А. П. Скафтымов. — Они постоянно общаются, когда художник работает»². Не меньшей сложности процедура сопутствует и труду литературоведа.

Представленные здесь осколочные примеры связаны с автобиографическими (автопсихологическими) мотивами в скафтымовских трудах. Скафтымов часто напоминает об искреннем вмешательстве души автора в художественное творение, о повышенной чуткости к неисчерпаемым эмоционально-смысловым глубинам совершенного авторского текста, способного подавать нам весть об общей направленности произведения. Тексты о Чехове отзываются на экзистенциальные по природе своей мотивы, так или иначе касающиеся мироотношения и самочувствия самого Скафтымова, его драматически сдержанных признаний о невыговариваемости «всего дорогого, далёкого, ушедшего и недоступного»³.

* * *

Личностно-психологическое начало, затаённо проявляемое в скафтымовских работах о Чехове, концентрированно ёмко и проникновенно обнаруживает себя в его знаменитом, едва ли не крылатом завете: «для того, чтобы понять, нужно уметь отдать себя чужой точке зрения»⁴. Отдать себя чужой точке зрения — одна из самых подчас невероятно трудно решаемых на белом свете задач, «в силу простого невнимания к внутреннему миру человека и нежелания его понять»⁵, «когда даже при близком общении люди оказываются очень далёкими от подлинного внимания друг к другу»⁶. За этим стремлением «отдать себя чужой точке зрения» угадываются усердное и благодарное сосредоточение собственного внимания на «другом», сочувственная готовность понять иные устремления и заботы, включить другого в круг своей эго-идентичности. Нахождение-об-

² Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Учёные-педагоги Саратовской филологической школы / Под ред. Е. П. Никитиной. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1984. С. 133.

³ Скафтымов А. П. «И я пишу к тебе. Пусть хоть это останется». Дневник 1937 года // Изв. Сарат. ун-та. Новая серия. Филология. Журналистика. 2005. Т. 5. Вып. 1/2. С. 44.

⁴ Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М.: Высш. шк., 2007. С. 29.

⁵ Там же. С. 407.

⁶ Там же. С. 408.

ретение общих точек соприкосновения, поиск взаимного соответствия — трудно выполнимая задача.

Этот требовательный подход обнаруживает себя в отношении Скафтымова к вероятному, имплицитному адресату его литературоведческих работ. Как добродушно-усмешливо признавался Скафтымову К. И. Чуковский о статье «Белинский и драматургия Островского» в письме от 16 марта 1953 года, «вся статья (как и другие Ваши исследования) слишком густо написана, — в ней никакого снисхождения к читателю... Вы требуете от читателя, чтобы он тоже был хоть отчасти Скафтымовым...»⁷. Имея в виду чеховские работы Скафтымова, М. М. Уманская писала о своем учителе: «Он считал, что о сложном и писать следует сложно, не упрощая, без скидки на непонятливость читателя»⁸.

Из широкого спектра литературоведческих интересов Скафтымова чеховская тема, пожалуй, оказалась ему самой близкой, внутренне родственной, созвучной его собственному, драматически сложному мироощущению и мироотношению. Пьесы Чехова стали источником переживаний, природа которых повелевала размышлять о трудных проблемах самореализации в предлагаемых судьбой горьких жизненных обстоятельствах. В пьесах Чехова «масса житейских обиходных мелочей опутывает человека, он в них барахтается и не может от них отбиться. А жизнь уходит безвозвратно напрасно, непрерывно и незаметно, подсовывая своё, чего людям не надо. Кто виноват? Такой вопрос непрерывно звучит в каждой пьесе. И каждая пьеса говорит: виноваты не отдельные люди, а всё имеющееся сложение жизни в целом. А люди виноваты только в том, что они слабы»⁹. Так говорил Скафтымов.

Писать в конце 1940-х годов (пусть и на материале Чехова, а лучше сказать, тем более, на материале русского хрестоматийного «школьного» классика) о том, что не человек виноват в негодно складывающихся жизненных обстоятельствах, а сами обстоятельства, сам склад жизни виноват в человеческой негодности, — это ещё и, если вдуматься, мужественный строй мысли в её упрямом и честном созвучии не только с чеховскими временами, но и с трагически беспощадной эпохой тотального единомыслия, сплошных спускаемых верховными властями «установок», о чём Скафтымов с горькой иронией признается Ю. Г. Оксману: «мы жили да поживали без все-

⁷ Скафтымов А. П. «И я пишу к тебе. Пусть хоть это останется». Дневник 1937 года. С. 193.

⁸ Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. С. 200.

⁹ Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. С. 388.

го лишнего в добром следовании расписанию и “установкам”. Кроме обучения этим установкам, ничего не помню; вероятно, кроме установок, ничего и не было <...> Нашу историю надо изучать в масштабах общих. Это будет достаточно полно и безошибочно»¹⁰.

То же следует сказать и о таких принципиально важных суждениях-откровениях Скафтымова, как эти, например: «Трагедия человеческая совершается на каждом шагу, у всех»¹¹, «печаль о недающемся счастье» и почти рядом: «противоречие между данным и желанным»¹², «несоответствие между тем, что человек имеет и к чему он стремится», «разрыв между желанным и реальным существованием человека»¹³.

Не случайно печально памятный рецензионный навет Г. Пермякова от 1949 года на саратовских филологов (по тем временам очень опасный для судеб героев «разоблачительной» статьи) заканчивался таким пассажем: «В своей статье (“К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова”. — *В. П.*) профессор А. Скафтымов пишет: “Жизнь, знай себе, идёт и проходит”. Он хотел этим выразить отношение персонажей чеховских пьес к окружающей действительности. Но, сам того не подозревая, он дал очень верную характеристику отношения литературоведов Саратовского университета к злободневным вопросам советской литературы и языкознания. Действительно, проф. Скафтымов и его коллеги что-то изучают, что-то пишут, а жизнь, знай себе, идёт и проходит»¹⁴. Звучало как приговор. Написать тогда, в конце 1940-х годов, про учёных (всё равно — филологов, биологов, физиков), что заняты они никому не нужными, оторванными от жизни делами, значило поставить под сомнение, по крайней мере, их право на дальнейший преподавательский труд в стране, успешно возрождающейся после войны и уверенно строящей коммунизм.

Очень точно скажет об обстоятельствах того времени и об отдельно взятой саратовской филологической университетской жизни профессор А. А. Жук, предваряя переписку Скафтымова с Оксманом: «Позицию Скафтымова разделяли многие из поколения его первых, ещё довоенных воспитанников (прежде других по праву вспомним Евграфа Ивановича Покусаева). Мощная поддерживаю-

¹⁰ Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре. Статьи, публикации, воспоминания, материалы. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. С. 276.

¹¹ *Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения. С. 377.

¹² Там же. С. 381, 388.

¹³ Там же. С. 381.

¹⁴ *Пермяков Г.* «А жизнь, знай себе, идёт и проходит...» (Об «Учёных записках Саратовского университета», 1948, т. XX) // Литературная газета. 1949. 5 окт. С. 7.

шая волна шла из аудитории, где тогда задавали тон чести и справедливости студенты, вернувшиеся с войны (и ставшие впоследствии прекрасными педагогами, журналистами, деятелями культуры). Если и были другие люди, с иным кодексом общественной порядочности, то не они в стенах Саратовского университета определяли положение». Алла Александровна по праву собственной памяти, имея в виду тогдашних студентов О.И. Ильина, В.П. Барцевича, В.В. Гуру и др., писала, как «в конце 1949 года на общефакультетском собрании в связи с “развязным пасквилем” Г. Пермякова в “Литературной газете” <...> старшекурсники непоколебимо защищали достоинство любимых профессоров»¹⁵. Помню, как в разговорах со мной характеризовала этот знаменательный инцидент Е.П. Никитина¹⁶: «Нравственное воздействие Скафтымова на своих учеников было устойчивым и непререкаемым. Вернувшиеся с войны студенты-фронтовики боготворили Скафтымова и с негодованием отнеслись к статье в “Литгазете”, презрительно относя её автора к ненавистной породе “крысятников”. В это тревожное, неблагоприятное для науки время они окружили профессора особо трогательным вниманием и заботой. Студенты понимали своего учителя и имели мужество публично отстаивать его несомненную для них правоту». Такого рода поддержка дорогого стоила и давала силы Скафтымову продолжать университетскую работу вопреки всему имеющемуся сложению жизни в целом.

* * *

Чеховские уроки Скафтымова органично соединяли в себе объективно-исследовательскую перспективу и проникновенно личное начало. Для обозначения новых глубин явленного ему предмета, открытых горизонтов понимания художественного мира Чехова Скафтымову нужен был и новый понятийный инструментарий, бережно передающий его понимание собственных переживаний.

У Чехова, согласно Скафтымову, драматическая коллизия «строится на понятии *невольной вины*»¹⁷. Невольная вина беспокойно обнаруживается и в его личной жизни, и в жизни близких ему людей.

¹⁵ Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре. С. 260.

¹⁶ Литературоведы Саратовского университета. 1917–2017. Мат-лы к биографическому словарю / Сост. В. В. Прозоров, А. А. Гапоненков; Под ред. В. В. Прозорова. 2-е изд., с изм., доп. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2018. С. 177–182.

¹⁷ Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. С. 350. Курсив А. П. Скафтымова. — В. П.

«Драма, — сознаёт Скафтымов, — происходит в быту как принадлежность обыкновенного будничного существования. Драматическая коллизия состоит в столкновении лучших человеческих качеств с тем, что в окружающей среде является наиболее обыкновенным»¹⁸. Вывод Скафтымова: про это — всякая чеховская пьеса. «Будто Чехову всё хочется рассказать, как люди хотят счастья и как его не имеют»¹⁹. Бережно предположительное «будто» (словно, можно подумать) невольно передаёт самое главное в отношении учёного к чеховскому слову — предупредительный тон.

Скафтымов в работах о пьесах Чехова находит поразительно точные, единственно возможные слова для обозначения тайной тайных — творческого процесса художника. Поучительно-благодарной могла бы стать исследовательская тема, посвящённая широкому диапазону специальных понятий и терминов в скафтымовских трудах, а также экспрессивно-лексическому богатству его неповторимой аналитической речи. Сейчас же мы взглянем, к примеру, на одно-единственное слово в статье Скафтымова «Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях». За размышлениями о будничности жизненных драм следует по-скафтымовски удивительная фраза: «*В том же направлении* (т. е. «в столкновении лучших человеческих качеств с тем, что в окружающей среде является наиболее обыкновенным»). — *В. П.*) <...> (я намеренно пропускаю глагольную форму. — *В. П.*) *мысль Чехова и при написании “Иванова”*»²⁰. В том же направлении — что делала? что совершала? — мысль Чехова при написании «Иванова»? Работала? Развивалась? Продвигалась? Рождалась? Объявлялась? Обнаруживалась? Внутреннее ощущение естественной одушевлённости, нечаянности, непредумышленности творческого процесса подводит Скафтымова к соответствующему ключевому слову. У него мысль **просилась**. Образно-поэтически, метафорически высвеченное слово помогает безупречно точно выразить логико-понятийную мысль. Явившемуся глаголу сродни сама незавершённая, экзистенциальная природа творческой сосредоточенности и наития-озарения художника.

В интерпретации художественного текста Скафтымов противится распаду живого. Ему свойствен нелинейный способ описания собственных переживаний по поводу текста как целого. Легко

¹⁸ Там же. С. 360.

¹⁹ Скафтымов А. П. «Чайка» среди повестей и рассказов Чехова // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы. Мат-лы Вторых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 7–9 октября 2014 г.): Колл. монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 34.

²⁰ Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. С. 360–361.

и изящно преодолевая изначальную противопоставленность (дихотомию) художественно-образного и понятийно-логического, Скафтымов открывает новые ресурсы в традиционном отечественном лексико-фразеологическом словаре филолога. Сочетания понятий, вводимых им в собственный литературоведческий и шире — эпистолярный и житейский обиход, сообщают его повествованию непривычно вольный, пластичный, отступающий от холодно-строого учёного канона и вместе концентрированно внятный в своей выразительности смысл. Из характерных понятийных конструкций, используемых Скафтымовым при анализе русской дочеховской драматургии, припомним «проявления фиксированного зла», «морально-показательную черту, воплощаемую в главном событии», «волевою заинтересованностью событием», «сюжетное крепление для всей пьесы», «нравоописательные бытовые сценические характеристики», «общий ансамбль действующих лиц», «центр всей драматической конструкции», «централизирующую функцию главного события»²¹.

В чеховских пьесах Скафтымов отмечает «пестроту перекрёстных интересов, бытовых привычек и случайностей», «внесюжетную рассредоточенность», «состояние жизненной обманутости», «круг взаимного непонимания», «одинокую неустроенность», «одинокое страдание», «эмоционально-скрытый смысл внешне незначашей фразы», «элегически-медитативные признания», «общую эмоциональную тоскующую тональность», «включение зрителя в эту возвышенную атмосферу желаний», «двойственное освещение действующих лиц», «двойное освещение — изнутри и извне», «двойную тональность, то смешную, то печальную», «двойное звучание каждого лица», «сложность сочетания различной эмоциональной тональности в общем движении пьесы», «непроницаемость индивидуального внутреннего мира для окружающих», «конфликт, источники которого находятся вне воли людей», «особо сложное в чеховском диалоге чередование и сочетание интонационных оттенков», «мотив уходящего времени»²².

Показателен и характер необходимых и достаточных цитирований художественных текстов в работах Скафтымова. Так, в статье об «Иванове» автор предельно скуп на текстовые извлечения из чеховских вариантов. Он, случается, опуская привычные в исследовательских работах цитатные подтверждения, убедительности ради прибегает даже к таким приглашениям-уточнениям: «(см. оконч. текст пьесы)»²³.

²¹ Там же. С. 377–378, 383, 384.

²² Там же. С. 315–391.

²³ Там же. С. 359.

Тем более впечатляюще звучат приводимые Скафтымовым фрагменты из чеховской пьесы, по всей вероятности, психологически близкие, внутренне созвучные умонастроениям самого исследователя. Например: «В четвёртом явлении второго действия был вставлен разговор о докторе Львове, где Саша и Шабельский говорят о его эмоциональной ограниченности: “Так честен, так честен, что всего распирает от честности. Места себе не находит. Я даже боюсь его... Ей-ей!.. Того и гляди, что из чувства долга по рылу хватит или подлеца пустит...” и проч.»²⁴. Вспоминаю, как И. В. Чуприна как-то говорила: Скафтымов недолюбливал людей, у которых, как он выражался, на лбу было написано «Я честный человек!» И добавлял: «в их громогласном присутствии мне становится неловко»...

Или такой показательный пример обширного цитирования, касающийся, как мне представляется, и собственных пронзительно личных переживаний и глубоко запрятанного внутреннего спора с самим собой: «В первой редакции пьесы имел место следующий диалог: “*Шабельский*. Все подленькие, маленькие, ничтожные, бездарные. Я брюзга... Как кокетка, напустил на себя Бог знает что, не верю ни одному своему слову, но согласитесь, Паша, всё мелко, ничтожно, подловато. Готов перед смертью любить людей, но ведь все не люди, а людишки, микрокефалы, грязь, копать... *Лебедев*. Людишки... От глупости всё, Матвей... Глупые они, а ты погоди — дети их будут умнее... Дети не будут умные, жди внуков, нельзя сразу... Ум веками даётся... *Шабельский*. Паша, когда солнце светит, то и на кладбище весело... Когда есть надежды, то и в старости хорошо. А у меня ни одной надежды, ни одной...”»²⁵. В ином контексте, в письме к любимой Скафтымов в 1952 году размышляет: «Человек — это звучит гордо, — может быть это и так, когда человек строит корабли и аэропланы. Но это совсем не так, когда человек думает о себе и о мире, которому нет ни начала, ни конца, когда чувствует немое и равнодушное мерцание звёзд, когда видит могилы, тоскует о неведомой красоте, путается в самом себе и, наконец, умирает. Для нашего сознания и радость грустна»²⁶.

Показательно динамическое строение статей Скафтымова с неизменным делением текстов на небольшие, непременно пронумерованные (забота о читателе) фрагменты-главки, каждая из которых имеет свою проблемно-тематическую сосредоточенность и предуготовляет последующее течение исследовательской мысли. Создаётся эффект, именуемый применительно к чеховским пьесам «поступа-

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 361.

²⁶ *Криничка Е. И.* Письмо А. П. Скафтымова к И. В. Чуприне // Изв. Саратов. ун-та. Новая серия. Филология. Журналистика. 2005. Т. 5. Вып. 1/2. С. 55.

тельным движением по актам»²⁷. Скафтымов расширяет пределы научно-филологического дискурса, едва заметно включая в ткань своего аналитического повествования личностные мотивы, автопсихологические переживания.

* * *

В заключение обратимся к сцене-монологу Чехова «О вреде табака» и попробуем понять, какое отношение эта пьеса имеет к кругу наших размышлений о личностных началах в литературоведческих работах Скафтымова.

Написанная зимой 1886 года, чеховская шутка тогда же была опубликована в «Петербургской газете», а вскоре и в сборнике «Пёстрые рассказы». Одно-единственное действующее лицо — Иван Иванович Нюхин, забитый донельзя «муж своей жены, содержательницы музыкальной школы и женского пансиона», с эстрады провинциального клуба, в заметном подпитии, нервно перемещаясь от темы к теме, не читает даже, а многословно вымучивает свою лекцию-монолог. Пустяшная вроде бы сценка. Правда, Чехов не раз возвращается к тексту, правит его, меняет общий тон маленькой пьесы. Иногда называет её «водевилем» (XIII, 470). Парадоксы этой сцены в том, что водевильный Нюхин под пером Чехова постепенно и всё заметнее наделяется приметами болезненного драматизма. Он безжалостно откровенен перед публикой, о реакции которой, кстати, нам ничего не сообщается. Как говорится, услышат те, кто способен слышать. Нюхин возвышается до предельно грустного и возторженно-душеспасительного пафоса.

По выходе первого издания «Пёстрых рассказов» у Чехова зашёл спор с писателем А. С. Лазаревым (Грузинским). Лазарев, по его словам, хваля сборник, заметил, что на месте Чехова «ни за что бы не включил» эту сценку. «Мне показалось, — припоминает Лазарев, — что Чехов посмотрел на меня какими-то странными глазами». И затем произнёс: «— Нет, что же... “О вреде табака” не плохой рассказ. — Он добавил ещё что-то в его защиту, всё глядя на меня странными глазами...»²⁸.

По устным свидетельствам учеников Скафтымова, он не раз говорил об этой странной сценке Чехова, в которой один шаг от шутовского до щемяще грустного и печального начала.

²⁷ Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. С. 332.

²⁸ А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 162–163.

Вспоминаются в этой связи мои беседы в 1982–1986 годах с прилежным учеником (ещё по саратовской частной мужской гимназии А. М. Добровольского) и верным другом Скафтымова, доцентом кафедры русской литературы Саратовского университета Александром Петровичем Медведевым²⁹. Подолгу беседовали мы с ним не раз. Благо жили по соседству, в одном доме (по Мичуринской улице, дом 62/64), но в разных подъездах. Разговоры касались широкого круга жизненных и житейских вопросов. В них часто участвовала и супруга Медведева, Лидия Павловна³⁰. Кстати сказать, фрагмент её воспоминаний о Скафтымове из книги 1984 года должен быть с полным на то правом и, разумеется, с известными оговорками введён в состав текстов Скафтымова (в разделе «Дополнения»): Лидия Павловна обладала исключительно педантично использовавшимся ею и через всю жизнь пронесённым особым стенографическим опытом и тщательно, любовно вела записи-протоколы семинарских занятий Скафтымова. В её воспоминаниях — принадлежащие Скафтымову тексты³¹.

Хорошо помню, как Медведев в своей убеждённо-трогательной, мягко-улыбчивой и вместе строгой манере с любовью рассуждал об А. П. Скафтымове и признавался в том, что главным для его учителя, всей жизнью выстрадавшим представлением было заключение примерно такого рода: бесплоден и безнадёжен *любой* прогресс, который не одухотворён целями нравственного порядка. Запомнилось и про словесную усталость, про то, что лучшие наши слова от частого и бездумного их использования страдают. Медведев при этом ссылаясь на фразу Скафтымова: «Слова не виноваты, виновато словоупотребление».

Скафтымову, конечно же, многое не удалось договорить в работах о Чехове, — размышлял Медведев, — но самое заветное всё-таки было им выговорено: грустна, достойна искреннего сострадания жизнь, в которой намечается, развивается и постепенно опустошает человека неминуемый разлад между тем, что ему грезится, на что он, в порывах возвышающих его чувств, надежд и мечтаний, надеется, и тем, что день за днём, год за годом преподносит ему эта жизнь. И Медведев добавлял: Скафтымова, как и Чехова, томила мечта о светлой, счастливой жизни, что проходит сейчас и всё мимо, мимо.

²⁹ Литературоведы Саратовского университета. 1917–2017. Мат-лы к биографическому словарю. С. 160–161.

³⁰ Там же. С. 162–163.

³¹ Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. С. 194–198.

За подобными размышлениями, восходившими к Скафтымову, угадывалась и собственная, преимущественно грустная, хотя и вовсе им не артикулированная жизненная нить А.П. Медведева. Обычно Лидия Павловна, с некоторой тревогой вслушиваясь в течение его речей, просила нас срочно переменить тему и вспомнить что-нибудь более обнадеживающее. Мы ей покорялись и от подобных умствований ненадолго уходили... А ещё Медведев говорил о том, что скафтымовские штудии, обращённые к чеховской драматургии, во многом восходили к собственным переживаниям и волнениям его учителя.

Однажды к слову Медведев признался, что из ранних чеховских драматургических вещей Скафтымов явное предпочтение отдавал смешному и грустному монологу-водевиллю «О вреде табака». Мало того, по свидетельству Лидии Павловны, он и в своём спецкурсе о Чехове бесподобно читал и комментировал эту сцену, читал очень сдержанно, нисколько не шаржируя, но с глубокой внутренней экспрессией.

И ещё, добавлял Медведев, Александр Павлович вспоминал сценку «О вреде табака» в грустную пору своего ухода на пенсию и прощания с университетской работой. Наступал один из труднейших поворотов его жизни, им самим вполне осознанно инициированный и всё-таки сопровождавшийся в нижних этажах души, как он любил говорить, затаённой надеждой на то, что каким-то образом, каким-то неведомым, а может, и ведомым только ему, поворотом событий — хотя зачем, и всё-таки! — продлится его преподавательская университетская работа: силы-то ещё остаются, а вот хотение... Хотения-то, пожалуй, и нет.

7 августа 1955 года Скафтымов в письме к Ю.Г. Оксману делится размышлениями по поводу ухода с работы (из университета) на пенсию. Скафтымов признаётся: «Происшедшая отставка меня нисколько не взволновала. В сущности я давно уже в отставке. Внутренно — тем более. Теперь получил документ и отправил всё для пенсии. Евграф Иванович (Е.И. Покусаев — ученик и друг Скафтымова. — В. П.), правда, выражал неудовольствие. Но если бы он посмотрел в моё внутреннее, едва ли бы он стал возмущаться. Не из-за чего. Всё произошло так, как тому следует быть»³². Комок к горлу. Драма сценическая и драма жизненная, поверхностное и глубинное слились до нерасторжимости... То, что сам Скафтымов в статье о работе Чехова над «Ивановым» называл «поведением, лишь косвенно выражающим скрытое чувство»³³.

³² Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре. С. 269.

³³ *Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения. С. 364.

Медведев отмечал, что настроение Скафтымова в первое время после принятой в СГУ его отставки, по признаниям самого Александра Павловича, было сродни (при всём внешнем несходстве) переживаниям героя сцены «О вреде табака». Перечитывая фрагменты этого монолога, кажется, понимаешь, о чём была речь. Герой Чехова произносит такие слова: «(С увлечением.) Бежать, бросить всё и бежать без оглядки... куда? Всё равно куда... лишь бы бежать от этой дрянной, пошлой, дешёвенькой жизни <...> от всех этих пустяков и пошлостей... и остановиться где-нибудь далеко-далеко в поле и стоять деревом, столбом, огородным пугалом, под широким небом, и глядеть всю ночь, как над тобой стоит тихий, ясный месяц, и забыть, забыть... О, как бы я хотел ничего не помнить!..» (XIII, 194).

Подтверждение особого внимания Скафтымова к сцене-монологу Чехова находим в знаменитой работе учёного. За несколько лет до своей отставки, в статье 1946 года «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде”» Скафтымов напишет: «смешное и грустное являются лишь двумя сторонами жизни каждого действующего лица»³⁴ в последней пьесе Чехова. И последует скафтымовская сноска к этому заключению. В сноске идёт речь о герое «О вреде табака», о «большом сходстве» в построении водевильного персонажа с действующими лицами «Вишнёвого сада»: «Под внешней весёлостью лица, выступающего с монологом, — заметит Скафтымов, — в конце концов вскрывается его внутреннее страдание о бесплодно утраченной жизни. И водевиль принимает явно драматический характер».

Спросите, где тут приметы личностного начала? И ответом станет здесь же, в сноске, приводимая Скафтымовым одна-единственная короткая и очень многозначительная цитата из чеховского текста «О вреде табака»: «Вот читаю лекцию, на вид я весел, а самому мне так и хочется крикнуть во всё горло или полететь куда-нибудь за тридевять земель. И пожаловаться некому, даже плакать хочется»³⁵. Скромная постраничная сноска-цитата в статье Скафтымова скрывает в себе неизречённую боль.

ЛИТЕРАТУРА

Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре. Статьи, публикации, воспоминания, материалы. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. 340 с.

³⁴ Там же. С. 335.

³⁵ Там же. С. 336.

А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. 736 с.

Иванюшина И. Ю. О полиглотизме статей А. П. Скафтымова о Чехове // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы. Мат-лы Вторых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 7–9 октября 2014 г.): Колл. монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 21–27.

Криничка Е. И. Письмо А. П. Скафтымова к И. В. Чуприне // Изв. Саратов. ун-та. Новая серия. Филология. Журналистика. 2005. Т. 5. Вып. 1/2. С. 52–56.

Литературоведы Саратовского университета. 1917–2017. Мат-лы к биографическому словарю / Сост. В. В. Прозоров, А. А. Гапоненков; Под ред. В. В. Прозорова. 2-е изд., с изм., доп. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2018. 340 с.

Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Учёные-педагоги Саратовской филологической школы / Под ред. Е. П. Никитиной. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. 308 с.

Пермяков Г. «А жизнь, знай себе, идёт и проходит...» (Об «Учёных записках Саратовского университета», 1948, т. XX) // Литературная газета. 1949. 5 окт. С. 7.

Скафтымов А. П. «И я пишу к тебе. Пусть хоть это останется». Дневник 1937 года // Изв. Саратов. ун-та. Новая серия. Филология. Журналистика. 2005. Т. 5. Вып. 1/2. С. 42–49.

Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М.: Высш. шк., 2007. 536 с.

Скафтымов А. П. «Чайка» среди повестей и рассказов Чехова // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы. Мат-лы Вторых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 7–9 октября 2014 г.): Колл. монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 33–48.

А. П. СКАФТЫМОВ И ДРУГИЕ О ПЬЕСЕ «ИВАНОВ»

Аннотация. Автор рассматривает работы Скафтымова о пьесах Чехова как единый цикл. В статье об «Иванове» Скафтымов показал, как многое в этой пьесе предвосхищает будущую драматургию Чехова. Скафтымову принадлежит целый ряд точных обозначений и формул, которые затем разошлись на цитаты в трудах других исследователей. Он первым вывел проблематику пьесы «Иванов» за пределы только 1880-х годов, писал о новаторстве Чехова в драматургическом конфликте, в постановке драматического лица. Пьеса представляла в истолковании учёного как «внутренне единый тематический ансамбль».

Ключевые слова: А. П. Чехов, драматургия Чехова, пьеса «Иванов», А. П. Скафтымов, драматургический конфликт, единство формы и содержания.

KATAEV, V. B.

A. P. SKAFTYMOV AND OTHERS ABOUT THE PLAY *IVANOV*

Abstract. The author considers Skaftymov's works about Chekhov's plays as a single cycle. In an article about *Ivanov*, Skaftymov showed how much in this play anticipates Chekhov's future drama. Skaftymov owns a number of precise designations and formulas, which were then diverted into quotations in the works of other researchers. He was the first to bring the problems of the play *Ivanov* beyond only the 1880s, wrote about Chekhov's innovation in dramatic conflict, in the production of a dramatic person. The play was interpreted by the scientist as "internally a single thematic ensemble."

Keywords: A. P. Chekhov, drama by Chekhov, play *Ivanov*, A. P. Skaftymov, dramatic conflict, unity of form and content.

Пьесу «Иванов», которая первой из произведений Чехова увидела свет рампы, немалое связывает с городом Саратовом. Первую постановку комедии (с участием артиста Андреева-Бурлака) успел осуществить саратовский антрепренёр. Последняя по времени постановка пьесы прошла недавно в Государственном Театре Наций (Москва) с Евгением Мироновым, уроженцем Саратова, в главной роли. Но, конечно, главный вклад в осознание места «Иванова» в чеховской и — шире — русской драматургии был сделан профессором Саратовского университета Александром Павловичем Скафтымовым.

«Чехов начинается с «Иванова»» — назвал свою статью середины 60-х годов драматург Леонид Малюгин¹. Ему безапелляцион-

¹ Малюгин Л. Чехов начинается с «Иванова» // Вопросы литературы. 1961. № 5. С. 94–108.

но возражал критик Владимир Ермилов: приоритет им отдавался «Чайке». На театральных сценах пьеса тогда практически не появлялась — первым заметным обращением к ней стала постановка Алексея Дикого с Борисом Смирновым в роли Иванова. Между тем уже в середине сороковых годов в статьях и комментариях Скафтымова место и значение этой пьесы было убедительно определено.

Можно назвать основные заслуги учёного в работах о драматургии Чехова. Главное — они противостояли унылому однообразию, царившему в большинстве того, что писалось о Чехове в те годы. Илья Эренбург в книге «Перечитывая Чехова» грустно констатировал, как в энциклопедических статьях, школьных и вузовских учебниках Чехов «разоблачал», «обличал», «приветствовал» и т. п.; и в тех же выражениях писалось что о Салтыкове-Щедрине, что о Глебе Успенском. Ещё в 20-е — 30-е годы создавались работы С. Д. Балухатого о специфике чеховской драматургии, но в них, справедливо отмечал А. П. Скафтымов, «все особенности драматургического строения пьес Чехова представлены лишь описательно»². Много в них оставалось совсем не освещённым, прежде всего «вопрос о связях формы и содержания в пьесах Чехова». Всему этому — как скуке официозного восприятия, так и узости формалистических описаний, — противостоял чеховский цикл статей Скафтымова, заслуженно признанный вершиной творческого наследия учёного.

В этих работах впечатляет прежде всего прочная методологическая основа, которую он вырабатывал на протяжении всего своего пути в науке. «В чём состояло то новое отношение к действительности, которое потребовало новых форм для своего выражения, какая идейно-творческая сила влекла Чехова к созданию именно данного комплекса драматургических особенностей?» — это было исходным вопросом. Только при ответе на него, был убеждён учёный, «специфика чеховских форм откроется как специфика содержания, для выражения которого данные формы были единственны и незаменимы».

Испытанные в его работах о Достоевском, Чернышевском, Толстом принципы «честного чтения» текстов, поисков авторской «телеологии» в каждом конкретном произведении, стремление «сказать о произведении только то, что оно само сказало», привели в чеховском цикле статей к новаторским открытиям.

Когда сейчас перечитываешь его статьи о «Вишнёвом саде», о принципах построения пьес Чехова, убеждаешься, как многое,

² Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Худож. лит., 1972. С. 405. Далее цит. по этому изд.

сказанное в этих статьях впервые, навсегда определило представления о новом слове Чехова-драматурга. «Не события, не исключительно сложившиеся обстоятельства», не «социально-конфликтные» столкновения носителей порока и их жертв, а «обычное повседневное бытовое состояние человека внутренне конфликтно» — в этом отличие чеховской драматургии от всей предшествующей и современной ему (а во многом, добавим, и после него). Это, утверждает Скафтымов, составляет «главную новизну чеховской драматургии», определяет все казавшиеся еретическими особенности их формы, функции введения быта, построения взаимоотношений между героями в их «разрозненности и неслиянности», ту равномерность конфликта, когда каждый несёт в себе «свой и чуждый для других круг эмоциональных пристрастий и тяготений». «Виноватых нет», источник конфликтности — «само сложение жизни». Эти и многие другие формулы из скафтымовских статей рассыпались в дальнейшем по просторам чеховедческой литературы.

Разумеется, Скафтымов, в духе политкорректности той эпохи, когда он писал, говорит о «конкретно-исторических условиях русской действительности 80-х — 90-х годов в обстановке злейшей политической реакции и произвола», но, во-первых, нигде не выдвигает такие формулировки на первый план, а главное, нигде не позволяет себе впадать в обычное для тех лет вульгарное или вынужденное социологизирование.

В статье об «Иванове» он показал, как многое в этой пьесе предвосхищает будущую драматургию Чехова. В «Иванове» утверждались «совсем непривычные» для прежней драматургии понимание конфликта, «двусторонняя перспектива» в характеристике героя, функции быта и повседневности. И вновь — целая россыпь точных обозначений и формул, которые затем разошлись на цитаты, а чаще использовались без указания на первоисточник: «Не какое-либо частное обстоятельство и не отдельные люди, а вся действительность в целом является источником драматизма»; устранение положения «прямой виновности» героя; «кажимость его виновности», которая делает из него «невольного виновника»...

В статье и комментариях А.П. Скафтымов исходил из необходимости ответить на недоумения и непонимания первых зрителей и критиков пьесы и спектаклей по ней (чаще всего тогда обсуждалось и толковалось, подлец или не подлец Иванов, виновен или не виновен он, выразителями каких общественных направлений конца 80-х годов считать Иванова и Львова). Но при этом Скафтымов первым вывел проблематику пьесы за пределы только 1880-х го-

дов. Он писал о новаторстве Чехова в драматургическом конфликте, в постановке драматического лица. Пьеса представляла в истолковании учёного как «внутренне единый тематический ансамбль». Более сложно и широко раскрывалась авторская логика, «телеология», отнюдь не сводимая к каким-либо направленческим задачам.

Правда, в литературоведении и в дальнейшем не прекратились попытки связать «Иванова» лишь с «малым временем» его создания. Доводилось, например, встретить в статье в академическом журнале упрёк Чехову, что, изображая несправедливость, узость в суждениях доктора Львова, этой «бездарной, безжалостной честности», Чехов «зашёл слишком далеко» в критике «демократически мыслящего интеллигента» своего времени. Пьесе Чехова и её героям, прекрасно видел Скафтымов, суждены были иные мерки.

Александр Павловичу не довелось стать свидетелем того всплеска интереса к «Иванову», который начался с середины 60-х годов и не прекращается до наших дней в театрах России и всего мира, не довелось увидеть интереснейшие трактовки роли главного героя Евгением Леоновым, Иннокентием Смоктуновским, Рэйфом Файнсом, исполнителями во Франции, США, Чехии, других странах. Вполне допустимо, что к работам Скафтымова они при этом не обращались. Но именно в этих работах была впервые показана универсальность «ивановской ситуации», задана возможность её истолкования в масштабах «большого времени».

Естественно, послескафтымовская исследовательская мысль не стояла на месте; о чеховских пьесах, в том числе об «Иванове», писалось и пишется немало работ. Думается, наиболее оправданными были исследования, в которых содержалась попытка продолжить, в чём-то уточнить или даже в чём-то оспорить отдельные положения, содержащиеся в работах А. П. Скафтымова, но при обязательном следовании его основополагающим методологическим принципам и подходам.

«Виноватых нет» — эта знаменитая формула выведена из обстоятельного рассмотрения «эмоциональных пристрастий и тяготений» героев «Вишнёвого сада». Звучит она и в статье об «Иванове» применительно к главному герою: Иванов причиняет зло без злого умысла, он «невольный виновник». Может быть, в развитие этой точки зрения её следует дополнить: Чехов показывает, что в несчастьях, которые несёт Иванов Анне Петровне и Саше, в не меньшей степени повинны они сами. Да, встреча с Ивановым для каждой оборачивается несчастьем. Но он сам в то же время является жертвой их ложного понимания, а их несчастья в истоке имеют их же собственные лож-

ные представления о нём. Так и в «Вишнёвом саде»: если последовательно проследить авторскую «телеологию», свою долю вины за то, что сад гибнет, несёт каждый из действующих лиц пьесы. И с этой точки зрения не «виноватых нет», а «виноваты все». «...виноваты <...> все мы» (IV, 32), — сказал Чехов по иному поводу; и тему личной ответственности каждого за общее положение дел, будь то в отдельной семье или в стране в целом, не возлагая при этом вину только на враждебное жизнеустройство, он последовательно разрабатывал в своих произведениях, в том числе в последних пьесах. Думается, что убедительно показанная А. П. Скафтымовым, как одна из главных новаторских черт чеховской драматургии, общность некоторых начал, объединяющих всех и каждого из действующих лиц пьесы, имеет право быть распространённой и на такое понимание их общей ответственности за драматизм описываемой ситуации.

С. М. Козлова интересно определила жанр «Иванова» как ироническую драму³. В самом деле, через всю пьесу проходит авторская насмешка — скрытая и явная — над ошибками, промахами, необоснованными претензиями в выносимых героями друг другу оценках. Всю пьесу пронизывает спор лейтмотивов «не понимаю» — «понимаю»; герои то и дело «понимают» невпопад; сталкиваются прямо противоположные точки зрения на одно и то же, выносятся взаимоисключающие суждения одним и тем же персонажем... Пожалуй, в пьесе Александра Вампилова «Утиная охота», в обрисовке её главного героя Зилова можно видеть развитие «ивановской ситуации» и традиции чеховской иронической драмы. И в данном случае происходит развитие некоторых идей, заложенных в работах А. П. Скафтымова, — о полемике Чехова «с предвзятостью поспешных и ложных оценок», о сложности «оценочного отношения автора к действующему лицу» и иных.

Примеры последующего продолжения и развития положений, сформулированных в чеховском цикле статей А. П. Скафтымова, можно умножить. Я же хочу в заключение поделиться своими театральными впечатлениями, полученными в Париже в далёком уже 1989 году. Сразу два театра — в Нантере и в Университетском городке — почти одновременно показали постановки чеховского «Иванова». Были небольшие забавные несурезицы (так, Гаврилу, подносящего Лебедеву стопки с водкой, почему-то заменили горничной Габриэлой, вместо «Чижика» за сценой звучала современная

³ Козлова С. М. Традиции жанра иронической драмы (опыт типологического исследования: «Иванов» А. П. Чехова и «Утиная охота» А. Вампилова // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск: Изд-во Петрозав. ун-та, 1983. С. 85–94.

мелодия и т.п.), но уважительный подход к пьесе в обоих случаях был выдержан. Казалось бы, «что им Гекуба», что им русский герой из конца прошлого века, да ещё в год, когда праздновалось двухсотлетие Французской революции? Пьесы Чехова почти постоянно присутствуют на французских сценах; на этот раз в обеих постановках «Иванова» прозвучали актуальные для целого поколения мотивы. Тогда прошло всего два десятка лет со времени молодёжных бунтов, прокатившихся по Франции и другим странам в 1968 году. Кем теперь стали тогдашние бунтари? Многие, оставив в прошлом несбывшиеся попытки, стали частью того истеблишмента, который вчера ещё презирали и собирались громить. В тоске чеховского Иванова, который пытается понять, что за перемена с ним произошла: он ещё вчера готов был преобразовать всё вокруг себя, поступать «не так, как все», увлекаясь сам, увлекал других, в первую очередь женщин, а сегодня «готов уж отрицать» всё, что вчера утверждал, — во всём этом французские режиссёры и актёры слышали созвучное собственным настроениям. Чехов писал в пьесе (а также в рассказах) о том, как человек перешёл из одного мировоззренческого состояния в другое. Что-то открылось, «оказалось» не тем, чем прежде «казалось», вчерашние верования ушли, а с ними и уверенность в себе. Что дальше? Новая вера, новое увлечение? Или на них уже не будет сил и желания? «Ивановская ситуация» ещё раз подтвердила в тех парижских постановках свою всевременную универсальность.

Но первым, кто указал возможность подобных глубинных прочтений пьесы Чехова, был Александр Павлович Скафтымов.

ЛИТЕРАТУРА

Козлова С.М. Традиции жанра иронической драмы (опыт типологического исследования: «Иванов» А.П. Чехова и «Утиная охота» А. Вампилова // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск: Изд-во Петрозав. ун-та, 1983. С. 85–94.

Малюгин Л. Чехов начинается с «Иванова» // Вопросы литературы. 1961. №5. С. 94–108.

Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Худож. лит., 1972. 543 с.

СТАТЬЯ А. П. СКАФТЫМОВА
«ПЬЕСА ЧЕХОВА «ИВАНОВ» В РАННИХ РЕДАКЦИЯХ»
В СИСТЕМЕ / ЦИКЛЕ ЧЕХОВСКИХ ТРУДОВ УЧЁНОГО

Аннотация. Статья А. П. Скафтымова рассматривается в системе / цикле чеховских трудов учёного 1946–1948 годов, особо в соотнесении с комментариями к XI тому Собрания сочинений А. П. Чехова (1948). Анализируется структура, «тематическая композиция» статьи, роль материалов в работе литературоведа, а также логика и стиль научного мышления исследователя.

Ключевые слова: пьеса Чехова «Иванов», статья, цикл, система, комментарий, тематическая композиция, стиль.

VANYUKOV, A. I.

SKAFTYMOV'S ARTICLE
“CHEKHOV'S PLAY *IVANOV* IN EARLY EDITIONS”
IN THE CYCLE / SYSTEM OF CHEKHOV'S WORK
OF THE SCIENTIST

Abstract. A. P. Skafymov's article is analyzed in the system / cycle of Chekhov's works of the scientist, written in 1946–1948, especially in correlation with the commentaries to the Collection of Works by A. P. Chekhov, Volume XI (1948). The author analyzes the structure, “thematic composition” of the article, the role of materials in the work of a literary critic, as well as the logic and style of scientific thinking of the researcher.

Keywords: Chekhov's play *Ivanov*, article, cycle, system, commentary, thematic composition, style.

Заявленная тема уже имеет свою историю (работы Н. Д. Тмарченко¹, И. Н. Сухих², А. А. Демченко³ и др.); сложилась определённая традиция хронологического, генетического рассмотрения проблемы: неопубликованные при жизни А. П. Скафтымова тек-

¹ Тмарченко Н. Д. «Каждый носит в себе свою драму» (Скафтымов — интерпретатор пьес Чехова) // Чеховиана. Чехов в культуре XX века. Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1993. С. 265–270.

² Сухих И. Н. Чеховед А. П. Скафтымов: размышления о методе. Несколько положений // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре. Статьи, публикации, воспоминания, материалы / Отв. ред. В. В. Прозоров. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. С. 177–181.

³ Демченко А. А. Из истории изучения А. П. Скафтымовым драматургии А. П. Чехова // Наследие А. П. Скафтымова и поэтака чеховской драматургии: Мат-лы Первых междунар. Скафтымовских чтений. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 5–10.

сты «Драмы Чехова», «О “Чайке”» (публикации А. А. Гапоненкова⁴), затем напечатанные статьи «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” Чехова» (1946)⁵, «Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях» (1948)⁶ и «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова» (1948)⁷. Вместе с тем всё ещё сохраняет научную актуальность системный, методологический аспект исследования проблемы «А. П. Скафтымов о драматургии А. П. Чехова».

«Система», «системный», «системность» служат на этом направлении основополагающими понятиями. Они двунаправленные, касаются характеристики драматургической поэтики Чехова и одновременно выражают типологическое свойство научного мышления Скафтымова — исследователя творчества Чехова, и шире — исследовательского метода учёного.

В программной, заявочной статье 1946 года «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” Чехова» в первом разделе среди других подчёркнутых автором суждений и терминов находим эту принципиальную для Скафтымова дефиницию: «направленность, которая привела его (Чехова. — А. В.) к данной системе построения драмы»⁸.

Теперь самое время обратить внимание на то, что выпуск VIII Учёных записок Саратовского государственного педагогического института (ответственный редактор доктор филологических наук, профессор А. П. Скафтымов), в котором была напечатана его статья «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” Чехова», был подписан к печати 6/VIII.1946 г. То есть до того, как был сдан в набор XI том собрания сочинений А. П. Чехова, подготовленный А. П. Скафтымовым (Редакция текста и комментарии А. П. Скафтымова — оборот титульного листа)⁹. Далее ещё интереснее: этот том был подписан к печати 2/II.1948 г. К этому времени в Учёных записках Саратовского педагогического института и Саратовского государственного университета были напечатаны статьи «Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях» (Выпуск XII) и «К вопросу о прин-

⁴ Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Самара, 2008. С. 315–344, 345–365. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

⁵ Он же. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» Чехова // Уч. зап. Сарат. гос. пед. ин-та. Вып. VIII. 1946. С. 3–8.

⁶ Он же. Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // Уч. зап. Сарат. гос. пед. ин-та. Вып. XII. 1948. С. 53–70.

⁷ Он же. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Уч. зап. Сарат. гос. ун-та. Т. XX. Выпуск филологический. Саратов: Изд-во СГУ, 1948. С. 158–185.

⁸ Уч. зап. Сарат. гос. пед. ин-та. Вып. VIII. С. 5.

⁹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Серия первая. Соч. Т. XI. Пьесы (1885–1904). М.: ОГИЗ, 1948. 632 с. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию..

ципах построения пьес А. П. Чехова» (Том XX). Учёные записки Саратовского университета были сданы в производство 1.П.1948 г., а подписаны к печати 30.IX.1948 г.

В тексте статьи об «Иванове» в 4-м разделе есть сноска: «Тексты пьесы по всем вариантам см. в XI томе Собр. соч. Чехова, изд. ГИХЛ (печатается)»¹⁰. Во втором разделе статьи как дополнение, конкретизация мысли: «источником беды является морально порочная воля» — приводится ссылка: «См. об этом подробнее в нашей статье “К вопросу о принципах построения пьес Чехова”. Уч. зап. Сарат. гос. ун-та, вып. 19. Саратов, 1948»¹¹. А в статье «К вопросу о принципах...» (Т. XX. Выпуск филологический, отв. за выпуск проф. А. П. Скафтымов) в 6-м разделе есть уточнение в сноске: «Об “Иванове” подробнее см. ст. в Уч. зап. Сар. пед. ин., вып. XII, 1948»¹².

Складывалась парадоксальная ситуация: публикуются три новаторские статьи А. П. Скафтымова о драматургии Чехова, которые становятся событиями научной жизни, но их связь (органическая, системная) с XI томом Полного собрания сочинений и писем А. П. Чехова (текстологическая, комментаторская, научно-содержательная) как бы не видна. И до сих пор XI том (в этом плане) — «тёмная дыра», невидимая часть звёздной системы, или «тёмная планета», у которой есть яркие спутники (статьи).

Том XI Полного собрания сочинений и писем Чехова 1948 года (632 страниц) подготовлен (1945–1946), сдан в печать, на его основе создаются принципиально новые исследования, в которых соединяются, синтезируются текстологические, фактографические, историко-литературные, комментаторские (в широком диапазоне) и теоретические, исследовательские, аналитические аспекты / основы литературоведческого труда.

Во-первых, в XI томе выстроена чёткая типология издания пьес Чехова:

- I. Пьесы, включённые Чеховым в Собр. соч. (12. От «Лебединой песни (Калхас)» до «Вишнёвого сада»).
- II. Пьесы, не включённые Чеховым в Собр. соч. (2. «О вреде табака», «Леший»).
- III. Пьесы, оставшиеся в рукописных копиях (1. «На большой» дороге).
- IV. Другие редакции. Здесь «Иванов», действие 4-е (первая ред.); «Иванов», 7, 8, 9 и 10 явления 4-го действия (вторая редакция);

¹⁰ Уч. зап. Сарат. гос. пед. ин-та. Вып. XII. С. 58.

¹¹ Там же. С. 54.

¹² Уч. зап. Сарат. гос. ун-та. Т. XX. С. 175.

далее идёт мощный, масштабный раздел «Варианты и комментарии» (с. 505–629).

Комментарии к «Иванову» были самыми большими (с. 509–544) и чётко структурировались по четырём основным аспектам описания/представления и характеристикам источников: публикации текстов («нами печатается текст 1902 года» — с. 510), история текста, постановки (с. 510–540) и рецепция пьесы (с. 540–544).

Отмечу структурно-содержательные разделы скафтымовского комментария драмы в четырёх действиях «Иванов». Текст начинается следующим предложением: «Пьеса “Иванов” в первом законченном тексте была написана Чеховым в конце сентября и начале октября 1887 г.» (с. 510). Точно так же начинается статья «Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях» (с. 339).

На следующей странице комментария сообщается: «В Московском театре Корша пьеса была поставлена 19 ноября 1887 г., в бенефис Н. В. Светлова, игравшего роль Боркина» (с. 511). В статье это конец первого раздела (с. 340). Далее в комментариях Скафтымов отмечает: «Текст, в каком пьеса шла в 1887 году, имеется в двух видах», «оба почти тождественны» (с. 511), — и описывает их особенности, включая цензурные исключения (с. 512), затем фиксирует изменения в пьесе «для второго спектакля» (с. 512).

«Поводом к переделке пьесы была просьба режиссёра петербургского Александринского театра Ф. А. Фёдорова-Юрковского предоставить “Иванова” для спектакля в его бенефис» (с. 512). Это предложение — начало 4-го раздела статьи.

В комментариях А. П. Скафтымов «отмечает различия текста второй редакции (октябрь — декабрь 1888 г.) от текста первой редакции» (с. 513) — буквально по действиям (с. 513–522). Здесь Скафтымов-текстолог указывает в сноске на работу своего предшественника: «Описание всех рукописных и литографированных текстов “Иванова” имеется в статье С. Д. Балухатого “К истории текста и композиции драматических произведений Чехова”, “Известия отделения русского языка и словесности”, Акад. наук, том XXXII, Л., 1927» (с. 513).

Скафтымов-комментатор, исследователь истории текста «Иванова», органично связан здесь со Скафтымовым-текстологом, напечатавшим первую редакцию 4-го действия и вторую редакцию 7, 8, 9, 10 явлений 4-го действия в разделе «Другие редакции» (см. сноски на с. 522).

«Работу над переделкой пьесы Чехов возобновил в январе 1889 г.», — отмечает Скафтымов следующую «стадию» работы

над «Ивановым», которая итожится таким фактом: «По этому, вновь переделанному, тексту пьеса была поставлена на сцене Александрийского театра 31 января 1889 г. в присутствии автора» (с. 524). Этим предложением заканчивается 5-й раздел статьи «Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях».

Далее комментатор характеризует отличия третьей редакции от второй (с. 524–531), переделку финала пьесы — до напечатания «Иванова» (с. 531–532). Скафтымов специально выделяет — как «этап работы Чехова над пьесой» — «подготовку текста к печатанию в журнале “Северный вестник”» (с. 532–536): «изменения стилистического характера» и «композиционной структуры пьесы» (с. 532). Завершают этот раздел изменения «второго печатного текста “Иванова”» (сборник Чехова «Пьесы, 1897 г.») (с. 536–540).

Последний раздел комментария на четырёх страницах (с. 540–544) спрессовал большой материал восприятия пьесы «Иванов» современниками: «Первые театральные представления пьесы (ноябрь 1887 г.) вызвали большие споры» (с. 540 — начало 3-го раздела комментария), — финал: «Сам Чехов в итоге воспринимал своё первое выступление в качестве драматурга как несомненный успех (см. его письмо к И. Л. Щеглову 18 февраля 1889 г.)» (с. 544).

Таким образом, мы видим, что скафтымовский XI том Собрания сочинений Чехова 1948 года являет собой классический образец единства текстологической и комментаторской работы учёного. Комментарии к «Иванову» — наглядный пример всеохватной работы А. П. Скафтымова в этом жанре. Текст комментария обязательно нужно републиковать как отдельное научное исследование.

Статья А. П. Скафтымова «Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях» состоит из 9 разделов, которые складываются в определённую, обусловленную темой, замыслом автора, систему, и ярко отражают как логику, структуру, так и стиль научного мышления исследователя-литературоведа.

Первый раздел статьи является кратким историко-литературным введением, в основном повторяющим материал начала комментария в XI томе Собрания сочинений Чехова: от первого предложения «Пьеса “Иванов” в первом законченном тексте...» (с. 510/339) до сообщений: «Впервые пьеса была поставлена на провинциальной сцене, в Саратове» и «В московском театре Корша пьеса была поставлена 19 ноября 1887 г.» (с. 511/340). Все источники, цитаты в статье получают точное описание с указанием страниц. В первом разделе более всего сносок, указаний на источники, среди которых здесь и далее самыми частотными выступают «Письма А. П. Чехова

в 2 т.»: т. 1 — 8 сносок, т. 2 — 11 сносок. В фондах НБ СГУ до сих пор сохраняются эти тома со следами скафтымовских помет — материалами в работе литературоведа¹³.

Второй раздел статьи переводит фактологическое изложение материала в исследовательский, аналитический регистр. «В первой редакции уже вполне определились и идейная концепция пьесы, и возникающее отсюда её конструктивное своеобразие» (с. 340), — так формулируются два научных понятия: «идейная концепция» и «конструктивное своеобразие», которые затем становятся ведущими, методологически определяющими в работе литературоведа.

Скафтымов видит, что это «своеобразие» объясняет, с одной стороны, «характер откликов» на пьесу, а с другой — «направление чеховских переделок во второй редакции» (с. 340), и сразу же выделяет главное: «драматический конфликт», «состав действующих лиц», «метод критики действительности» в «прежней драматургии» и у Чехова (с. 340).

«В “Иванове” источником драматического положения героя (Иванова) является не какое-либо частное обстоятельство и не отдельные люди, а вся действительность в целом» (с. 340), — пишет Скафтымов, подчёркивая далее: «Драматическая коллизия в пьесе строится на понятии *невольной вины*» (с. 341, курсив в тексте). Исследователь обращает наше внимание на двуплановость построения чеховской пьесы: «Всё движение пьесы развёртывается в двух планах: при нагнетании внешней, видимой виноватости героя, тут же рядом, в освещении этого героя изнутри (в словах его самого, в словах Саши, Анны Петровны), эта виновность снимается» (с. 341). «В этой линии сценического изображения Иванова, — продолжает Скафтымов, — осуществляется полемика Чехова с предвзятостью поспешных и ложных оценок» (с. 342). Вместе с тем — движется исследовательская мысль учёного — «это лишь одна сторона идейно-тематического содержания пьесы» (с. 342). С другой стороны, «Иванов, действительно, негоден перед жизнью. И это составляет его внутреннюю драму. Следствия его “болезни” ужасны и для него и для окружающих (судьба Сарры и пр.)» (с. 342). Скафтымов стремится выявить, представить читателям «мысль Чехова»: «Он (Иванов. — А. В.) не виноват, виновата жизнь. Но он всё же негоден, вреден, непривлекателен и пр.» (с. 342).

¹³ Письма А. П. Чехова / Под ред. М. П. Чеховой. Т. 1 (1876–1887). Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Книгоизд-во писат. в Москве, 1913. С. 216, 408, 409–410, 412, 419, 427, 433–434; Т. 2 (1888–1889). Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Книгоизд-во писат. в Москве, 1913. С. 191, 251, 253, 273–282, 288, 289, 296, 298, 301.

Сопоставляя «тему невольной вины» в рассказе «Верочка» (1887) и в пьесе «Иванов» (1887), Скафтымов замечает: «Винovníк несчастья освещается как жертва той же действительности, и образ, воплощающий нечто жизненно-отрицательное, приобретает не обличительный, а трагический смысл» (с. 342).

В конце второго раздела автор статьи приводит чеховскую «трактовку» пьесы: «Я хотел соригинальничать: <...> никого не обвинил, никого не оправдал» (Письма Чехова. Т. 1, с. 418) и приходит к выводу «о более усложнённой точке зрения» Чехова, в которой «различаются качество субъективно-моральной настроенности лица и объективно-результативная значимость его поведения» (с. 342–343). Раздел завершается ёмкой скафтымовской формулировкой: «И оценочное отношение автора к действующему лицу оказывается непривычно усложнённым, хотя, в сущности, вполне определённым и ясным по своему смыслу» (с. 343).

В третьем разделе статьи А. П. Скафтымов приводит широкий спектр суждений и споров вокруг первых представлений пьесы. Показательно, что третий раздел начинается тем же предложением, что и критический раздел в комментариях XI тома: «Первые театральные представления пьесы (ноябрь 1887) вызвали большие споры» (XI, 540; с. 343). Обращаясь к газетным материалам, Скафтымов выделяет и характеризует главное в них: «непонимание главного образа пьесы — Иванова» (с. 343), «рецензенты <...> упрекали автора в неясности характера Иванова» (с. 343), «осуждали автора за то, что он лицом Иванова внушает публике безнравственные понятия» (с. 344). Наиболее «неприятные» отзывы критиков «Московского листка» (П. Кичеев) и «Русского курьера», только упомянутые в комментариях, в статье обрели свое цитатное выражение (с. 344 — конец третьего раздела).

Четвёртый раздел статьи посвящён переделке пьесы конца 1888 года. Начинается раздел указанием-ссылкой на XI том Собрания сочинений Чехова 1948 года, и далее текст идёт по комментариям («Поводом к переделке пьесы...» — XI, 512–513), «выводя» на главное направление переделки: «Чехов более всего был занят разъяснением лица Иванова» (с. 344–345). Скафтымов сразу же чётко формулирует чеховскую стратегию переделки 2-й редакции: «Чехову важно было не допустить сочувствия к пессимизму Иванова и в то же время не делать Иванова морально виноватым» (с. 345). Идёт анализ вновь написанного, вставленного монолога Иванова в начале шестого явления третьего действия, добавлений / изменений в беседе Иванова с Сашей (явление 7-е), конца 4-го акта.

Скафтымов отмечает, что «во второй редакции усилилась мысль о трагической безысходности состояния» Иванова-героя (с. 346): «Здесь Иванов оказывается в полном одиночестве» (с. 346). Свидетельством пронизательности и диалектики исследовательской мысли учёного предстаёт конец 4-го раздела. Скафтымов пишет: «Считая Иванова правомерно отверженным, но не виноватым, Чехов счёл необходимым отметить отсутствие субъективной вины и у тех, кто Иванова не понимает и осуждает» (с. 346).

Пятый, центральный раздел статьи воссоздаёт процесс работы Чехова по переделке «Иванова» в декабре 1888 — январе 1889 годов для Александринского театра. Скафтымов активно использует письма Чехова к Суворину, в которых наглядно отразилась работа драматурга над образами Иванова и Саша (с. 346–348). Пятый раздел статьи заканчивается предложением: «По этому, вновь переделанному тексту, пьеса была поставлена на сцене Александринского театра 31 января 1889 года в присутствии автора» (с. 348). Это предложение завершает соответствующий раздел в комментариях XI тома (XI, 524).

Шестой раздел статьи представляет читателю смысл и содержание новой (третьей) редакции, в которой, по словам Скафтымова, смягчались и сглаживались все места, где сам Иванов говорит о себе в отрицательном смысле, а к фигуре Львова прибавились более чёткие штрихи, характеризующие его узость и односторонность» (с. 348). Скафтымов ёмко представляет все «различия текста третьей редакции от второй» (XI, 524), которые в комментариях XI тома занимают шесть с половиной страниц (XI, 525–531). Завершается 6-й раздел обобщающим выводом исследователя: «Этими переделками необходимое Чехову сложное соотношение между сочувственными и несочувственными элементами в оценках Иванова и Львова было достигнуто» (с. 349). «Чехов <...> в письме к А.С. Суворину высказал удовлетворение» (с. 349). Истины ради Скафтымов делает сноску к чеховскому «удовлетворению»: «Все письма толкуют Иванова одинаково. Очевидно, поняли, чему я очень рад». В сноске Скафтымов отмечает: «В критике недоумения всё же продолжались» (с. 349). Соответствующие материалы приведены в комментариях XI тома (XI, 543–544).

В седьмом разделе статьи Скафтымов обращает внимание на те «моменты и эпизоды» в «конструкции пьесы “Иванов”», «которые не имеют прямого отношения к главной интриге» (с. 349). Это «фигуры Боркина и Шабельского», «интрига с Бабакиной», «гости у Лебедевых», «разговоры о политике Франции и Германии, о выпивке и закуске» и т. д. (с. 349–350). Скафтымов отмечает, что в «переработках» эти эпизоды были сокращены, потому что отягощали и за-

слоняли главное событие пьесы — движение отношений Иванова, Анны Петровны и Саши. И далее учёный пишет о «направленности» драматической мысли Чехова и «о сюжетно конструктивной многослойности всех пьес Чехова»: «Драматическая коллизия состоит в столкновении лучших человеческих качеств с тем, что в окружающей среде является наиболее обыкновенным. Отсюда возникал во всякой пьесе Чехова особо широкий фон будничной обыкновенности» (с. 350). В сноске к этому суждению Скафтымов указывает: «См. об этом в статьях «К вопросу о принципах построения пьес Чехова» и «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” Чехова» (с. 350), т.е. отсылает читателя к программным статьям 1948 и 1946 годов. Затем Скафтымов анализирует тему несоответствия между видимостью и подлинным характером действующего лица на примере Шабельского и Боркина (с. 350). Итожа этот аспект «многоточности» пьесы «Иванов», исследователь указывает: «Чехов, видимо, и здесь, в параллель Иванову, намеревался сказать, что человек сложнее, чем он кажется извне. У Боркина это менее удавалось показать, чем у Шабельского, и в последующих сокращениях текста пьесы этот мотив у Боркина был совсем устранён» (с. 351).

Восьмой раздел статьи посвящён быту в пьесах Чехова. «Быт <...> воспринимался Чеховым как источник непрерывной драматической коллизии, где в постоянных противоречиях мертвеют лучшие чувства» (с. 351), — пишет Скафтымов, указывая далее: «В “Иванове” бытовое окружение, в каком находятся главные лица, является фактором, во многом объясняющим основную драму, т.е. “болезнь” Иванова и все её следствия» (с. 351). И на этом уровне анализа учёный сравнивает дочеховскую («статические бытовые сцены») и чеховскую драмы: «В бытовом рисунке “Иванова” Чехов имел в виду не моральные недостатки людей, а их общую духовную инертность, физическую грубость вкусов и возникающую отсюда скуку, душевно-эмоциональную незанятость и ненаполненность жизни. В этой ненаполненности он и видел особый, присущий жизни драматизм» (с. 352). Скафтымов приводит и объясняет многочисленные примеры чеховских сокращений, композиционных и стилистических изменений в бытовой сфере (с. 352–353), которые, с одной стороны, «показывают стремления Чехова привлечь внимание к “скучному” и “неинтересному”, как показателям некой тягостной и горькой стороны жизни» (с. 352), а с другой стороны, обусловлены «требованиями сценической живости» (с. 353).

В девятом, последнем разделе статьи Скафтымов сосредоточился «на способах изображения внутреннего мира действующих лиц»,

прежде всего, «главного лица пьесы — Иванова» (с. 353). Оказывается, пьеса «в основном продолжает прежнюю традицию непосредственных признаний и монологов <...> В сущности, на протяжении всей пьесы всё участие Иванова в сценах и диалогах занято его саморазъяснениями <...> Правило сдержанности в лирических высказываниях действующих лиц для Чехова в ту пору ещё не было законом» (с. 353–354).

Ведя конкретный, многослойный анализ ранней пьесы Чехова «Иванов» в процессе её становления и в присутствии позднего, классического Чехова-драматурга, Скафтымов пронизательно замечает: «Лишь в одном эпизоде “Иванова” намечается будущий тип новых чеховских методов в драматическом раскрытии эмоциональной темы. Имеем в виду 7-е явление первого действия, где скучает Анна Петровна» (с. 354), и даёт убедительный анализ этого фрагмента в его содержании и форме, установлении и смысле.

Вполне оправданным, закономерным, содержательно богатым предстаёт вывод скафтымовской статьи (большой абзац, состоящий из двух предложений): «Таким образом, в понимании драматического конфликта, в идейно-тематическом наполнении бытовых деталей, в стремлении дать основную драму пьесы в широкой бытовой распределённости при параллельном течении иных драматических линий, взаимно-независимых, но составляющих общий внутренне-единый тематический ансамбль, пьеса “Иванов” предвещает будущую драматургию Чехова. В способах же изображения внутреннего мира действующих лиц пьеса продолжает прежнюю традицию непосредственных самовысказываний (монологи и речи Иванова и др.) и лишь в отдельных случаях встаёт на тот путь полускрытого, косвенного обозначения, какой в последующих пьесах станет главным» (с. 355).

Таким образом, с полным основанием мы можем заключить, что статья А. П. Скафтымова «Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях» является составной органической частью публикаций учёного 1946–1948 годов, включая комментарии XI тома Собрания сочинений А. П. Чехова 1948 года. Она глубоко раскрывает скафтымовские принципы прочтения / интерпретации художественного произведения в единстве текстологического, комментаторского и исследовательского, аналитического аспектов изучения. То есть, отчётливо характеризует научный синтетический, интегральный метод и стиль Скафтымова-учёного.

ЛИТЕРАТУРА

Демченко А. А. Из истории изучения А. П. Скафтымовым драматургии А. П. Чехова // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Мат-лы Первых междунар. Скафтымовских чтений. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. 2014. С. 5–10.

Письма А. П. Чехова / Под ред. М. П. Чеховой. Т. 1. (1876–1887). Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Книгоизд-во писат. в Москве, 1913. 463 с.

Письма А. П. Чехова / Под ред. М. П. Чеховой. Т. 2. (1876–1887). Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Книгоизд-во писат. в Москве, 1913. 491 с.

Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Самара: Изд-во «Век #21», 2008. 544 с.

Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» Чехова // Уч. зап. Сарат. гос. пед. ин-та. Вып. VIII. 1946. С. 3–38.

Скафтымов А. П. Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // Уч. зап. Сарат. гос. пед. ин-та. Вып. XII. Саратов. 1948. С. 53–70.

Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Уч. зап. Сарат. гос. ун-та. Т. XX. Выпуск филологический. Саратов: Изд-во СГУ, 1948. С. 158–185.

Сухих И. Н. Чеховед А. П. Скафтымов: размышления о методе. Несколько положений // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре. Статьи, публикации, воспоминания, материалы / Отв. ред. В. В. Прозоров. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2010. С. 177–181.

Тамарченко Н. Д. «Каждый носит в себе свою драму» (Скафтымов — интерпретатор пьес Чехова) // Чеховиана. Чехов в культуре XX века. Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1993. С. 265–270.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Серия первая. Соч. Т. XI. Пьесы (1885–1904). М.: ОГИЗ, 1948. 632 с.

ПОНЯТИЙНАЯ СИСТЕМА А. П. СКАФТЫМОВА
(ОПЫТ ТЕЗАУРУСА)

Аннотация. Труды А. П. Скафтымова — литературоведческая классика, в которой личность автора проявляется сполна в научном языке, необычном словоупотреблении, редкой сочетаемости слов. В этой связи назрела необходимость описания *понятийной системы* А. П. Скафтымова в форме тезауруса, как словаря специальных понятий, определений и терминов в их соотносённости, в контексте всего творчества учёного. Часто приходится слышать, что язык Скафтымова очень индивидуален, «этому не научишься», важны основные принципы его школы, и это справедливо. Между тем *целью тезауруса* является исчерпывающее изучение элементов системы и создание базы знаний (данных) по творческому наследию литературоведа, по истории русской литературы и фольклора, теории литературы, исторической поэтике, истории литературоведения. Это ещё и междисциплинарный свод терминов гуманитарных наук первой половины XX века.

Ключевые слова: А. П. Скафтымов, понятийная система, тезаурус, база данных, история литературоведения.

GAPONENKOV, A. A.

A. P. SKAFTYMOV'S CONCEPTUAL SYSTEM
(AN ATTEMPT OF THE THESAURUS)

Abstract. A. P. Skaftymov's writings are the classics of the literary studies where the identity of the author fully manifests itself in a scientific language, peculiar word usage, rare compatibility of words. Therefore, there is a need to describe A. P. Skaftymov's *conceptual system* in the form of a thesaurus, i. e. a vocabulary of specific notions, definitions and terminology in their correlation, in the context of the entire legacy of the scientist. It is widely stated that Skaftymov's language is quite unique, "you can't learn it," what is important are the fundamental principles of his school, and this statement is true. Meanwhile, *the purpose of the thesaurus* is a thorough study of the elements of the system and building a knowledge base (database) regarding the researcher's creative heritage, the history of Russian literature and folklore, the theory of literature, historical poetics, the history of literary studies. It is also an interdisciplinary set of liberal arts terms of the first half of the 20th century.

Keywords: A. P. Skaftymov, conceptual system, thesaurus, database, the history of literary studies.

В последние годы в Саратовском университете немало сделано для изучения научного наследия А. П. Скафтымова. В 2008 году

издан трехтомник его трудов¹. Продолжается многолетняя работа по публикации неизвестных черновых текстов Скафтымова; мы намного лучше знаем его ближайшее окружение, биографии коллег по Саратовскому университету и пединституту, Ленинградскому университету; выявлены аспиранты и соискатели, научным руководителем которых был Скафтымов². Изданы в 2020 году Б. Ф. Егоровым письма А. П. Скафтымова к А. М. Евлахову³. Вводятся в научный оборот маргиналии учёного на книгах из его личной библиотеки, хранящейся в отделе редких книг и рукописей Научной библиотеки СГУ. С 2013 года проходят ежегодные Скафтымовские чтения совместно с Бахрушинским музеем, на которых заслушиваются доклады, специально посвящённые учёному-литературоведу. Общими усилиями расширяется контекст его творческих интересов: литературоведческий, философский, театроведческий, педагогический, книговедческий.

В этой связи назрела необходимость описания понятийной системы А. П. Скафтымова *в форме тезауруса как словаря специальных понятий, определений и терминов в их соотносённости, в контексте всего творчества учёного*. Часто приходится слышать, что язык Александра Павловича очень индивидуален, «этому не научишься», важны основные принципы его школы, и это справедливо: «Скафтымов не предлагал обстоятельной системной разработки своей методологии и тем более не пробовал “внедрять” её в общенаучную филологическую практику. По разным причинам. В том числе, и по обстоятельствам своего хмурого, жестокого времени»⁴. Становление методологии учёного происходило с учётом работ исследователей, критиков, философов, о которых в советский период не принято было упоминать.

Между тем *целью тезауруса* является исчерпывающее изучение элементов системы и создание базы знаний по творческому наследию в целом. Труды Скафтымова — литературоведческая классика, в которой личность автора проявляется сполна и очень талантливо в особом

¹ Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008.

² Литературоведы Саратовского университета. 1917–2017. Мат-лы к биографическому словарю / Сост.: В. В. Прозоров, А. А. Гапоненков; под ред. В. В. Прозорова. 2-е изд., с измен., доп. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2018. 340 с.

³ Письма А. П. Скафтымова к А. М. Евлахову / Публ. и примеч. Б. Ф. Егорова // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По мат-лам Пятых междунар. Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сб. науч. работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 14–90.

⁴ Прозоров В. В. Школа Александра Павловича Скафтымова // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: Статьи, публикации, воспоминания, материалы. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. С. 6.

языке, необычном словоупотреблении, редкой сочетаемости слов, которые образуют устойчивую и строгую понятийную систему.

К. И. Чуковский это подметил сразу после получения от автора книги «Статьи о русской литературе» (Саратов, 1958): «Мне кричать хотелось от восторга, когда я — ночью, в палате санатория — перечитывал эти страницы. Какая точность сложнейших формулировок, в создании которых Вы непревзойдённо сильны. Я сначала подчёркивал “состояние жизненной обманутости”, “замкнутость персонажа в пределах одной страсти”, “гармонию между психическим обликом и наружностью (жилицем и даже улицей)”, “Даль даёт феномены быта” и т. д. А потом увидел, что придётся исчеркать всю книгу, ибо самобытные, колоссально обобщённые мысли, чеканно сформулированные как бы мимоходом — и есть Ваша главная специальность. <...> Вообще, когда читаешь Вашу книгу, кажется, что поднимаешься на крутую гору — и с каждым шагом перед тобой развёртывается новое, чего не видел за секунду до этого. Но восходить на крутые горы трудно, и потому Ваша книга трудна для людей, не привыкших думать. Вообще, вы делаете огромный комплимент читателю, предполагая его таким же вдумчивым, самостоятельно мыслящим, далёким от стадных предрассудков, способным на такие крутые подъёмы. <...> позволяете себе роскошь думать für Wenige <для немногих> — и в этом Ваша огромная сила, вескость (весомость) Вашей книги. Вы нигде не делаете уступки читателю, требуя от него такой же интенсивности мышления. <...> Книга Ваша значительно больше своего объёма, оттого-то она, вот увидите, — будет поразительно живуча, окажется необычайно прочна, хотя бы её и замолчали сегодня...» (письмо от 4 января 1959 года)⁵. Чуковский спрогнозировал точно и справедливо. Прошло 60 лет, а скафтымовские работы не устаревают, заставляют думать новые поколения читателей и исследователей, высвечиваются «далёкие» контекстуальные смыслы по мере того, как напечатаны были труды многих современников Скафтымова, неизвестные когда-то советскому читателю.

Работы Скафтымова вбирают в себя достижения различных литературоведческих школ 1850-х — 1920-х годов (биографическая, культурно-историческая, мифологическая, психологическая, «формальная»), историков литературы и историков культуры, а также религиозной философии конца XIX — начала XX века (Вл. С. Соловьёв, Н. О. Лосский, С. Л. Франк, В. Э. Сеземан), эстетической те-

⁵ Чуковский К. И. Собр. соч.: В 15 т. Т. 15: Письма (1926–1969) / Вступ. ст. Е. Ивановой; Сост.: Е. Иванова, Л. Спиридонова, Е. Чуковская; Общая ред., подг. текстов и коммент. Е. Ивановой и Е. Чуковской. М.: Терра — Книжный клуб, 2009. С. 454–455.

ории. Сам Александр Павлович в своих лекциях по истории русской литературы ссылался на немецкую классическую философию — Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля, Шопенгауэра. В постоянном его поле зрения находилась русская литературная критика XIX — начала XX века (не только разрешённые Белинский, Чернышевский, Добролюбов, но и Аполлон Григорьев, Иннокентий Анненский, Дмитрий Мережковский, Юлий Айхенвальд и др.) со своим неиссякаемым запасом оценочных суждений и литературно-критической терминологии.

При всех заимствованиях (явных и скрытых) понятийная система Скафтымова глубоко уникальна, претерпевала свою эволюцию на протяжении почти 50 лет, оттачивалась, обогащалась за счёт «духовно-эстетического опыта»⁶ познания произведений русских классиков (Лермонтов, Достоевский, Чернышевский, Л. Толстой, Чехов) и их писательской критики. Поэтому в целом это духовно-эстетическая система! И она ориентирована на то, как тот или иной автор понимает *жизнь*. В заключение статьи «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова» Скафтымов напишет об «общности отправной точки зрения в восприятии и понимании жизни»⁷ Чеховым. Эта точка зрения и определила новый тип драмы, «переживаемый драматизм»⁸ и принципы построения пьесы. Вопросы поэтики, по Скафтымову, вырастают из духовных запросов автора⁹.

Составление тезауруса по работам Скафтымова — трудоёмкое и коллективное дело. Необходимо учесть все известные печатные труды литературоведа, опубликованные за редким исключением в трёхтомнике 2008 года. Приглашаем в авторскую группу всех равнодушных к этой научной задаче и поначалу к выбору (закреплению) за каждым составителем 1–2–3 статей учёного. Отдельно должен решиться вопрос о книге «Поэтика и генезис былин» и о историко-методической работе, посвящённой преподаванию литературы в дореволюционной школе. Здесь возможны локальные авторские группы в 2–3 человека, включая магистров и аспирантов, учитывая объём этих исследований. На что можно ориентироваться? Такого рода тезауруса, посвящённого отдельному российскому литературо-

⁶ Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3. С. 142.

⁷ Там же. С. 481.

⁸ Там же. С. 478.

⁹ См. подробнее: Гапоненков А. А. Религиозно-философские мотивы в трудах А. П. Скафтымова о Чехове // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Мат-лы Первых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 16–18 октября 2013 г.): Колл. монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 11–16.

веду, практически нет. Н. Д. Тамарченко предполагал создать тезаурус по М. М. Бахтину на базе РГГУ, но, по-видимому, этот замысел не был осуществлён при его жизни. Справочное издание «Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий»¹⁰ будет подспорьем для нашей работы: там даны термины исторической поэтики в виде предметного указателя (он просто называется: указатель терминов). Упомянем и многочисленные словари по философии, логике, эстетике, психологии, этике. Добротные образцы ключа по предметам можно увидеть в книгах из академической серии «Философское наследие» (Кант, Гегель, Вл. Соловьёв и т. д.). Двухтомник Вл. С. Соловьёва, составленный А. Ф. Лосевым, включает литературную критику и соответствующий предметный указатель. Он может послужить хорошим теоретико-философским примером для нашего тезауруса. Книга Л. С. Выготского «Психология искусства» в издании 1968 года снабжена предметным указателем по психологии.

Первая часть работы — создание подробного предметного указателя по каждой статье (главе книги) Скафтымова, включающего словник по тематическим группам с производными словами.

Второй этап предполагает сведение всех предметных указателей в единый словник и дальнейшую систематизацию предметов с уточнением, корректировками и дополнениями. На этом этапе важно выработать условные обозначения заглавий работ Скафтымова и внимательно отнестись к контексту употребления понятий, подбору примеров, необходимых цитат с постраничными отсылками.

Третий этап включает в себя написание словарных статей по каждому понятию с необходимым толкованием значений (краткое определение терминов, специальных слов, достаточное для понимания значения в контексте статьи автора) и исчерпывающими примерами употребления, контекстной сочетаемости (фразеологическая связь, устойчивые фразеологические единицы), стилистических помет (*ирон.*, *устар.*, *разг.*). С указанием возможного источника, автора того или иного термина, научной сферы употребления. Нужны ли грамматические характеристики? По-видимому, да. Производные слова должны помещаться под основным словом. Необходимо помнить, что речь идёт не о словаре языка Скафтымова, а о тезаурусе, поэтому должен быть строгий отбор понятий.

Слова и словосочетания, словесные формулы, термины, метафоры, определения, употребляемые Скафтымовым, относятся не только к области теории литературы и эстетики, поэтики,

¹⁰ Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагинной; Intrada, 2008.

но и философии, социологии, психологии, этики. Он активно пользуется «словечками» (Достоевский) самих писателей и литературных критиков, они становятся составной частью его анализа. Так, анализируя роман «Что делать?», Скафтымов употребляет авторское слово Н.Г. Чернышевского: рассудительность (о персонажах), разумный эгоизм, принцип пользы, расчёт выгоды, новые люди, безукоризненная честность, проницательный читатель, метафора грязи. И порождает свои, скафтымовские определения: взаимная эмансипация, застеночная женская замкнутость¹¹.

Обратимся к теоретической работе Скафтымова 1923 года «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы»¹². Здесь, как принято говорить, заявлено методологическое кредо Скафтымова. Это тот комплекс его идей и соответствующих им понятий, которые определили исследовательские концепции анализа произведений русских классиков: Достоевского, Л. Толстого, Чехова. Мы находим в статье привычные литературоведческие термины: жанр, биографический метод, сравнительный метод, историко-литературная методология, текст как готовая данность, литературный факт, литературная жизнь, литературная действительность, литературные явления и их познание, литературные сопоставления, теоретическая поэтика, концепция произведения, автор, личность автора, творчество читателя, интерпретатор, рефлексор, художник и человек, воля художника, дух художника, эмпирическая личность творца, имманентный анализ, художественный образ, словесные детали, персонаж, внутренний состав произведения, эстетическая целостность, приемы искусства, средства истолкования, степени совершенства постижения, общая поэтика эпохи, литературная традиция, язык звуков, метрики, словесной инструментовки, мелодики и другое. «Привычные» сегодня, но в начале 1920-х годов анализ поэтики только прокладывал себе дорогу среди культурно-исторических исследований. Культурно-историческая школа присутствует и в этой статье: историзм, литературный памятник и простой исторический документ, история литературы и история культуры, литературная эпоха, литературные источники, замысел, печатные комментарии, факты черновика, окончательная редакция, черновые фрагменты, прототип.

¹¹ Скафтымов А. П. Роман «Что делать?» (его идеологический состав и общественное воздействие) // Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы: Сб. науч. трудов / Отв. ред. А. А. Гапоненков. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2018. Вып. 21. С. 112–157.

¹² *Он же*. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 1.

Приведём и разнообразные общенаучные гуманитарные методологические понятия, которые извлечены из языка философских дисциплин: историзм, проблема генезиса, историко-генетический подход, эволюционная точка зрения, методологические границы, предмет в его внутренне-конститутивном значении, историческое и теоретическое, целесообразная связь составных элементов, каузальность, эмпирическое, установка объекта изучения, неизменность объекта, задание, предметное и внешне-логическое содержание, фактичность, язык логических понятий, мотивированность, нормы и критерии, знания о фактах и перечень мнений о фактах, широта понимания, субъективизм и произвол, случайные вкусы и пристрастия, неподготовленная личность, общечеловеческое и личное, компоненты, целое, иерархическая взаимозависимость идей, центральная обобщающая идея, творчество как процесс, исторические тенденции и общекультурная обстановка, психология факта, жизнь, картина жизни, временная рядоположенность, картина общего и изучение частного.

Особо выделю термины из области эстетики: эстетическое отношение к литературным фактам, эстетические факторы, эстетический феномен, эстетическая природа, внутренняя потенция художественного объекта, эстетические ингредиенты произведения, эстетическое осмысление окончательного текста, цель теоретической науки об искусстве, эстетическая целостность, личный эстетический опыт, эстетическое сопереживание, духовно-эстетический опыт, соотношение жизни и произведения искусства, эстетическое рассмотрение. Данная статья Скафтымова запоминается своими методологическими афоризмами: «только самое произведение может за себя говорить», «читательское творчество вторично», «отдать себя автору», «читателя всё же ведёт автор», «субъективизм не есть произвол», «нужно честно читать», «интерпретатор не бесконтролен», «состав произведения сам в себе носит нормы его истолкования». Поразительно то, что процесс чтения, истолкования произведения Скафтымов увязывает с этическим моментом как по отношению к читателю, так и к автору. И вот в этом заключено редкостное обаяние скафтымовской методологии: «нужно читать честно», не забывая о неизбежном субъективизме оценок, но и не впадая в откровенный произвол интерпретаций.

Скафтымов необыкновенно строг к себе в объективном анализе художественных текстов. Начиная со статьи «Тематическая композиция романа “Идиот”» и до чеховского цикла подкупает в нём то, что он называет «эстетическим сопереживанием» личности автора,

тончайшим уловлением оттенков строя его души, психологического рисунка персонажей.

Работа «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова»¹³ очень репрезентативна по нашей теме. Эта статья сама по себе представляет понятийную систему А. П. Скафтымова во всём богатстве терминологического словоупотребления, творчества научного языка, неожиданными сцеплениями смыслов, гнёздами определений, особым проникновением в чеховский мир. Здесь взяты за основу понятия драматического искусства: драматургическое движение, лирическая драма, «драма настроения», сюжетная скреплённость, формы диалоговедения, паузы, канон бытовой драмы, драматический конфликт, бессюжетность, отрывочность в диалогах, законы сценического действия, драматические коллизии, диалогическая ткань, сценическая ситуация, центральное событие пьесы, главная сюжетная линия, конфликтно-драматические состояния, индивидуально-конфликтное состояние, «случайные» реплики, летучий эпизод, виновность, характеры, ансамбль действующих лиц, конструктивная однородность пьес, лирические концовки, вопрос о движении трагизма, сценическая демонстрация, интонационные изломы, финал с двойным звучанием, прежние формы драматургии и новые.

Скафтымов подробно пишет о дочеховской драматургии, бытовой драме, и затем переходит к пьесам Чехова. В драматургии А. Н. Островского учёный усмотрел бытовой реализм, жизненный бытовой обиход, быт и события, будничное, нравоописательные черты, социально-этический порок, носителей порока и его жертв, резонёров и резонаторов. Чехов привнёс в драму интимно-лирический поток, звуковое сопровождение, паузы, жизненный драматизм, совершающуюся драму жизни, узлы всеобщей сосредоточенности, нейтральные бытовые мелочи, внутренне-конфликтное состояние, общее чувство жизни, впечатление бессодержательности и скуки, эмоциональную ёмкость, перекрёстную прерывистость реплик, драматическую заинтересованность, противоречие между данным и желанным, драматическое страдание, мысль о невольной вине, эмоционально-оценочное освещение героя, тоску о неразделённой любви, общую эмоциональную тоскующую тональность, привычные повторяющиеся мелочи, постоянные будни, бытовой итог, скепсис, отсутствие объединяющего общественного возбуждения.

Вернёмся к «общему чувству жизни» в чеховской драматургии и укажем на жизненную философию драматурга, подмеченную Скафтымовым с помощью устойчивых понятий: жизненный драматизм,

¹³ Там же. Т. 3.

жизненное подобие, жизненный бытовой обиход, жизненно-бытовые черты людей, совершающаяся драма жизни, жизнь общая, будни жизни, томление об иной жизни, жизненное самочувствие, синтезирующее дыхание чувства жизни в целом, жизненная катастрофичность, жизненно-объективные условия, имеющееся сложение жизни в целом, жизненная судьба, общее стремление пожить какой-то другой жизнью, чувство общей неустроенности жизни, неудавшаяся жизнь (Раневская), жизнь в целом, жизнь в её текущем сложении, наиболее общая окраска жизни, безрадостная жизнь, ошибка жизни, будничная ровная длительность ненужно уходящей жизни, общий поток жизни, коренной переворот жизни в целом, переустройство всех форм старой жизни, состояние общественной жизни, жизненная раздражённость и бессилие. Запоминаются скафтымовские фразеологизмы: жизнь сорится; глухая и глупая жизнь; жизнь, знай себе, идёт и проходит; жизнь уходит безвозвратно; не живут, а лишь теряют жизнь; жизнь должна измениться. Венчает всё это вывод о чеховской драме: общность отправной точки зрения в восприятии и понимании жизни.

Итак, понятийная система Скафтымова в форме тезауруса даст исследователям *богатейшую и ценную базу данных* по истории русской литературы и её классикам, теории литературы, исторической поэтике, истории литературоведения, саратовской филологической научной школы. Это ещё и междисциплинарный свод терминов гуманитарных наук первой половины XX века.

ЛИТЕРАТУРА

Гапоненков А. А. Религиозно-философские мотивы в трудах А. П. Скафтымова о Чехове // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Мат-лы Первых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 16–18 октября 2013 г.): Колл. монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 11–16.

Литературоведы Саратовского университета. 1917–2017. Мат-лы к биографическому словарю / Сост.: В. В. Прозоров, А. А. Гапоненков; под ред. В. В. Прозорова. 2-е изд., с измен., доп. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2018. 340 с.

Письма А. П. Скафтымова к А. М. Евлахову / Публ. и примеч. Б. Ф. Егорова // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По мат-лам Пярых междунар. Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сб. науч. работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 14–90.

Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.

Прозоров В. В. Школа Александра Павловича Скафтымова // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: Статьи, публикации, воспоминания, материалы. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. С. 4–14.

Скафтымов А. П. Роман «Что делать?» (его идеологический состав и общественное воздействие) // Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы: Сб. науч. трудов / Отв. ред. А. А. Гапоненков. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2018. Вып. 21. С. 112–157.

Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008.

Чуковский К. И. Собр. соч.: В 15 т. Т. 15: Письма (1926–1969) / Вступ. ст. Е. Ивановой; Сост.: Е. Иванова, Л. Спиридонова, Е. Чуковская; Общая ред., подг. текстов и коммент. Е. Ивановой и Е. Чуковской. М.: Терра — Книжный клуб, 2009. 800 с.

О ЧИТАТЕЛЬСКОМ CREDO А. П. СКАФТЫМОВА

Аннотация. Работа посвящена осмыслению правила «нужно честно читать» в комплексе размышлений Скафтымова над проблемами чтения литературных произведений. Кратко перечислив основные составляющие читательского credo учёного, автор обращается к осмыслению его генезиса и значения.

Ключевые слова: А. П. Скафтымов, «честное чтение», читательское credo, генезис и значение credo.

KIREEVA, E. V.

ON A. P. SKAFTYMOV'S READER'S CREDO

Abstract. The article is devoted to the comprehension of the rule “you need to honestly read” in the complex of Skaftymov's reflections on the problems of reading literary works. Having pointed out the main constituents of Skaftymov's reader's credo, the author of the article tackles upon his understanding of genesis and meaning.

Keywords: A. P. Skaftymov, “honest reading,” reader's credo, genesis and meaning of credo.

Осмыслению методологии Скафтымова посвящено немало авторитетных работ. Но предложенный в рамках VII Скафтымовских чтений аспект размышлений в области взглядов учёного на проблемы «чтения литературных произведений» побудил обратиться к личному погружению в рассмотрение давно манившего своей загадочностью и в то же время проповедническим пафосом императива «нужно честно читать»¹.

Как выяснилось, полное изложение того, что вкладывал учёный в это понятие, сильно затруднено в рамках данной работы, если следовать подходящему в читательское credo учёного требованию целостности в передаче авторского текста.

Материалом для аналитического рассмотрения явились три первые крупные публикации учёного начала 1920-х годов: «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы» (1923) и две работы 1924 года — «Поэтика и генезис былин» и «Тематическая композиция романа “Идиот”».

¹ Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век #21», 2008. Т. 1. С. 34.

В них декларировалось и реализовывалось в ходе анализа художественных текстов методологическое credo Скафтымова. Учёный, с одной стороны, отстаивает приоритет эстетической стороны текста (защита от засилья генетического подхода — господства метода историзма как в фольклористике, так и в литературоведении). С другой стороны, — отвергает чисто формалистический подход, явленный в работах группы ОПОЯЗ. Анализ былин о богатырских подвигах, как и тематической композиции романа «Идиот», — блестящие образчики «смысловой поэтики»: демонстрации воплощения в форме произведения (главным образом в композиции и в системе образов) замысла («задания») автора.

Кратко и неполно обозначив составляющие credo учёного («в меру своих сил»), обратимся к осмыслению его генезиса и значения как для самого учёного, так и для других.

- 1) Художественный текст, а не история его создания, биография автора и прочее являются главным объектом рассмотрения при теоретическом (эстетическом) подходе.
- 2) Целью такого рассмотрения является максимальная полнота эстетического восприятия и понимания того, что побудило автора к созданию произведения и воплощено в нём. В этом и состоит «честное чтение»: при сохранении неизбежности читательского субъективизма (сопереживание, своеобразие восприятия) как при чтении текста, так и на этапе его истолкования следует отделиться от личных пристрастий и с максимальной объективностью осознать, что вложил автор в текст — эмоционально-смысловое наполнение его.
- 3) Текст при этом рассматривается целостно — и здесь велика роль личности исследователя: его эстетической восприимчивости и способности к рефлексии. Ошибки в истолковании — от игнорирования целостности и объективности анализа.
- 4) «Честное чтение» исключает мертвенное (без интереса к духовной составляющей того, что побудило автора к созданию произведения) рассмотрение формы самой по себе.
- 5) Генетическое рассмотрение значимо, но вторично по отношению к «опознанию» текста.

Скафтымов очень бдителен в отстаивании своего видения должного рассмотрения художественного текста. Если в сугубо теоретической работе 1923 года его требование «нужно честно читать» предполагало необходимость для исследователя «отрешения от личных случайных вкусов и пристрастий» и необходимость отдаться художнику, повторив «его в эстетическом сопереживании», лишь опо-

знаявая «те факты духовно-эстетического опыта, которые развёртывает в нём автор»², то во введении к анализу тематической композиции романа «Идиот» он критикует обезличивание восприятия текста формалистами. Они совершенно игнорируют «смысловой состав поэзии. Вся композиционная направленность произведения здесь сводится к чисто формальным эффектам, подчиняющим себе весь предметный и смысловой состав его. Из анализа устраняется искреннее вмешательство души автора, исследователь считает себя не вправе видеть в компонентах произведения “что-либо другое, кроме определённого художественного приёма”. Приём для них самоцелен, за приёмом нет иных организующих сил формоустремления»³.

Позволим себе несколько замечаний в области генезиса читательского *credo* Скафтымова.

Декларация подходов к произведениям словесности последовала в первой половине 1920-х годов — на раннем этапе работы Скафтымова на поприще вузовского учёного. И, судя по его же словам, совпала с тем периодом, когда в науке о художественном слове стал очевиден поворот от сугубо генетического, исторического рассмотрения к эстетической (теоретической) интерпретации текстов. Историзм с его безразличием к художественной стороне произведений царил в методах историческом, сравнительном, биографическом. При этом обозначилась и другая крайность — уже нового эстетического подхода — полное отрицание значения историко-литературного (генетического) подхода.

Первая публикация учёного с изложением его *credo* была посвящена сугубо методологическим вопросам — «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы» («Учёные записки Саратовского университета», 1923). Указав на значимость каждого подхода, учёный обращает внимание на предваряющее историко-литературные «студии» с их установкой на «почему» теоретическое (эстетическое) изучение текста — опознание того, «что» является объектом «почему»⁴. Тому, как отвечать на вопрос «что», и посвящён пафос статьи с утверждением «нужно честно читать» — требования к интерпретаторам не навязывать «своё» автору. В развёртывании этого тезиса учтены все контраргументы: о мно-

² Там же.

³ Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век #21», 2008. Т. 3. С. 58.

⁴ Он же. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век #21», 2008. Т. 1. С. 27.

гозначности слова и субъективности восприятия. Они не поколебали решимости следовать своему исследовательскому кодексу.

Изложение читательского *credo* было продолжено в двух публикациях 1924 года: «Поэтика и генезис былин» (Саратов), «Тематическая композиция романа “Идиот”» (Ленинград). Первая из них углубляет и развёрнуто демонстрирует деформации в рассмотрении текстов былин в рамках методов исторической школы, уподоблявшей художественные тексты документу. Предлагая филологическое рассмотрение былин, Скафтымов обращается к ведущему для рода прозы признаку — композиции — и раскрывает заложенную в архитектонике былин (наряду с системой образов и стилем) эстетическую (удивить, восхитить) и смысловую устремлённость текстов (прославить идеального защитника земли русской).

Духоносность формы раскрыта Скафтымовым в статье о романе «Идиот» с её оксюморонным названием «Тематическая композиция романа “Идиот”». В этой работе взгляды учёного в области теоретического рассмотрения произведений словесности представлены в большей оппозиции к формалистическому подходу. Как в теоретическом введении к работе, содержащем четыре тезиса, аргументирующих «главное методологическое убеждение учёного» («признание телеологического принципа в формировании произведений искусства»⁵), так и в ходе рассмотрения текста романа Скафтымов проявил верность читательскому *credo*. Он показал наличие удивительной стройности в реализации Достоевским волновавшего его как художника задания. Показательна переключка между вторым тезисом в изложении телеологического принципа (о подчинённости всех компонентов текста отражению «основной установки творческого сознания»⁶) и выводом из аналитической части статьи. «Центральную устремлённость романа» Скафтымов обозначил как «идею прощения»: «Сплошной защитой любовного влечения к взаимопрощению против обольщающей и замыкающей гордости и рассудка и является весь роман. Раскрытие неумолкаемой, но скрытой тоски человеческого духа о свете — этого последнего идеала — варьируется в каждом персонаже и эпизоде романа и беспрерывно завершается и вяжется центральной фигурой князя, а в нём его “главной идеей”, которую он так боялся “скомпрометировать смешным видом своим”. Через прощение — любовь и приятие мира»⁷.

⁵ Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот». С. 57.

⁶ Там же. С. 64.

⁷ Там же. С. 128–129.

Явленное в трёх названных работах 1923 и 1924 годов «во весь голос» изложение своей методологии, включавшей и «правило честного чтения», стало невозможным в последующие годы «по эту сторону занавеса». «“Записки из подполья” среди публицистики Достоевского» были опубликованы в Праге в 1929 году. Не отступая «в меру своих сил» от своего читательского *sredo* в работах о Радищеве, Белинском, Чернышевском, Островском, Толстом, Чехове, учёный к Достоевскому больше не обращался. Произведения Чехова стали любимым объектом рассмотрения. Но общность понимания искусства слова (как воплощение «задания», волнующего художника) у Чехова как «легального» автора в стране господствующего атеизма была обозначена на первой же странице статьи о романе «Идиот» (как аргумент в пользу телеологического принципа в формировании произведения искусства): «Художник наблюдает, выбирает, догадывается, komponует — уже одни эти действия предполагают в своём начале — вопрос»⁸.

Небезразличное Скафтымову христианское начало проступает в его анализе творчества Чехова как тоска по идеалу, счастью, взаимной любви, пониманию. Оно проступало в ходе целостного анализа произведений Чехова — художника-реалиста, при всём том, что Чехов-человек разделял характерное для интеллигенции его времени «шатание умов» в сфере религиозной, о чем писал протопресвитер А. Шмеман⁹.

Если говорить о генезисе читательского *sredo* Скафтымова в сфере нравственной, оно, по-видимому, помимо общих правил благовоспитанности, коренится в религиозном воспитании учёного. В учении Христа высвечено оружие врага рода человеческого — дьявола, который, по слову Спасителя, «лжец и творец лжи»: «когда глаголет лжу от своих глаголет: яко ложь есть и отец лжи» (Ин. 8: 44).

В трёх названных работах учёного немало проявлений протеста против ложного, «от себя»¹⁰ истолкования — кривотолкования — авторского текста: нежелания вполне понять автора (другое «я») — своего рода гордыни. В «Поэтике и генезисе былин» обращено внимание на методику «ложной индукции» в анализе былин в работах представителей исторической школы (имитация выведения из вариантов нужного для исследователя «извода» — якобы из-

⁸ Там же. С. 57.

⁹ Шмеман А., протопресвитер. Русское духовенство у Чехова // Шмеман А., протопресвитер. Основы русской культуры: Беседы на Радио Свобода. 1970–1971. М.: Изд-во Православ. Свято-Тихвинского гум. ун-та, 2017. С. 382–383.

¹⁰ Никитина Е. П. Умом и сердцем // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век #21», 2008. Т. 1. Предисловие. С. 18.

начального варианта, более точно отражающего события. Хотя этот «извод» заранее сложился в гипотезе учёного. Но отсутствие представления о бытине как целостном художественном тексте, построенном по своим законам (а не как историческая хроника), побуждало эту целостность не замечать, выискивая в вариантах нужные для подтверждения убедительности своей гипотезы имена исторических лиц, топонимы, детали быта.

Возражения «кривому» толкованию романа «Идиот» даны Скафтымовым в сносках, и, будучи воплощением правила целостного, честного анализа текста, они бесспорны и убедительны¹¹.

Но столь явно данный в фигуре «князя-Христа» этос прощения — умение за проявлениями гордыни видеть страдания «сокровенного человека» (совести, высокой моральной чуткости, жажды идеала и прочее) — христианский этос — проявлен и в «честном чтении» Скафтымовым трудов коллег по научному цеху: учёный в обеих работах 1924 года отмечает достоинства авторов.

Credo честного читателя учёный обращает и на свои работы. Реализация во всей полноте изложенных учёным требований к такому чтению (будь то умение при всем субъективизме восприятия художественного текста отречься от личных взглядов и пристрастий и отдаться воле автора; будь то целостность анализа, предполагающая, помимо «опознания самого произведения» с рассмотрением темы внешней и внутренней вплоть до лексики и эвфонии¹², и постижение генезиса произведения) — задача трудная. Более приближенно к идеалу Скафтымов смог это реализовать в работе «Поэтика и генезис былин». В статье о романе «Идиот», очертив масштабы идеального воплощения «честного чтения» и сложность реализации гётевского принципа («Если хочешь насладиться целым, / То ты должен видеть целое в мельчайших деталях»), учёный даёт сноску к заглавию статьи: «Настоящая статья является первой частью пред-

¹¹ Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот». С. 74, сн. 8 (критика представлений исследователей о Настасье Филипповне как «вакханке», «гетере», «камелии»); с. 90, сн. 25: критика утверждения А. Л. Вольнского о характере чувства Рогожина к Настасье Филипповне как только злобе, отсутствию любви; с. 103, сн. 28 (о фантазийном характере видения Д. С. Мережковским в рассказе князя Мышкина о его состоянии в начале лечения в Швейцарии («зовы воскресшего Пана», «призывы плоти»); с. 111, сн. 29 (об истолковании А. Л. Вольнским «от себя» вырванного из контекста слова «ужас» при описании чувства Мышкина при осознании того, что любимая им женщина — сумасшедшая: «об ужасе “богоотступных дерзновений” нет ни намёка»).

¹² Новикова Н. В. Примечания // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век #21», 2008. Т. 1. С. 432–433. Схема изучения литературных произведений (2 разд.).

принятой работы о поэтике этого романа»¹³. А в конце теоретического введения к анализу учёный даёт самооценку рассмотрения «тематической композиции» как «предварительной установки некоторых фактов»¹⁴.

Характер изложения учёным своих «методологических убеждений» местами приближает научный текст к проповеди: «нужно честно читать»; «указанием на трудность проблемы не уничтожается сама проблема <...> не нашли, так нужно искать»; «но субъективизм не есть произвол»; «укор мнению не в том, что оно принадлежит личности, а в том, что оно принадлежит личности неподготовленной и слабо реагирующей и рефлексирующей личности»¹⁵. Очевидно, что читательское *specto* учёного предполагало постижение авторского текста «сердцем и умом».

Из представленного в данных работах учёного образа «идеально читателя» становится очевидным, что сам Скафтымов приближался к этому идеалу и по эстетической одарённости (сопереживанию, умению отдаться точке зрения автора и адекватно на текст реагировать), и по таланту постигать в ходе рефлексии и делать доступным для рядового читателя пафос произведения. Эрудиция учёного в разных областях гуманитарного знания, виртуозное владение инструментарием филологического анализа, явленные в названных работах, декларирующих его убеждения как исследователя, очевидны, но не самодовлеющи. Они растворены в том ощущении «наслаждения текстом», что испытывал учёный и смог донести до читателя и заразить его этим ощущением. В наиболее впечатляющем виде это представлено в статье о романе «Идиот». В анализе, захватывающем своей динамичной устремлённостью, слитностью чувства и мысли, жизненной правдивостью, гармонично сливаются голоса Скафтымова-филолога, Скафтымова — религиозного философа и Скафтымова-проповедника. В одном месте его статьи проявлено творчество самого выходца из семьи священника, творчество учёного на духовном уровне. Это передача Скафтымовым того чувства любви героев романа, души которых уязвлены гордыней, и чувства любви Христовой, что испытывал князь во время припадка. Это блестящая передача полифонии чувств персонажей с их «расщеплённостью», «ослепительными просветами чистоты», «отрицанием жизни и пронизывающей радости жизни», «проклятиями и слезами покаяния на одних губах». «Вся эта изумительная картина мира,

¹³ Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот». С. 56, 55.

¹⁴ Там же. С. 67.

¹⁵ Он же. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы. С. 34, 33.

единая во всех частях, — писал учёный, — проникнута и горит пафосом одной мысли: какое великое чудо любовь и как она перестаёт быть чудом!» В идущем далее абзаце о чуде любви («любовь к жизни, любовь к миру — чудо, потому что слишком велика и страшна обида смерти; любовь к людям — чудо, потому что слишком нестерпимо немолчное шептание гордости и злобы...») проникновенно переданы страдания не только героев романа, но, видимо, и самого Скафтымова: «Во всём отъединение, скрытая зависть и ропщущее соревнование. И человек один»¹⁶. По Скафтымову, для свободной от «стихий волевого эгоизма» души «князя-Христа» «любовь перестаёт быть чудом». Обретшей себя, нашедшей «свою родину» душе Мышкина с отпадением «тяжести личного» «открывается радость вечного»¹⁷. При всём этом рассмотрение художественного текста выполнено в рамках читательского *credo* — анализ не меньше текста, но и не больше его (целостный и объективный).

Мощь творческого потенциала Скафтымова — рыцаря «честного чтения» — проявилась в трёх названных публикациях и в масштабе охвата учёным явлений словесности: от народной (в наиболее совершенном её жанре — былинах о богатырских подвигах) до одного из высших проявлений творцов святоотеческой русской литературы — романа «Идиот».

Помимо отмеченных выше достоинств их целостного прочтения Скафтымов выходит на высоты историко-литературных «озарений» и наблюдений в области теории творчества. Он увидел разницу в изображении героев. В фольклорном лиро-эпическом жанре герой изображён односторонне: как идеальный воин в связи с установкой коллективного автора прославить значимый для судеб Родины подвиг, восхитить им слушателя. Специфика же изображения характеров героев романа «Идиот» раскрыта учёным в противоборстве двух составляющих, одна из которых — гордость. Исключением является образ князя Мышкина.

В трёх названных работах, и особенно в «Поэтике и генезисе былин», учёный затрагивает вопрос из области теории словесности — о соотношении в художественном тексте вымысла и действительности. Судя по сноске, Скафтымов раскрыл его полнее в «особой статье “Реальное в художественном реализме”»¹⁸.

Несмотря на неизбежное при всяком научном изложении вторжение элементов дедукции, «вытягивание» «предположений и про-

¹⁶ Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот». С. 125–126.

¹⁷ Там же. С. 127.

¹⁸ Он же. Поэтика и генезис былин // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век #21», 2008. Т. 1. С. 190, сн. 1.

верок» «в условно принятую логическую линию»¹⁹, при следовании критерию «нужно честно читать» Скафтымов успешно решал задачу исследователя — максимально точно постичь то, что вложил в текст его создатель (будь то «коллективный автор», будь то Достоевский). В таком подходе учёного проявляется христианское отношение к каждой личности, внимание, уважение к ней.

При всей небезопасности следования своей декларации 1923 года «нужно честно читать» в дальнейшем своём научном творчестве Скафтымов «в меру своих сил», как сказал он на праздновании своего 60-летия в 1958 году, «всегда старался сказать о произведении только то, что оно само сказало»²⁰. Верность слову, сказанному в начале творческого пути, до его завершения — это одна из христианских добродетелей. В ней заключён не всеми восторженно разделяемый «подвиг честного человека».

Заслуги автора правила «нужно честно читать» по достоинству оценены А. С. Бушминым по прочтении «Статей о русской литературе» А. П. Скафтымова (1958 года). «Вы работаете, — писал он Скафтымову, — <...> в самом “дефицитном”, самом важном и самом сложном жанре литературоведения <...> Ваш анализ всегда устремлён к постижению логики движения художественной мысли писателя, к распознаванию сложной “тайны” рождения, генезиса литературного явления, рассматриваемого как органическое единство содержания и формы. Поэтика, от которой многих и надолго отпугнули формалисты, выступает в Ваших работах свободной от мёртвых схем формализма, выступает как сложное производное многих объективных и субъективных факторов, восходящих к тому единому, что Вы обобщаете в понятии “философия жизни” писателя. Поэтому Ваши работы, помимо их специального, конкретно-тематического назначения, поучительны в плане литературоведческой методологии»²¹.

ЛИТЕРАТУРА

Никитина Е. П. Умом и сердцем // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век #21», 2008. Т. 1. Предисловие. С. 5–21.

Новикова Н. В. Примечания // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век #21», 2008. Т. 1. С. 429–433.

¹⁹ Там же. С. 118.

²⁰ *Новикова Н. В.* Примечания. С. 430.

²¹ Там же. С. 431.

Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век #21», 2008. Т. 1. С. 23–47.

Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век #21», 2008. Т. 1. С. 49–370.

Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век #21», 2008. Т. 3. С. 55–129.

Шмеман А., протопресвитер. Русское духовенство у Чехова // *Шмеман А., протопресвитер.* Основы русской культуры: Беседы на Радио Свобода. 1970–1971. М.: Изд-во Православ. Свято-Тихвинского гум. ун-та, 2017. С. 375–413.

«БЕЗОТЦОВЩИНА»

**КТО ЖЕ ВСЁ-ТАКИ ЗАКРЫЛ ПЕРЕД МОЛОДЫМ
А. П. ЧЕХОВЫМ ДВЕРЬ В МАЛЫЙ ТЕАТР?
(Опыт литературоведческого и театроведческого
исследования)¹**

Аннотация. Представлена републикация последней работы Евгении Михайловны Сахаровой, подготовленной для выступления на Липецких театральных встречах в мае 1999 года. В статье рассмотрена версия о том, кто был официальным лицом, отвергшим первую пьесу Антона Чехова, и выдвинуто предположение, что это был А. Н. Островский, а не М. Н. Ермолова, как утверждал один из мемуарных источников. Дано сопоставление пьесы Островского и Соловьёва «Светит, да не греет» с пьесой Чехова «Вишнёвый сад».

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Безотцовщина», «Вишнёвый сад», А. Н. Островский, Н. Я. Соловьёв, «Светит, да не греет», М. Н. Ермолова.

SAKHAROVA, E. M.

**WHO CLOSED MALY THEATRE'S DOOR
ON A. P. CHEKHOV, AFTER ALL?
(A literary and theatrical study)**

Abstract. This article is a republication of the last work of E. M. Sakharova, which was prepared for the lecture at Lipetsky theatre meetings in May 1999. The article considers an assumption that the official, who rejected first Chekhov's play, was not M. N. Ermolova, as it was stated in a memoir source, but A. N. Ostrovsky. It includes a comparison of Ostrovsky's and Solovyov's play *Light Without Heat* and Chekhov's *The Cherry Orchard*.

Keywords: A. P. Chekhov, *Fatherlessness*, *The Cherry Orchard*, A. N. Ostrovsky, N. Ya. Solovyov, *Light Without Heat*, M. N. Ermolova.

...Выступаю я оригинально,
но за оригинальность мне достанется...
А. П. Чехов — М. В. Киселёвой, февраль 1888 г.

Вряд ли сейчас найдётся читатель или исследователь Чехова, который решился бы опровергать ставшее уже аксиомой мнение о том, что Чехов является не только одним из наиболее любимых и почитаемых писателей, соединивших «золотой» и «серебряный» век

¹ Первая публикация: Сахарова Евгения. Кто же всё-таки закрыл перед молодым А. П. Чеховым дверь в Малый театр? (Опыт литературоведческого и театроведческого исследования) // Альманах Мелихово. Гос. лит.-мемор. Музей-заповедник А. П. Чехова «Мелихово»: Изд-во «Мелихово», 2000. С. 109–120.

русской литературы, но и одним из самых широко, фронтально изучаемых наших классиков. Но при этом до сих пор многое в его творческой биографии остаётся неясным. Одну из таких загадок таит в себе судьба его первой большой пьесы (настоящее название её неизвестно, принято, опираясь на некоторые косвенные данные, считать её «Безотцовщиной»). Доподлинно известно немногое.

Начал писать «Безотцовщину» Чехов ещё в Таганроге; послал в Москву старшему брату, видимо, один из первых вариантов. Александр Павлович пьесу не одобрил. Но Чехов не бросил своё детище, продолжая работать над текстом в Москве. Сохранился черновик со следами многочисленных поправок. На первой странице рукописи — почти стёртая карандашная запись Чехова, адресованная актрисе М. Н. Ермоловой: «Посылаю Вам <...> Мар<ия> Ник<олаевна>. Не пугайтесь. Половина зачёркнута. Во многих местах <...> нуждается ещё <...> <Уваж>ающий А. Чехов» (XI, 393).

Михаил Павлович Чехов, младший брат писателя, в своих неоднократно переиздававшихся воспоминаниях рассказывает о том, как он, тогда гимназист, переписывал, замирая от восторга, некую пьесу, которую Антон Павлович, студент второго курса, «отнёс на прочтение М. Н. Ермоловой и очень хотел, чтобы она поставила её в свой бенефис». Михаил Павлович утверждал, что ему неизвестно, как отнеслась Ермолова к пьесе, но его труды переписчика пропали даром — «пьеса вернулась обратно»². В некоторых изданиях воспоминаний отмечалось, что пьеса «была разорвана автором на мелкие куски».

С тех пор судьба «Безотцовщины», естественно, связывалась с именем Ермоловой, якобы не одобрившей пьесы. Однако здесь многое остаётся неясным и требует либо подтверждения, либо опровержения. Прежде всего, почему Чехов решил передать пьесу именно знаменитой Ермоловой? Существует мнение, что Чехов поступил крайне необдуманно, и объяснить это можно лишь его молодостью и неопытностью. Но, прежде всего, Чехов в то время не был таким уж незрелым юнцом (ему шёл двадцать первый год, он легко вошёл в литературную среду, активно печатался, выступал, кроме того, и как театральный рецензент — в 1881 году появились в печати его рецензии о гастролях Сары Бернар). Да и Ермолова тогда, в свои двадцать семь лет, не была ещё столь маститой и недоступной. И её репертуар составляли не только героини высокой классической трагедии: она много играла в пьесах Островского и ещё больше в пьесах

² Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления // Вокруг Чехова / Сост., вступ. ст., примеч. Е. М. Сахаровой. М.: Правда, 1990. С. 195.

драматургов второго и даже третьего ряда (П. Сухонина, В. Крылова, Д. Аверкиева, И. Шпажинского и др.), одушевляя силой своего таланта довольно бесцветные образы. В драме А. Н. Островского и Н. Я. Соловьёва «Светит, да не греет» именно её игра в роли юной Оли Васильковой принесла успех всему спектаклю (премьера 8 ноября 1880 года). Мог видеть Чехов Ермолову и в роли молодой героини пьесы Н. Я. Соловьёва «На пороге к делу» Верочки Лониной. Желая служить народу, она отправляется в глухую деревню учительницей. И только удачное замужество (правда, этот счастливый конец выглядит аляповатым, приделанным вопреки жизненной правде) спасает Верочку, почти сломленную обрушившимися на неё нуждой и лишениями.

П. Д. Боборькин справедливо отметил в рецензии на премьеру пьесы: «Ермолова создана для таких учительниц, и лицо, и голос, и тон, и манеры — всё подходящее. Она оставалась всю пьесу простой и правдивой и внушала к себе сочувствие» («Русские ведомости», 1879, 6 февраля). Возможно, много лет спустя в рассказе «На подводе» Чехов, вспоминая именно этот спектакль, написал правдивый финал судьбы подобных учительниц. Во всяком случае, нет сомнений, что, принимая решение обратиться со своей пьесой именно к Ермоловой, Чехов опирался на её репертуар тех лет. Актриса была любимицей московского студенчества, особенно галёрки, где обычно сидели её молодые и горячие поклонники. И представляется вполне возможным, что Чехов, один из таких её почитателей, доверил именно ей свою пьесу, предназначенную для бенефиса актрисы. Однако совершенно невозможно себе представить, что Ермолова, увидев перед собой московского студента, отнюдь не «белоподкладочника», могла столь сурово отнестись к его пьесе, обрушившись на неё с уничтожающей критикой, заставившей Чехова на глазах младшего брата разорвать рукопись. Реакция, не имеющая аналогов в биографии Чехова. Никогда Чехов, воспитывающий с детства в себе сдержанность, не выплёскивал столь открыто свои эмоции и переживания.

Нельзя не признать, что история отношений Чехова и Ермоловой говорит не столько о сближении, сколько о расхождении. На первый взгляд может показаться, что эти отношения затемнены чем-то личным. Но дело, думается, в другом. Чехов и Ермолова представляли собой разные, не только не похожие, но во многом контрастные творческие индивидуальности. Не совпадали и их взгляды на искусство. Страстный темперамент Ермоловой делал её адвокатом своих героинь. Столь же активно звучал и негодующий голос актрисы, осужда-

ющий зло и насилие. Чехов же с самых первых шагов в литературе полагал, что не дело автора открыто осуждать или защищать своих персонажей. Вполне возможно, что возникновению отношений писателя и актрисы препятствовала и близость Чехова к А. С. Суворину, фигуре одиозной в 1888–1889 годах. Чехов по просьбе Суворина был занят постановкой в Малом театре пьесы Суворина «Татьяна Репина». В письме к Суворину от 18 декабря 1888 года Чехов в юмористическом тоне описывает свой визит к будущей бенефициантке, актрисе Малого театра Н. Никулиной. Во время обсуждения вопроса об исполнительнице главной роли Чехову дают понять, что «Машенька» (т. е. Ермолова. — *Е. С.*) не будет играть, «так как терпеть не может Суворина» (П III, 88). Этот ригоризм актрисы воспринимается Чеховым с иронией. Сообщая Суворину о визите к Никулиной, Чехов упоминает о полученном Никулиной письме «в каком-то необыкновенном, социально-демократическом конверте» от «радикалки Машеньки» (П III, 89), которая соглашается играть Репину только потому, что об этом просит Никулина (шпилька в адрес Суворина).

Описанная в чеховском письме ситуация — яркая картинка нравов театра и актёров, нарисованная блестящим пером, принадлежащим такому мастеру юмора, как Чехов, напоминает сцену из «Театрального романа» М. А. Булгакова (посещение писателем Максудовым Ивана Васильевича на Сивцевом Вражке). Но и самый придирчивый исследователь вряд ли мог найти здесь следы той драмы, которую пережил Чехов со своей отвергнутой пьесой, и усмотреть в этом вину именно Ермоловой. В письме к Суворину 26 декабря 1888 года Чехов сообщает о том, что на похоронах С. А. Юрьева он, вероятно, познакомится с Ермоловой и будет «говорить с ней о том, о сём» (П III, 106).

В феврале 1890 года Чехов был приглашён в дом Ермоловой на обед, о чём в привычном юмористическом тоне он информирует А. Н. Плещеева: «Цветочек дикий, попав в один букет с гвоздикой, стал душистее от хорошего соседства. Так и я, пообедав у звезды, два дня потом чувствовал вокруг головы своей сияние» (П IV, 19). К этому времени Чехов уже не просто молодой студент. Его пьеса «Иванов» идёт в театре Корша в Москве и в Александринке в Петербурге. Обе постановки — приметные явления в театральной жизни, сопровождалась обильной прессой, обсуждались, вызывая даже дискуссии. Однако в дальнейших отношениях Ермоловой и Чехова сохраняется холодок, мешающий их сближению, в чём можно убедиться, читая письма Ермоловой к её близкому другу, ялтинскому врачу Л. В. Средину. Ермолова в Ялте останавливалась в доме Средина в то время,

когда Чехов уже жил в Ялте. И, поистине, нужно было приложить немало усилий (Ялта — не Париж и не Москва!), чтобы актриса и писатель не встретились ни на набережной, ни в магазине Синани, где собиралась ялтинская интеллигенция, ни в доме Срединых, тем более что Л. В. Средин и его семья поддерживали тесные дружеские отношения с Чеховым. Такие же отношения у Чехова сложились и с докторами Алексиным и Елпатьевским, с М. Горьким, то есть с теми, кто составлял в Крыму кружок интеллигенции, близкий Ермоловой. И между тем Чехов и Ермолова не видятся. Более того, Мария Николаевна пытается «уберечь» от вредного, как ей кажется, чеховского влияния Средина и его друзей, не дать скептицизму и пессимизму проникнуть в их души. Ермоловой особенно близок бодрый талант Горького-буревестника. Она пишет Средину: «Как я буду рада, если к Вам придет Горький! Вы оживёте с ним. Милая, светлая личность! Не давайте ему сбиваться с этой светлой нотки, которая сильно звучит в его произведениях... Не надо, чтобы он уходил в беспросветную тьму всевозможных болезней и печалей, одним словом, в “чеховщину”»³. Но здесь её позицию не разделил Горький, влюблённый и в талант, и в саму личность Чехова. Если особенно неприемлемой для Ермоловой являлась повесть Чехова «В овраге», то Горький именно в этой чеховской повести увидел ту ноту бодрости и любви к жизни, в которых так нуждалось русское общество. Написанная об этом статья Горького обрадовала Чехова, сообщившего Горькому, что его очерк был бальзамом для его души и что от статьи в восторге «и Средин, и его семья, и Ярцев» (П IX, 53).

Но как бы ни складывались отношения Чехова и Ермоловой, ничто не подтверждает, что в травме, нанесённой Чехову историей с «Безотцовщиной», повинна именно Ермолова. Первым поставил под сомнение «ермоловскую версию» чеховед М. П. Громов⁴. «Не стоит и сомневаться, — утверждал М. П. Громов, — что первую пьесу М. Н. Ермолова не видела — просто потому, что это было не по её части. Рукописи начинающих драматургов читались людьми рангом помладше, специально к этому делу приставленными, — помощниками режиссёров или, всего вернее, теми, кого в наши времена называют “литературными консультантами”»⁵.

Но если это не Ермолова, то тогда — кто же? М. П. Громов полагает, что это был «некий безвестный человек» — и можно только представить, пишет исследователь, в каком оскорбительном для Че-

³ Ермолова М. Н. Письма. М.; Л.: ВТО, 1939. С. 92.

⁴ См. его комментарий к «Безотцовщине» (XI, 393–401) и соответствующие главы в его монографиях «Книга о Чехове» (М., 1989) и «Чехов» (М., 1993).

⁵ Громов М. П. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. С. 57.

хова тоне шёл разговор. Но мог ли какой-то «безвестный» мелкий театральный чиновник глубоко ранить Чехова?

Чехов не входил в литературу баловнем судьбы. В «Почтовом ящике» «Стрекозы», куда он посылал тогда свои рассказы, он видел такие адресованные ему ответы: «Очень длинно и бесцветно», «Не расцвел, увядаете». А в журнале «Развлечение», с которым он, кстати, сотрудничал, Чехов прочитал оскорбительный для себя фельетон «Тенденциозный Антон», где речь шла о том, как некий ветеринарный врач вместо того, чтобы заниматься своим прямым делом, возомнил себя писателем. Прочтя тот фельетон, Чехов отшутился, заметив в письме брату Александру, что «никогда не имел чести лечить автора» (П II, 135). Вернее было бы предположить, что суровый отзыв о «Безотцовщине» исходил от человека известного, уважаемого, чьим мнением дорожил Чехов, и именно поэтому реакция молодого автора была такой острой. Кто же это был? Или мог быть?

Весь репертуар Малого театра определялся Александром Николаевичем Островским, он же был и режиссёром, и советчиком, и высшим авторитетом в театре. Именно от его решающего голоса зависело включение той или иной пьесы в репертуар театра, по праву называемого «Домом Островского». Более того, Островский, особенно в конце 70-х — начале 80-х годов, был крайне заинтересован в притоке новых авторов в отечественную драматургию. Не жалея ни времени, ни сил, он пестовал смену, заботясь о том, чтобы русская сцена не осталась без своего репертуара, стараясь поддерживать каждое молодое дарование. В одной из лучших книг (если не лучшей) об Островском, принадлежащей В. Я. Лакшину, читаем: «...Чаще всего навещали теперь Островского начинающие драматурги. О нём гуляла молва, что он не тяготится читать чужие рукописи — и вот несли ему и несли. Островский читал быстро и просил дня через два-три являться за ответом — “наш вы или не наш”»⁶. Сам Островский признавался: «До сих пор у меня на столе меньше пяти чужих пьес никогда не бывает. Если в сотне глупых и пустых актов я найду хоть одно явление, талантливо написанное, — я уже и рад, и утешен; я сейчас разыскиваю автора, приближаю его к себе и начинаю учить»⁷. Так учил он Н. Я. Соловьёва и П. М. Невежина и многих других, а часто и сам брался за перо, прося неумелого автора: «Набросайте хоть несколько фраз, остальное я сделаю». О том, что Островский усердно ищет и пестует молодые таланты, было известно, об этом много и говорили, и писали. После смерти

⁶ Лакшин В. Я. Александр Николаевич Островский. М.: Искусство, 1976. С. 479.

⁷ Там же. С. 483.

Островского в его бумагах обнаружили до тридцати пьес начинающих авторов.

Когда в 1884 году Островский был на приёме у Александра III, то царь обратился к маститому драматургу со словами: «Наша драматическая литература бедна; поощряйте молодых писателей и руководите ими»⁸. Поэтому вполне вероятно и наиболее естественно предположение: пьесу Чехова читал именно Островский. Получить же её он мог и от Ермоловой, и от любого служащего в Малом театре. Да и от самого Чехова.

Почему же в результате рукопись чеховской пьесы была возвращена автору? И с самой суровой оценкой. Неужели в ранней чеховской драме не было видно хоть искры таланта?

История нашей литературы имеет несколько счастливых страниц, свидетельствующих о том, как из рук в руки, из поколения в поколение передавалась великая плодотворная традиция. Мы все помним, как старый поэт Державин, «в гроб сходя», благословил юного лицеиста Пушкина. Или как Н. А. Некрасов и Д. В. Григорович, потрясённые прочитанной повестью Достоевского «Бедные люди», ночью прибежали к Белинскому со словами о том, что «новый Гоголь родился». Увы, подобного не было с Чеховым. И совсем не потому, что Чехов был менее одарён, чем, скажем, Соловьёв или Невежин — молодые драматурги, которых опекал Островский. Дело, очевидно, было в том, что Пушкин написал свои «Воспоминания о Царском Селе» в духе и манере Державина. Старый поэт сам возвестил: «Скоро явится свету второй Державин. Это Пушкин»⁹.

«Второй Державин», «новый Гоголь»... Здесь новый талант естественно вписывается в традицию, не опровергая её. Иное дело — автор «Безотцовщины». Его пьеса несла уже зародыши совершенно новой театральной системы, хотя и выраженной ещё в громоздкой, не учитывающей возможности её постановки форме. И пьеса была отвергнута, так как «дотянуть» её до условий тогдашней сцены было невозможно.

Что мог думать отвергнутый автор, возвращаясь из театра со злополучной рукописью? Может быть, что-нибудь похожее на отчаянный всплеск горечи своего героя в «Чайке»: «Вы, рутинёры, захватили первенство в искусстве и считаете законным и настоящим лишь то, что делаете вы сами, а остальное вы гнетёте и душите! Не признаю я вас!» (XIII, 40). Герой «Чайки» Треплев сжёг свои рукописи. Чехов разорвал пьесу... Но это была лишь копия, сделан-

⁸ Там же. С. 504–505.

⁹ Цит. по: *Кулешов В. И.* А. С. Пушкин. М.: Наука, 1997. С. 89.

ная братом Мишей. Написанный же своей рукой экземпляр Чехов сохранил (чего никогда не делал, обычно уничтожая все черновики). И из этой пьесы, как из зерна, выросла вся последующая драматургия Чехова, родился театр Чехова.

О тех нитях, которые связывают «Безотцовщину» с другими чеховскими пьесами, написано уже немало, и здесь нет надобности повторяться. Но не слишком ли мы увлеклись и не возводим ли напраслину на Александра Николаевича Островского? Есть ли доказательства того, что именно Островский читал чеховскую пьесу и отверг её? Сразу скажем — прямых доказательств нет, но косвенных — предостаточно.

Прежде всего, версия «Островского» проясняет, а вернее, даёт ответ на вопрос — почему так скупы, а иногда и странно необъяснимы высказывания Чехова об Островском. Иногда и фигура умолчания говорит сама за себя. Об отношении Чехова к Гаршину, Надсону, Чайковскому, Салтыкову-Щедрину, путешественнику Пржевальскому мы узнаём именно из чеховских откликов на известие об их смерти. Но вот летом 1886 года умирает Островский. Умирает внезапно, в своём имении Щельково. И хоронят его не в родной Москве, а на костромской земле под звон колоколов церкви на скромном сельском кладбище в Николо-Бережках. Чехов в эти дни живёт на даче, в имении помещиков Киселёвых под Москвой. Нет сомнений, что интеллигентная и театральная семья Киселёвых обсуждает это событие, да к тому же именно в это время в Бабкино приезжает отец владелицы имения Владимир Петрович Бегичев, чья деятельность тесно связана с театром (в начале 80-х годов он был инспектором репертуара московских Императорских театров, а затем управляющим этими театрами). Но ни в одном из писем Чехова не найдём ни слова об Островском. В письме к Ф. О. Шехтелю, как бы между прочим, Чехов замечает: «Вчера приехал Бегичев...» (П I, 249). Письмо датировано восьмым июня. Значит, Бегичев приехал седьмого июня, а Островский скончался второго июня.

Примечательно следующее: Чехов лишь в 1887 году, после смерти Островского, обращается к серьёзной драматургии. Перерыв был долгий: в 1880–1881 годах он работал над «Безотцовщиной», в 1887 году начал «Иванова». Как будто в 1887 году снят некий запрет.

«Иванов» пишется поразительно быстро. Сам автор объясняет решение писать пьесу случайностью — называет пьесу пренебрежительно своим «выкидышем». И мемуаристы вслед за Чеховым повторяют, что пьеса появилась ненароком, писалась наспех, сплеча. Трудно поверить в это. Слишком много вложил Чехов в своего «Иванова»,

стремился, чтобы его правильно поняли, чтобы не повторился печальный опыт с «Безотцовщиной». Скорее всего можно полагать, что «Иванов» давно жил в сознании автора — нужно было только записать выстраданный текст. Примечательно, что готовую пьесу Чехов не понёс в Императорский театр, а отдал владельцу частного театра — Ф. Коршу. А слова «случайно», «выкидыш», «наспех» — говорились, думается, для того, чтобы быть готовым к самому суровому приёму и не испытать второй раз такой же удар, как с «Безотцовщиной».

Существует до удивления мало высказываний Чехова об Островском и его пьесах — и каждое нуждается в комментарии. 13 марта 1892 года Чехов сообщает Суворину, что видел в исполнении учеников Ленского в Малом театре «Пучину» Островского: «Пьеса удивительная. Последний акт — это нечто такое, чего бы я и за миллион не написал. Этот акт целая пьеса, и когда я буду иметь свой театр, то буду ставить только этот один акт». Если вдуматься, то чеховский комплимент «Пучине» обескураживает: если можно при постановке ограничиться последним актом, то, значит, три предыдущие либо неудачны, либо лишние.

В 1903 году, когда Чехов уже имел «свой» театр — в Художественном Общедоступном уже шли его пьесы, уже взлетела «Чайка» и были написаны специально для этого театра «Три сестры», — создатели МХТ составили репертуар. Вл. И. Немирович-Данченко послал список отобранных пьес Чехову. Как видно из писем Чехова жене, Чехов с вниманием огнёсся к выбору пьес. «“Плоды просвещения” и “Месяц в деревне” надо поставить, чтобы иметь их в репертуаре. Ведь пьесы хорошие, литературные» (П XI, 111); «Хорошо бы также “Женитьбу” Гоголя поставить. Можно её очаровательно поставить» (П XI, 114). Но вот дело доходит до Островского. «Есть, между прочим, — пишет Чехов, — “На всякого мудреца довольно простоты” Островского. Мне кажется, что пьеса у вас совсем не ко двору. Ведь это русифицированный “Тартюф”, это крымское бордо. Уж если ставить что, так “Тартюфа”, или не ставить ни той, ни другой пьесы» (П XI, 114). Вряд ли стоит оспаривать это мнение Чехова, сказанное в адрес одной из лучших пьес Островского, до сих пор не сходящей со сцены, остающейся злободневной. Суровая и, скажем прямо, несправедливая оценка говорит, думается, о том, как глубоко пережил Чехов историю с «Безотцовщиной».

Чехов, Островский, Ермолова... Каждый из них в искусстве шёл своим путём. И пути эти, казалось бы, не пересекались. Однако им, всем троем, суждено было встретиться, и не где-нибудь, а в последней пьесе Чехова. И здесь мы приближаемся к одной из самых загадочных историй, оставленных нам Чеховым.

16 февраля 1903 года Ермолова присутствует в Художественном театре на спектакле «Три сестры». Ольга Леонардовна Книппер-Чехова пишет Антону Павловичу в Ялту: «Была и Ермолова, прислала в уборную каждой сестры чудесные майоликовые вазы с цветами. Константину Сергеевичу поднесла венок после третьего акта, Вишневскому — свою фотографию. Была за кулисами, восторгалась игрой, говорит, что только теперь поняла, что такое наш театр. В четвёртом акте, в моей сцене прощания, она ужасно плакала и потом долго стоя аплодировала»¹⁰.

Это письмо Чехов получил в Ялте. Болел, тосковал... Театр просил поспешить с новой пьесой; это настойчиво повторяла и Ольга Леонардовна. Однако работа всё откладывалась. Наконец, проходит всего несколько дней после получения Чеховым упомянутого письма, и он сообщает жене: «...Для пьесы уже разложил бумагу на столе и написал заглавие» (П XI, 168). Именно тогда от обдумывания замысла и отдельных деталей он вплотную подошёл к работе над пьесой.

О «Вишнёвом саде» существует огромная литература. В этой удивительной пьесе органически сочетаются особенности жанра трагедии и комедии, смех и слёзы, лиризм и ирония, быт и высокие духовные порывы. Много писалось (и пишется) о литературных предшественниках «Вишнёвого сада». Но обычно речь идёт о тематических совпадениях (разорении дворянских гнёзд, приобретении имений разбогатевшими купцами — выходцами из народа и т. д.). В подобных случаях точнее можно было бы говорить не о литературных предшественниках, а об отражении общих исторических условий и жизненных коллизий, которые существовали в России. Но один источник «Вишнёвого сада» совершенно особенный.

Дело в том, что Чехов, уже большой, зрелый художник, в последней пьесе откровенно цитирует старую пьесу Островского и Соловьёва «Светит, да не греет», которую мог видеть с Ермоловой в роли Оли Васильковой как раз тогда, когда был озабочен судьбой своей «Безотцовщины». Параллели — в сюжете, характерах персонажей, отдельных деталях двух пьес — обнажены. Это видно уже в схожести фамилий: Ренева — Раневская, Дерюгин — Дериганов. Поражают текстовые совпадения. Так как содержание «Вишнёвого сада» широко известно, обратимся лишь к коллизиям «Светит, да не греет».

В своё имение, расположенное недалеко от города, славящееся фруктовым садом, где растёт какой-то необыкновенный сорт вишни, приезжает из Парижа землевладелица Ренева, отсутствовавшая пять

¹⁰ Ольга Леонардовна Книппер-Чехова: В 2 ч. Ч. 1. М.: Искусство, 1972. С. 231.

лет, с тем, чтобы поскорее продать имение и уехать в Париж. Купец Дерюгин, давно знавший Реневу, не испытывает по отношению к помещице никаких «классовых» комплексов. Он говорит о Реневой: «Душевный человек, бывало это, разговорится с тобой, как со своим братом» (ср. слова Лопухина о Раневской: «Хороший она человек. Лёгкий, простой человек»). Был у Реневой во Франции любовник, оказавшийся, как и любовник Раневской, «дрянью». Горничная Реневой Дуняша¹¹ (подобно Яше в «Вишнёвом саде») мечтает только о том, чтобы скорее уехать из России, где, по её словам, «нет ни света, ни людей, окромя помимо мужиков». В результате имение, наконец, продано. Реневой горько думать, что новый владелец, купец Дерюгин, вырубит сад. Жаль ей и старых слуг, один из них — дряхлый Ильич, особенно беспомощен и растерян. Ренева обещает старым слугам сделать «условия с покупщиком» Дерюгиным — но забывает о стариках, которым остаётся только «отправляться со двора долой». В пьесе Островского и Соловьёва есть и своеобразный аналог знаменитому звуку лопнувшей струны у Чехова. Трижды, в драматических местах, в ремарках говорится об ударе церковного колокола. Столь очевидные параллели между двумя пьесами, естественно, привлекали внимание исследователей.

«Странно, чтобы это было простой случайностью», — пишет Л. С. Данилова в статье «Две пьесы»¹². Действительно, странно, если не думать, что с пьесой «Светит, да не греет» связано для Чехова нечто очень важное. Полагаем, что нити ведут к «Безотцовщине».

На близость первой и последней пьесы Чехова уже не раз обращали внимание исследователи. «Светит, да не греет», как правило, называют в числе литературных предшественников «Вишнёвого сада». Но «Безотцовщина» написана раньше пьесы Островского и Соловьёва. И если верна наша догадка, что Островский читал «Безотцовщину», то первую пьесу Чехова следует считать литературным предшественником пьесы Островского и Соловьёва, а не наоборот, как это сейчас принято.

Но главное, как нам кажется, не в этом. В удивительных совпадениях двух пьес — Островского и Чехова — можно видеть своеобразный знак соединения сводов творческой биографии Чехова, её начала и конца. Того начала, когда самым сильным потрясением Чехова была история, связанная с его первой пьесой и именами Ермоловой и Островского. И конца, когда он писал «Вишнёвый сад», понимая как врач, что это его последнее произведение, его завеща-

¹¹ В пьесе Островского и Соловьёва — Даша. — *Примеч. ред.*

¹² Данилова Л. Две пьесы // Театр. 1985. № 1. С. 182.

ние. И тогда в обращении к Ермоловой и Островскому, возможно, скрыт некий знак. Что это? Привет, прощание, примирение, прощение? Эту загадку Чехова вряд ли нам удастся разгадать.

В рассказе «Чёрный монах», одном из самых странных и до сих пор до конца не разгаданных произведений Чехова, написанном задолго до «Вишнёвого сада», речь идёт о том, как его герой, магистр Коврин, умирает от туберкулёза в Крыму. И умирая, вспоминает свою жизнь. «Он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна» (VIII, 257).

Коврин, как и Треплев в «Чайке», не выдержав жизненных испытаний, уничтожил рукописи своих произведений, и жизнь потеряла смысл. Иной была судьба Чехова. Возможно, работая над «Вишнёвым садом», он вспоминал о том, как когда-то он, дерзкий провинциал, сын разорившегося лавочника, мечтал о том, как на сцене лучшего русского театра в его пьесе в свой бенефис будет играть знаменитая актриса. Тогда Малый театр не принял его. Теперь пришла слава, появился свой театр. Но жизнь уходила. И остаток сил он отдавал своей последней пьесе — комедии и реквиему одновременно.

ЛИТЕРАТУРА

Громов М. П. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. 384 с.

Громов М. П. Чехов. М.: Мол. гвардия, 1993. 398 с. (ЖЗЛ).

Данилова Л. Две пьесы // Театр. 1985. № 1. С. 182–184.

Ермолова М. Н. Письма. М.; Л.: ВТО, 1939. 185 с.

Кулешов В. И. А. С. Пушкин. М.: Наука, 1997. 432 с.

Лакшин В. Я. Александр Николаевич Островский. М.: Искусство, 1976. 527 с.

Ольга Леонардовна Книппер-Чехова: В 2 ч. Ч. I. М.: Искусство, 1972. 448 с.

Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления // Вокруг Чехова / Сост., вступ. ст., примеч. Е. М. Сахаровой. М.: Правда, 1990. С. 151–322.

**ОСОБЕННОСТИ ПАРАТЕКСТА «БЕЗОТЦОВЩИНЫ»
А. П. ЧЕХОВА: К ПРОБЛЕМЕ АВТОРА ЧЕХОВСКОЙ
ДРАМАТУРГИИ**

Аннотация. В статье анализируется чеховская ремарка как форма авторского присутствия в драматическом тексте. На основании сопоставления с пьесой Л. Н. Антропова «Блуждающие огни» доказан относительный архаизм ранней драмы А. П. Чехова, ориентированной не на литературный, а на театральный опыт предшественников писателя. В то же время сравнение с поздней драмой свидетельствует о том, что «Безотцовщина» — прообраз «новой драмы» Чехова. В работе также показано, что в чеховской драме возникает образ представляющего драматическое событие ремарочного субъекта, который, как и в прозе писателя, меняется по мере развития авторского мира.

Ключевые слова: драматический автор, ремарка, ремарочная речь, ремарочный субъект, «Безотцовщина» А. П. Чехова, «Блуждающие огни» Л. Н. Антропова.

TYUTELOVA, L. G.

**PECULIARITIES OF THE PARATEXT OF ANTON
CHEKHOV'S PLAY FATHERLESS (*BEZOTSOVSHCHINA*):
TO THE PROBLEM OF THE AUTHOR
IN CHEKHOV'S DRAMA**

Abstract. The article analyzes Chekhov's remark as a form of the author's presence in the space of a dramatic text. Basing on the comparison with L. N. Antropov's play *Will-o' — the-wisps* (*Bluzhdayushchie ogni*), the relative archaism of the early Chekhov's drama is proved which is oriented not to the literary experience, but to the theatrical one of the writer's predecessors. At the same time, a comparison with the late drama indicates that *Fatherless* is a prototype of Chekhov's "new drama". The work also shows that in Chekhov's drama an image of a stage direction subject appears presenting a dramatic event. This subject, as well as in the the writer's prose, changes as the author's world develops.

Keywords: dramatic author, stage direction, stage direction speech, stage direction subject, Chekhov's *Fatherless* (*Bezotsovshchina*), Antropov's *Will-o' — the-wisps* (*Bluzhdayushchie ogni*).

Пьеса А. П. Чехова «Безотцовщина» находится в поле зрения исследователей с момента своего обнаружения после смерти писателя. Уже отмечен «повышенный литературный фон» драмы (И. Н. Су-

хих¹³), сложность характера литературного героя (В.Б. Катаев¹⁴, И.Н. Сухих¹⁵), роль в возникновении чеховского варианта «новой драмы» (Н.Я. Берковский¹⁶ и др.), связь чеховской пьесы с драматургией современников писателя (В.Б. Катаев¹⁷). Для этого были рассмотрены образы героев пьесы, особенности пространственных образов, конфликтные отношения героя и мира. Но вне особого внимания литературоведов остался вопрос об особенностях чеховского паратекста. В то время как ответ на него позволяет не только увидеть место чеховской драмы в истории русской литературы конца XIX столетия, но отметить эволюцию авторского взгляда на возможности драмы как особой формы завершения и на возможности организации диалога автора и читателя / зрителя.

При анализе чеховского паратекста исследователь имеет дело с предназначенным для чтения текстом произведения. Поэтому традиционность чеховского текста можно определить только при его сопоставлении с текстами пьес предшественников и современников драматурга, которые предоставлялись театру для постановок или предназначались для публикации. Но, как это установлено исследователями, ранний Чехов (а именно с ним мы имеем дело в случае «Безотцовщины») ориентировался не на литературные традиции, а на театральные, которые были достаточно «архаичными».

При этом уже в последней трети XIX века в русской драматургии существует большое количество текстов, не соответствующих сложившейся театральной традиции из-за того, что в них главными являются не характеры или действие, а тот, кто посредством драматических картин говорит с читателем / зрителем о собственном понимании мира и человека в нем, то есть автор.

Главный инструмент драматурга, позволяющий ему показать сценическую картину, — ремарка. Это инструмент служебный, достаточно поздно появившийся в истории драматургии.

Ремарки напоминают читателям о том, где находится зритель, что он видит, о появлении и перемещении персонажей и т.п. Собственно, ремарка ещё и восполняет реплику действующего лица, фиксируя его жест, передвижение по сцене или интонацию, с которой реплика произносится.

¹³ Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. С. 10–33.

¹⁴ Катаев В. Б. Чехов начинается с «Платонова» // Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 114–121.

¹⁵ Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. С. 10–33.

¹⁶ Берковский Н. Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969. С. 129–130.

¹⁷ Катаев В. Б. Чехов начинается с «Платонова». С. 114–121.

При этом в традиционалистской драме, на основании которой в большинстве случаев формируется театральная традиция XIX века, ремарка как слово того, кто создаёт театральную картину и фиксирует положение героев, их жесты и интонации, является словом нейтральным, несубъектным. Создаётся не чья-то картина, а картина как бы никому не принадлежащая.

И лишь в драме новой художественной эпохи, в которой авторская индивидуальность становится началом, творящим художественную реальность, следовательно, в этой реальности выражающим себя, ремарка начинает оформляться как слово идеологически значимое. Об этом свидетельствует и изменение слова героя. Оно становится средством создания характера, обладающим собственным видением и пониманием происходящего, а потому вполне соотносимым с авторской индивидуальной позицией видения и понимания жизни, о чём начинают свидетельствовать ремарочная речь и речь героя. Они могут быть сопоставлены с точки зрения выраженных в них идеологических, а также временных и пространственных позиций.

Причём если романтиков тождество идеологической позиции центральной драматической фигуры и автора вполне устраивает, то реалисты стремятся к тому, чтобы ни один участник драматического действия не был отождествлён с автором в его позиции завершения, а потому понимания драматической картины. Отсюда сетования А. С. Пушкина по поводу того, что он не удержался от прямого «входа» в драматический мир «Бориса Годунова» и заявления о себе не словом ремарки, словом реплики: «Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!»¹⁸

Развитие ремарки как средства обозначения идеологической авторской позиции приводит к тому, что возникает её восприятие как субъектной речи, вследствие чего становится возможным говорить о ремарочном субъекте. Он — подобие повествователя в эпическом тексте, причем повествователя, с позиции которого (пространственной, временной, идеологической) развёртывается, а потом и завершается картина эпического мира. Это подобие приводит к тому, что в драмах XIX века можно наблюдать разрастание ремарки во фрагмент эпического текста, как это утверждается, например, в монографии А. Н. Зорина. Как этический исследователь характеризует отдельные ремарки пьес И. С. Тургенева. И, собственно, анализ тургеневских ремарок («Вдруг в передней поднимается шум. Казачок Васька вбегает сломя голову и кричит: “Едут! Едут!

¹⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. X. М.: Наука, 1965. С. 188–189.

*Нарцыс Коскенкиныч! едут!..” Кузовкин и Иванов вскакивают»*¹⁹) позволяет согласиться с позицией А. Н. Зорина.

Эпическая природа тургеневской ремарки проявляется и в представлении слова героя. Оно утрачивает свою самостоятельность и перемещается в речь рисующего драматическую картину («*кричит: “Едут! Едут! Нарцыс Коскенкиныч! едут!..”*»).

На фоне развития ремарки русской драмы XIX века текст «Безотцовщины» оказывается достаточно традиционным. Её традиционность проявляется и в сопоставлении чеховской драмы с драмой его времени. В частности, с «Блуждающими огнями» Л. Н. Антропова, представляющими запутанные отношения Холмина, умного, весёлого, но рано утомившегося, разочарованного в себе самого героя с сестрами Лидией Григорьевной и Еленой Григорьевной (Лёлочкой).

Именно с Холминым исследователи сравнивают чеховского Платонова и делают вывод о том, насколько важны были автору его театральные впечатления, поскольку пьеса была популярна в 70-е — 80-е годы, а её название попало в прозу Чехова; см. опубликованную в 1885 году в «Петербургской газете» сценку «После бенефиса», где герои решают, на что потратить бенефисную выручку: «Купи, Васечка, револьвер для “Блуждающих огней”. Наш не стреляет» (IV, 144).

В «Блуждающих огнях» Антропова автор в ремарке, помимо традиционной фиксации расположения предметов на сцене, жестов героев, направленности реплики к тому или иному персонажу, позволяет комментировать действия персонажей, активно обращаясь к личному эмоциональному опыту читателя / зрителя. Так, Елена Григорьевна «*уходит в дом с видом наказанного ребёнка*»²⁰.

С одной стороны, каждый представляет себе «*вид наказанного ребёнка*» по-своему, следовательно, автор не точен в своих определениях героя, а потому речь его ремарочного субъекта перестаёт быть похожей на речь всезнающего повествователя. Ремарочный субъект «Блуждающих огней» становится носителем позиции частной, приблизительной. Об этом же свидетельствуют не логические, а аксиологические определения предметов и действий, которые даются в ремарке: «*Богатый кабинет с роскошными принадлежностями*»²¹, персонаж «*небрежно перелистывает бумаги*»²² и т. п.

¹⁹ Тургенев И. С. Нахлебник // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 2. М.: Наука, 1979. С. 121.

²⁰ Антропов Л. Н. Блуждающие огни. Драма в 5 д. СПб.: Изд-е кн. магазина М. В. Попова, ценз. 1886. С. 5.

²¹ Там же. С. 35.

²² Там же.

С другой стороны, обращаясь к опыту читателя как опыту конкретной эмпирической личности, автор и того, кто обращается к читателю, делает субъектом частным, конкретным.

Более очевидным этот факт становится благодаря ремаркам, где фиксируется положение ремарочного субъекта «внутри сцены», рядом с героями. Так, персонаж, согласно ремарке «Блуждающих огней», «говорит вошедшему лакею голосом, в котором слышны слёзы»²³. Действующее лицо не говорит «слезным голосом», «не говорит со слезами». Его слёзы в голосе именно «слышны», а потому важно — кому? Всякому, кто находится рядом. А это и герои сцены, и ремарочный субъект, и читатель / зритель, благодаря авторскому приглашению в пространство действия.

В ремарках первых действий чеховской «Безотцовщины» отмеченного субъективизма антроповской ремарки нет. Ремарка только фиксирует жест героя или направленность реплики к тому или иному персонажу.

«В о й н и ц е в (*зевает*). Славное было время! <...>

Т р и л е ц к и й (*Анне Петровне*). Умереть этому медоточивому от меланхолии! Страсть не люблю! Уши режет!» (XI, 12).

И только в последнем действии возникает авторское замечание, на основании которого нужно разыграть сцену, не оформленную речью героя, но увиденную ремарочным субъектом:

«П л а т о н о в. Сидел я уже и думал. Избавьтесь от меня, Софья Егоровна! Не ваш я человек! Я так долго гнил, моя душа так давно превратилась в скелет, что нет возможности воскресить меня! Закопать подальше, чтоб не заражал воздуха! Верьте мне в последний раз!

С о ф ь я Е г о р о в н а (*ломает руки*). Что же я буду делать? Что делать мне? Научите! Ведь я умру! Я не переживу этой подлости! Я не проживу и пяти минут! Убью себя... (*Садится в кресло, стоящее в углу*.) Что вы делаете со мной? (*Истерика*.) (XI, 167–168).

Истерика героя увиденна ремарочным субъектом, а не представлена каким-либо персонажем. Но это единичный случай. Ремарочный субъект ранней чеховской пьесы ещё не берёт на себя нетрадиционные роли. Он даже не может, как тургеневский ремарочный субъект, без героя нарисовать картину: происходящее во внесценическом пространстве, но доносящееся до сцены, оформляется в «Безотцовщине» не ремаркой, а обозначением голоса героя:

²³ Там же. С. 8.

«Т р и л е ц к и й (в дверях). Я тебе задам такого доклада, что ты и своих не узнаешь!

Г о л о с Я к о в а. Барин приказали...» (XI, 168).

Традиционна у Чехова и препозитивная ремарка, представляющая место действия. Она только расчерчивает сценическое пространство и фиксирует пространственное положение зрителя относительно сцены:

«Гостиная в доме Войницевых. Стеклянная дверь в сад и две двери во внутренние покои. Мебель старого и нового фасона, смешанная. Рояль, возле неё пюпитр со скрипкою и нотами. Фисгармония. Картины (олеография) в золочёных рамах» (XI, 7).

В ремарке «Безотцовщины» нет той темпоральности, которая появляется в ремарке, созданной от лица ремарочного субъекта, не просто находящегося «вне» драматической картины, точнее на её пороге, а имеющего возможность войти в мир события, оказаться рядом с героем, а потому вступить с ним в диалог, подчас — спор. Именно эта темпоральность появится в поздней драме Чехова; см., например, ремарку «Вишнёвого сада»: *«Поле. Старая, покряксившаяся, давно заброшенная часовенка, возле неё колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья. Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишнёвый сад. Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду» (XIII, 215).* Слова о городе свидетельствуют, с одной стороны, о фиксации частного личного опыта, на основании которого и возникает индивидуальное понимание изображаемого (камни, когда-то бывшие, **по-видимому**, могильными плитами), а также о наличии опыта пребывания в драматическом пространстве не только здесь и сейчас (*город, который **бывает виден** только в очень хорошую, ясную погоду*)).

В «Безотцовщине» с её отсутствием в ремарках выраженной личностной позиции видения происходящего Чехов следует традиции, очевидно разделяя два мира — драматический и эпический.

В ранних эпических опытах писателя, как это показано А. П. Чудаковым²⁴, доминирует *субъективное повествование*, которое предполагает, что слово героя и слово повествователя субъектно окрашены, чётко разделены, и завершающим является слово повествователя.

²⁴ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. С. 127.

В отличие от рассказов, в «Безотцовщине» слово ремарки, сопоставимое со словом повествователя, субъектно нейтрально, а завершающей позицией становится позиция героя. В «Безотцовщине» это позиция Трилецкого: «Забыл господь... За грехи... За мои грехи... Зачем грешил, старый шут? Убивал тварей божиих, пьянствовал, сквернословил, осуждал... Не вытерпел господь и поразил» (XI, 180).

При этом герой, несмотря на то, что его реплика, а не ремарка, завершает текст пьесы, не может подняться над позицией видения произошедшего, как бы выйти за его пределы, а потому завершить событие, восстановить его целостность, как это происходит в традиционалистской драме. Слова Ивана Ивановича Трилецкого — слова отца, теряющего детей, поясняющие название пьесы, сужающего его до субъективного понимания, демонстрирующего свою ограниченность. Собственно, это и становится основанием для развития чеховской драматической формы. Автор начинает искать новые формы завершения своего произведения, предназначенного для театральной постановки.

В сравнении с финалом «Безотцовщины» финал «Вишнёвого сада»: «*Слышится отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву*» (XIII, 254) — выводит читателя / зрителя за пределы драматической картины не вслед за героем.

Им мог бы быть Фирс со своей позицией, со своей судьбой, ограничивающей авторское высказывание темой забытой жизни: «Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх ты... недотёпа!..» (XIII, 254). Но в последней чеховской пьесе читатель / зритель идёт вслед за ремарочным субъектом, за оформленной в ремарках пьесы личностной позицией, *ограниченной*, как всякая субъективная позиция, *подвижной*, поскольку ремарочный субъект «Вишнёвого сада» свободно «перемещается» в пространстве драматического действия, подобно романному повествователю, *способной вступить в диалог* с другими позициями. А потому — позицией не монологичной, не фундаментальной, не неизменной.

Собственно, финал «Вишнёвого сада» — приглашение читателя / зрителя к диалогу, к поиску личностного смысла; см. понимание автором особенностей его высказывания, выраженное в письме к А. С. Суворину 1 апреля 1890 года: «Вы браните меня за объективность <...> Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно.

Пусть судят их присяжные заседатели, а моё дело показать только, какие они есть» (П IV, 53).

Чехов стремится к организации диалога с читателем, возрастает степень авторского доверия чужой позиции видения и оценки ситуации, и при этом усиливается неопределённость образа героя и усиливается субъектная и субъективная окраска речи ремарочного субъекта в поздних пьесах Чехова. А потому возрастает и роль того, кого можно назвать ремарочным субъектом. Он один из основных способов обозначения диалогической природы чеховского высказывания. При этом позиция, выраженная ремаркой, одна из многих, представленных в пьесе.

На основании сделанных наблюдений можно сказать, что в поздней чеховской драме реализуется тот же принцип представления и завершения события, который характеризует и позднюю прозу писателя. В своё время в «Поэтике Чехова» А. П. Чудаков доказал, что в последний, третий, период творчества писателя появился повествователь, который, во-первых, «не связан с героем, он свободно движется в пространстве»²⁵, во-вторых, может выступать «вместо героя — но в том же качестве конкретного воспринимающего лица»²⁶.

Следовательно, в отличие от раннего творческого этапа поздний — время не противопоставления эпической и драматической формы, а их единства. Речь ремарочного субъекта, подобно речи повествователя в эпосе, становится завершающей. При этом это лишь формальное завершение. Как показывает анализ финала «Вишнёвого сада», в драме Чехова, как и в его поздней прозе, рождается новый тип завершения эстетической реальности: это завершение на основании диалогического взаимодействия нескольких позиций героев, которые помогают в той или иной степени открыть и личностную позицию биографического автора произведения, и альтернативную ей, и позиции читателя / зрителя.

Таким образом, идущий в «Безотцовщине» за традициями русской драмы XIX века Чехов отказывается от них в своих поздних пьесах, что и позволяет ему стать автором «новой драмы».

ЛИТЕРАТУРА

Антропов Л. Н. Блуждающие огни. Драма в 5 д. СПб.: Изд-е кн. магазина М. В. Попова, ценз. 1886. 138 с.

Берковский Н. Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969. 637 с.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же. С. 136.

- Катаев В. Б.* Чехов начинается с «Платонова» // *Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 114–121.
- Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. X. М.: Наука, 1965. 713 с.
- Сухих И. Н.* Проблемы поэтики Чехова. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. 183 с.
- Тургенев И. С.* Нахлебник // *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 2. М.: Наука, 1979. Сцены и комедии. 1843–1852. С. 113–172.
- Чудаков А. П.* А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.

ПЛАТОНОВ В ДРАМЕ А. П. ЧЕХОВА «БЕЗОТЦОВЩИНА»
И ДОН ЖУАН (ОТ МИФА К ПСИХОТИПУ)

Аннотация. Драма А. П. Чехова «Безотцовщина» и миф о Дон Жуане. Дон Жуан как психотип. Исследуется система персонажей в литературном контексте и в аспекте гендерной психологии. Отмечается нарушение гендерных стереотипов и ролей, феминность мужских персонажей и маскулинность женских. Автор противопоставляет научное знание романтизму в отношении между полами в литературе. Декларируется, что «Безотцовщина» — первый шаг к новой художественной антропологии: старый принцип социально-моральной типизации уступает дорогу новому — индивидуализации. Попытки персонажей идентифицировать себя с «героями», проживать собственную жизнь в соответствии с литературными образцами дискредитируются иронией автора. *Мужское* и *женское* становятся определяющими в поведении, в личной экзистенции персонажей.

Ключевые слова: Чехов, «Безотцовщина», Дон Жуан, психотип, гендерная проблематика, пол, мужское, женское.

SOBENNIKOV, A. S.

PLATONOV IN CHEKHOV'S DRAMA *FATHERLESSNESS*
AND DON JUAN
(FROM MYTH TO PSYCHOTYPE)

Abstract. In A. P. Chekhov's drama *Fatherlessness* a great attention is paid to the myth of Don Juan and its psychotype. The system of characters in literary context is investigated in gender psychology aspect as well. In this process a violation of gender stereotypes and roles, femininity of male characters and masculinity of female ones is noted. The author opposes a scientific knowledge about a woman and a man with romantism in relations between the sexes in literature. It's declared that *Fatherlessness* is the first step to a new art anthropology: the old socio-moral principal of typing gives place to a new one — individualization. Attempts of characters to identify themselves with "heroes" in living own life in accordance with literary images are discredited with the author's irony. In the personal existence of the characters, in behavior men and women only their individual features become decisive and meaningful.

Keywords: A. P. Chekhov, *Fatherlessness*, Don Juan, psychotype, gender sex, male, female.

Миф о Дон Жуане — один из самых распространённых в истории мировой культуры¹. О чеховском истолковании этого мифа пи-

¹ См.: Багно В. Расплата за своеволие, или Воля к жизни: Вст. ст. // Миф о Дон Жуане. СПб.: Изд-во "Terra Fantastica", 2000. С. 5–22.

сали неоднократно. В. Б. Катаев не без основания возводит к нему образ Гурова². О рецепции образа Дон Жуана в драматургии Чехова говорит Г. И. Тамарли³. Есть обзорная статья на эту тему М. Б. Лоскутниковой⁴. В отличие от А. С. Пушкина, А. К. Толстого, поэтов и писателей Серебряного века, у Чехова нет сюжета легенды о севильском обольстителе. В. Е. Багно заметил: «Миф о Дон Жуане возник на пересечении легенды о повесе, пригласившем на ужин череп, и преданий о севильском обольстителе. <...> Вопреки распространённому мнению, основой для мифа послужила главным образом легенда об оскорблении черепа, а рассказы о распутном дворянине несли лишь вспомогательную функцию»⁵. У Чехова акцент сделан на Дон Жуане как психотипе, «вечный образ» играет роль знака.

Уже в первой пьесе, которую мы будем называть «Безотцовщина»⁶, главный герой Платонов несёт в себе черты такого Дон Жуана. Рене Сливовски писал: «“Платонов” — это действительно, прежде всего, русская версия Дон Жуана — Дон Жуана насквозь современного, носителя своеобразной, острой, безжалостной, уничтожающей критики определённой среды, а следовательно, также и определённой эпохи»⁷. В чем же своеобразии «современного Дон Жуана»?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо посмотреть на текст с позиции пола, с позиции женской и мужской психологии любви. Войницева говорит о Платонове: «Этот человек со всеми знаком! И когда он успеваешь знакомиться»? (XI, 26). Платонов легко общается с людьми, особенно с женщинами. Но ещё до появления Платонова в первом явлении в разговоре Анны Петровны с Трилецким за игрой в шахматы возникает тема пола. Трилецкий часто бывает

² Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 98–112.

³ См.: Тамарли Г. И. Пародийно-игровая рецепция образа Дон Жуана в пьесах А. П. Чехова // Чехов и... Типологические схождения, литературные связи и оппозиции. Таганрог, 2012. С. 277–185; Тамарли Г. И. Пародийно-игровая рецепция образа Дон Жуана в пьесах А. П. Чехова // А. П. Чехов и мировая культура. К 150-летию со дня рождения писателя. Мат-лы междунар. науч. конф. Ростов-н/Д.: НМЦ ЛОГОС, 2010. С. 177–184.

⁴ Лоскутникова М. Б. «Вечный образ» Дон Жуана: европейские традиции и вклад А. П. Чехова в их разработку // Вестник ЦМО МГУ. 2010. С. 86–91.

⁵ Багно В. Расплата за своеволие, или Воля к жизни. С. 6. Польский исследователь А. Шиманьска увидела сниженный образ Командора в образе конокрада Осипа. См.: *Szymańska Aleksandra*. Образы мстителей в «Безотцовщине» А. П. Чехова. Герой в ситуации возмездия // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Literaria Rossica. 2010. №3. S. 52–59.

⁶ В вопросе датировки пьесы мы будем придерживаться мнения А. Н. Гершаника, отнесшего пьесу к началу 1880-х годов. См.: Гершаник А. Н. К вопросу о датировке первой пьесы А. П. Чехова // Русская литература. Л., 1984. №3. С. 192–199.

⁷ Сливовски Р. Польская инсценировка «Пьесы без названия» («Платонов») А. П. Чехова // Страницы истории русской литературы. М.: Наука, 1971. С. 389.

у Грековой, гендерные стереотипы в дворянском сословии таковы: если мужчина ездит к молодой женщине, он намерен на ней жениться. Анна Петровна говорит: «Только вот что, приятель... Не надевайте-ка вы ей как-нибудь неприятностей!.. Как-нибудь... За вами этот грех водится... Пошляетесь, пошляетесь, наговорите кучу вздора, наобещаете, разнесёте славу и тем и покончите... Мне её жалко будет» (XI, 10).

Женская тема будет продолжена в разговоре Глагольева 1 и Войницева. «Мы любили женщин, как самые лучшие рыцари, веровали в неё, поклонялись ей, потому что видели в ней лучшего человека», — говорит Глаголев 1. Так возникает тема отцов и детей, тема прошлого и настоящего, тема гендерных стереотипов. Романтизму в отношениях между полами в прошлом противопоставляется научное знание в настоящем. В пересказе Глагольева 1, Платонов сказал как-то: «Мы <...> поумнели по части женщин, а поумнеть по части женщин значит втоптать самого себя и женщину в грязь» (XI, 16).

Параллельно с «женской темой» возникает тема «героя времени». На вопрос Анны Петровны «герой или не герой» Платонов, Глаголев 1 отвечает: «Платонов, по-моему, есть лучший выразитель современной неопределённости... Это герой лучшего, ещё, к сожалению, ненаписанного, современного романа» (XI, 16). Так перекидывается мостик к роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»⁸. И мы помним, что Печорин был русским вариантом Дон Жуана, он в совершенстве владел искусством соблазнения. У Лермонтова в центре Печорин и четыре женских характера вокруг него, в «Безотцовщине» в центре Платонов и вокруг него тоже четыре женских характера — жена Саша, генеральша Анна Петровна, Софья Войницева, Марья Грекова.

Однако ещё З. С. Паперный заметил, что Платонов «ни в какой мере не очередной вариант Дон Жуана. Всё дело в том, что Платонов не столько бегает за женщинами, ухаживает за ними, сколько пассивно — “лежачий камень” — переходит от одной к другой. Очередная связь не приносит ему радости, а лишь тяготит»⁹. Г. И. Тамарли объяснила такое несовпадение принципами игры: «Однако введённый в пародийное пространство пьесы герой воспринимается

⁸ Любопытные аналогии с романом Лермонтова есть в статье В. Д. Седегова. См.: *Седегов В. Д.* Пьеса без названия в творческой биографии А. П. Чехова // Статьи о Чехове. Ростов-н/Д., 1972. С. 29–43.

⁹ *Паперный З. С.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 9. В перечне «литературных параллелей» у В. Б. Катаева значатся Чацкий, Гамлет, Дон Жуан, Холмин из драмы Л. Н. Антропова «Блуждающие огни». См.: *Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. С. 116.

травестийным покорителем женских сердец. Сюжетные линии, разрабатывающие мотивы донжуанства (Платонов и женщины, Платонов и соперники, Платонов и мститель за женскую честь, смерть Платонова) являются пародийными аллюзиями на соответствующие пассажи канонических произведений (“Севильский озорник, или Каменный гость” Тирсо де Молины, “Дон Жуан, или Каменный гость” Мольера, “Каменный гость” Пушкина). Тематический блок пьесы реализуется приёмом комических сдвигов»¹⁰.

Но текст первой пьесы не является пародийным по своей эстетической природе, скорее, он пронизан литературными аллюзиями, цитатами, именами. Не все они имеют пародийный характер. И Дон Жуан — одно из литературных имён среди многих. «На страницах драмы (в разной степени, конечно) присутствуют и мелькают Фонвизин, Державин, Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Гончаров, Тургенев, Островский, Некрасов, Достоевский, былины и популярные романсы — едва ли не вся история русской литературы. А рядом — Одиссей и Эдип, Дон Жуан и Гамлет, имена Майн Рида и Захер-Мазоха, Байрона и Христофора Колумба», — заметил И. Н. Сухих¹¹. К этому списку можно ещё добавить Ветхий и Новый Заветы. В этом контексте «пародийные аллюзии» только одна грань, не более.

Заслуживает внимания и точка зрения А. В. Кубасова: «Чехов предстаёт как блестящий стилизатор, умеющий работать множественностью чужих точек зрения на мир, снимать и преобразовывать их для достижения собственных художественных результатов»¹². Сказано было о рассказе «Припадок», но в полной мере относится ко всему творчеству Чехова. Каковы эти результаты — главный вопрос! «Безотцовщина», не надо забывать об этом, первая «большая форма» у Чехова, это драма с романским многоголосием. Как заметил М. П. Громов: «Это одновременно и драма, и комедия, и водевиль — или, вернее сказать, ни то, ни другое, ни третье, но, кроме того, это ещё и хаос, весьма похожий на реальную русскую жизнь»¹³.

¹⁰ *Тамарли Г. И.* Пародийно-игровая рецепция образа Дон Жуана в пьесах А. П. Чехова // А. П. Чехов и мировая культура. К 150-летию со дня рождения писателя. С. 178.

¹¹ *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики Чехова. СПб.: Филолог. ф-т СПбГУ, 2007. С. 42–43. В письме от 14 октября 1878 г. Александр советовал брату: «Познакомься поближе с литературой, изобрази Лермонтова и немецких писателей, Гёте, Гейне и Рюккерта, насколько они доступны в переводах, и тогда твори». См.: Александр и Антон Чеховы. Воспоминания. Переписка. М.: Захаров, 2012. С. 283.

¹² *Кубасов А. В.* Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург, 1998. С. 207.

¹³ *Громов М. П.* Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. С. 56.

Платонов, в этом контексте, фигура не пародийная, за ним стоит «реальная русская жизнь». Один из факторов «реальной русской жизни» — «женский вопрос», положение женщины в обществе, новые отношения между полами. В «Безотцовщине» ощутимо желание молодого Чехова сказать своё слово о женщине. Вспомним о письме к брату Александру в апреле 1883 года: «Я разрабатываю теперь и в будущем разрабатывать буду один маленький вопрос: женский. Но, прежде всего, не смейся. Я ставлю его на естественную почву и сооружаю: “Историю полового авторитета”» (П I, 63). Первая пьеса Чехова — это ряд набросков, эскизов к задуманной картине. В ней тоже речь идёт о «половом авторитете».

Обратим внимание на форму приветствия. Гендерная роль и ритуал требуют, чтобы мужчина целовал у дамы руку при встрече и прощаясь с ней. Так, в романе Тургенева «Новь» аристократ Сипягин просит у жены «ручку»: «Она подала ему обе и с нежной гордостью глядела, как он попеременно целовал их»¹⁴. В свою очередь, эмансипированная девушка Машурина, прощаясь с Неждановым, протягивает тому руку, и мужчина её пожимает. У Тургенева — это знак новых отношений. Вот и Грекова просит Платонова, чтобы он не целовал у неё рук. Грекова читает книжки, «занимается химией», она — эмансипе, и предпочитает здороваться за руку. Софья Егоровна — бывшая курсистка, и она тоже первая подаёт руку Платонову. Щербук, знакомясь с Войницевой, просит её «ручку». «С о ф ь я Е г о р о в н а (*протягивает руку и отдёргивает её назад*). Очень приятно, но... не нужно» (XI, 35). В третьем действии она говорит Платонову: «Прочь, ветхий человек! На тебе руку! Жми её! (*Поддаёт руку.*)

Платонов целует руку» (XI, 125).

Гендерные роли меняются: героини Чехова Анна Петровна, Софья Егоровна, Марья Ефимовна не чувствуют себя «слабым полом», они за равенство полов. Анна Петровна курит папироски, играет в шахматы, но ведь то и другое — привилегия мужчин. Более того, после неудачного для неё объяснения с Платоновым Анна Петровна говорит: «Не взяла честью, силой возьму... Сегодня же» (XI, 80).

Только жена Платонова остаётся в рамках гендерных ролей и стереотипов. Платонов говорит: «А моя-то Саша, моя Авдотья, Матрёна, Пелагея... Вон она сидит! Чуть видна из-за графина с вод-

¹⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 9. М.: Наука, 1982. С. 172.

кой! Раздражена, взволнована, возмущена моим поведением!» (XI, 52). Одна из таких ролей, освящённых авторитетом церкви, роль верной жены и матери. Даже разбойник Осип говорит о ней: «святая Александра», «хорошая жена». На вопрос Платонова: «Только и любишь за то, что я тебе муж?» — Саша отвечает: «Я тебя не понимаю». И далее Платонов называет её «самочкой» и удивляется: «И как это мы ухитрились с тобой Николку породить на свет божий?» (XI, 96). В Саше автор выявляет биологическое женское начало (самка) и христианско-этическое начало (верная жена).

Её реакция на измену мужа типична для женской психологии: в первый момент она хочет, как Анна Каренина, умереть под поездом, но в последний момент вспоминает о сыне. Платонов говорит: «А Саша? Бедная девочка! Как-то она заживёт без меня? Зачахнет, умрёт... Ушла, почуяла правду, ушла с ребёнком, не сказав ни одного слова... Ушла после той же ночи» (XI, 130). Женщина, узнав об измене, или уходит, или выгоняет мужа, или борется за сохранение семьи. Именно в такой последовательности: «не жить», «уйти», «спасти семью».

Сын Платоновых Колька — внесценический персонаж, но его присутствие важно с точки зрения гендерной психологии: что женщина чувствует, как она себя ведёт, узнав об измене мужа. В этой ситуации дети часто становятся орудием женской манипуляции. В третьем действии Саша приходит в школу и сообщает Платонову, что их ребёнок болен. В Саше обнаруживается женский архетип «спасательницы». Она спасает мужа от Осипа, но главная цель её прихода к Платонову — спасти семью. Чехов психологически усложняет эту сцену: жена узнаёт от мужа, что он изменил ей не со вдовой, генеральшей, а с замужней женщиной — Софьей Егоровной, и она вторично уходит от мужа. Более того, она совершает вторую попытку самоубийства. Этот приём будет использован Чеховым в «Чайке»: Треплев дважды стреляется и оба раза за сценой. Второй выстрел будет смертельным.

Уже неоднократно отмечалось, что первая пьеса является своеобразной записной книжкой: многие образы, мотивы, отдельные выражения переключаются в поздние произведения. Так, «пачулями пахнет» отзовется в «Вишнёвом саде», любовь Яши к Парижу и презрение ко всему русскому имеет аналог в образе Глагольева 2. Реплика Трилецкого: «Журавли кричат! Откуда это они взялись? (*Смотрит вверх.*) Так рано...» отзовется в «Трёх сёстрах». Один из главных гендерных мотивов в первой пьесе — феминность современных мужчин и маскулинность женщин. Маскулинность не в смысле *тела*,

а в смысле *духа*. Этот мотив был ключевым в ранней прозе Чехова, где находил и юмористическое решение («Живой товар»), и драматическое («Барыня»).

Утрачивают мужские качества Глагольев 2, Войнищев, молодой Трилецкий, зато приобретают мужские Анна Петровна, отчасти Софья и Марья Грекова. Главное мужское качество в любви — доминирование, мужчина — охотник, он должен завоевать женщину, а при необходимости — защитить. Но Николай Иванович не может защитить Грекову, Войнищев не может доминировать в семейной жизни, Глагольев 2 имел дело только с кокотками и ведёт себя с Анной Петровной так, как привык в Париже. Войнищев, узнав об измене жены, приходит к Платонову в школу, чтобы вызвать на дуэль, и... не вызывает. О себе он говорит: «Что я? Я ничего... Так... Больной, недалёкого ума, женоподобный, сентиментальный, обиженный богом... С наклонностью к безделью, мистицизму, суеверный» (XI, 146). Обратим внимание на ремарку «плачет» в сцене с Платоновым, на жест «встаёт на колени» в сцене с женой. Более того, он говорит Софье, что дал Платонову деньги, чтобы тот вернул ему жену. Дворянин с университетским образованием Войнищев ничем не лучше дворянина Глагольева 2, который в конце второго действия «покупал» Анну Петровну, а потом сказал отцу, что купил её любовь за тысячу рублей. Анна Петровна скажет пасынку: «Плакса! Нюнил до тех пор, пока не утащили из-под носа жены! И это мужчина!» (XI, 159). Мужские персонажи у Чехова перестают быть мужчинами, гендерные стереотипы в «ненаписанном современном романе» не работают.

Вместе с тем уже в первой пьесе Чехов отказывается от деления персонажей на «ангелов» и «подлецов», никого «не обвиняет» и «не оправдывает». Это чеховские герои судят людей «по-старому». Грекова говорит Платонову: «Вы или необыкновенный человек, или же... негодяй» (XI, 69). Софья Войнищева назовёт Платонова «подлецом» (XI, 124), Анна Петровна скажет: «Подло! Подло играть людьми!» (XI, 162). В известном смысле в первой пьесе Чехова даны «типы», к ним тяготеют прежде всего персонажи второго плана: Бугров, Венгеровичи, Петрук, Глагольевы. В остальных персонажах обнаруживается не только сословно-типичное, но и «существование», причём в гендерном аспекте.

Учёные занятия Грековой — не только дань моде, но и результат женской не востребоваваемости. Мода ведёт читателя к «типу», женская не востребоваваемость — к экзистенции. От Грековой протянется ниточка к Саше в «Иванове», к Соне в «Лешем» и в «Дяде

Ване». В первом действии Платонов берёт Грекову за талию, целует её, и внутреннее состояние женщины меняется. Обратим внимание на ремарку: «встаёт и опять садится». Поза передаёт растерянность героини, она не знает, как себя вести. Платонов у Чехова «*(пищит)*»: «А ты меня любишь?» Ремарка подсказывает читателю и зрителю, что Платонов играет с Грековой, что всё это несерьёзно для него. Реакция женщины — не по «типу» (эмансипе), а по гендеру: «Если... если... то... да... *(Плачет.)* Любишь? Иначе бы ты не делал так... Любишь?» (XI, 69). Грекова переходит на интимное «ты», хотя Платонов не давал для этого серьёзных оснований. «Подлость» героя по отношению к учёной девушке сказывается только в одном — в игре, в смехе, поцелуи — часть игры. Эмоциональная глухота героини, отсутствие эмпатии — её личная вина и проблема у Чехова.

Самый сложный женский персонаж в пьесе — Анна Петровна. Она вышла замуж за старика, муж умер, и ей хочется жить, хочется женского счастья. Чехов не объясняет читателю и зрителю, почему состоялся этот брак. Муж был «его величества генерал-майор», «георгиевский кавалер», а для женщины, вступающей в брак, это имеет значение. Возможно, она была из неродовитой семьи и муж давал ей титул, обеспеченное существование. Социальный статус мужчины, как мы знаем, имеет большое значение в гендерной психологии. Героиня красива, умна, умеет добиваться своего. В Анну Петровну влюблены почти все мужчины: Платонов, Глагольевы, Осип, Венгрович-младший.

Чувствуя свою женскую привлекательность, генеральша «использует», как бы мы сейчас сказали, мужчин. Когда ещё был жив муж, Анну Петровну увидел в лесу Осип: «Как это случилось? Очень просто... Иду я по излеску, недалече отсюда, смотрю, а она стоит в балочке: подсушила платье и лопухом из ручья воду черпает. Зачерпнёт да и выпьет, зачерпнёт да и выпьет, а потом голову помочит» (XI, 90). Жена генерала, дворянка позволила мужику поцеловать себя, и с той поры разбойник Осип служит ей.

Семантика сцены (лес, вода, женщина с обнажёнными ногами) напоминает читателю о русалке¹. «И с той поры я как будто очумел... Верите ли? Не ем, не сплю... Всё она у меня перед глазами...» — говорит Осип (XI, 91). Эта сцена в пересказе Осипа важна тем, что в ней возникает тема природного в отношениях между полами. В Анне Петровне автор подчёркивает биологическое начало, женскую необузданность, женскую страсть. Живя со стариком, она истосковалась по мужчине. И это природное начало чувствуют

¹ Мотив русалки будет использован в «Лешем» и в «Дяде Ване».

остальные персонажи. Глагольев 1 ссужает её деньгами, предлагает выйти за него замуж. Да и старик Венгерович ездит к ней не только из коммерческой выгоды (завладеть шахтами), как и русский купец Бугров.

Анна Петровна сама приходит, вопреки гендерному стереотипу, к герою и говорит ему: «Дуралей! Бери, хватай, хапай!.. Что тебе ещё? Выкури всю, как папиросу, выжми, на кусочки раздробь» (XI, 104). В сюжетной линии Анна Петровна — Платонов, действительно, возникает тема Дон Жуана. Платонов говорит: «Как ты хороша! Но не дам я тебе счастья! Я сделаю из тебя то, что делал я из всех женщин, бросавшихся мне на шею... Я сделаю тебя несчастной» (XI, 104). Но активность в этой сцене проявляет не мужчина, Дон Жуан, а женщина. И нельзя забывать, что у Чехова это современная женщина. Анна Петровна первая признаётся Платонову в любви, нарушая тем самым гендерный стереотип: «Я люблю... Я сказала тебе, и сам ты знаешь, что я тебя люблю... Что же тебе ещё? Покоя мне... (*Кладёт голову ему на грудь.*) Покоя...» (XI, 106). В Платонове героиня увидела «героя», мужскую красоту и силу: мужчина должен стать ей защитником, дать ей «покой». А это уже в рамках гендерных стереотипов. То, что Платонов женат, не играет роли для влюблённой женщины. Этот гендерный мотив будет использован Чеховым позже в рассказе «Соседи», в котором сестра Ивашина ушла к женатому соседу Власичу.

И Анна Петровна, и Софья Войницева, и Грекова рассчитывают на «гражданский брак», на «новую жизнь» с Платоновым. Но «гражданский брак» едва ли мог дать «покой», он осуждался обществом и преследовался законом. С. С. Шашков писал: «Гражданский брак у нас до сих пор не дозволен, и те невенчаные связи, которые под этим названием всё более и более умножаются в обществе, закон считает греховными и преступными, а живущих в них лиц — “явными прелюбодеями”»².

Тема пола осложняется у Чехова этической нормой: своё влечение к Анне Петровне Платонов объясняет «язычеством», наследственностью, тем, что он был зачат пьяным отцом: «Отец... мать! Отец... О, чтоб у вас там кости так переворачивались, как вы спяна и сдуру переворочили мою бедную жизнь! (*Пауза.*) Нет... Что я сказал? Бог простит... Царство небесное» (XI, 114). Герой вспоминает заповедь: «Почитай отца своего и мать свою». Автор же — студент медицинского факультета — помнит и о Дарвине, и о Библии.

² Шашков С. С. История русской женщины. СПб., 1879. С. 264.

Ещё одна «мужская» черта у героини — почерк. Платонов говорит: «А почерк-то какой! Аккуратный, смелый... запятые, точки, ять, е — все на месте... Женщина, правильно пишущая, редкое явление» (XI, 126). Эта деталь, почерк, будет использована Антошей Чехонте в рассказе «Он и она». Письмо героини будет написано «по-французски, прекрасным, почти мужским почерком. В нём вы не найдёте ни одной грамматической ошибки» (II, 246). В третьем действии проявится ещё один мотив — социальной и женской невостремованности: «Меня бы куда-нибудь профессором, директором... Будь я дипломатом, я бы весь свет перебаламутила... Развитая женщина и... без дела. Не нужна, значит <...> Хотя бы дети были <...> Я хочу быть женой, матерью» (XI, 136–137).

На новую жизнь с «настоящим» мужчиной рассчитывает и Софья Егоровна Войницева. Будучи замужем, она пишет Платонову: «Я делаю первый шаг. Иди, сделаем его вместе. Я воскресаю. Иди и бери. Твоя» (XI, 115). Платонов пошел, «взял», но «воскрешение», «новая жизнь» — книжные фантазии героини: «Мы будем есть свой хлеб, мы будем проливать пот, натирать мозоли... (*Кладёт голову ему на грудь.*) Я буду работать...» (XI, 125). Читатель и зритель должны были вспомнить романы Тургенева, Чернышевского, стихи и поэмы Некрасова, писателей-народников. Но ремарка примечательна: гендерная психология побеждает идеологию, Софья, как и Анна Петровна, *кладёт голову на грудь* Платонову.

Поведение Платонова в ситуации нескольких любовных треугольников тоже мотивировано мужской психологией: он пьёт, утрачивает «победительность». Анна Петровна говорит о Платонове: «Прошлогодняя история... в прошлом году соблазнил и до самой осени ходил мокрой курицей, так и теперь... Дон Жуан и жалкий трус в одном теле. Не смей пить!» (XI, 131). В этой сцене не уточняется, кого «соблазнил» Платонов «в прошлом году». Эта деталь говорит о постоянстве героя, он не может устоять перед женщиной, как и мифологический Дон Жуан. Но мифологический Дон Жуан не может быть «трусом».

В пьесе Чехова дан психотип с психологическими мотивировками. Платонов говорит: «Разгромил, придушил женщин слабых, ни в чём не повинных... Не жалко было бы, если бы я их убил как-нибудь иначе, под напором чудовищных страстей, как-нибудь по-испански, а то убил так... глупо как-то, по-русски» (XI, 175). «По-испански» — это миф, «по-русски» — психотип, «живая жизнь».

Герой не может остановиться: он обещает любовь одной женщине, но как только появляется другая, обещает любовь уже ей. В конце

второго действия у Платонова свидание с Анной Петровной, в начале третьего действия к нему приходит уже Софья Егоровна. Из разговора мы узнаём, что Платонов и Софья — любовники. Но эта связь тяготит Платонова. «С о ф ь я Е г о р о в н а. Не говори мне про женщин! Тысячу раз на день ты говоришь мне о них. <...> За что ты убиваешь меня? Не прошло и трёх недель после той ночи, а я уже стала походить на щепку. Где же обещанное тобой счастье?» (XI, 122). Поведение Платонова — это уже психопатология.

Так кто же такой Платонов? Его образ строится пересечением культурных кодов, где Дон Жуан только один из многих. Уже в первой пьесе Чехова проявляется важнейший принцип художественного мира писателя — принцип деидеологизации. В романах Тургенева, Достоевского, писателей «второго ряда» в центре был герой-идеолог. Проблемы социального переустройства, «новой жизни», «нового человека» женской эмансипации — были в центре интеллектуальной жизни русского общества в 1860-е — 1870-е годы. Тот социально-политический дискурс то и дело появляется на страницах чеховской пьесы, но он окрашен тоном авторской иронии.

О новой жизни говорит Софья, готова начать с Платоновым новую жизнь Анна Петровна, сам герой говорит о себе: «Я разболтался перед ней, как мальчишка, рисовался, театральничал, хвастался... (*Дразнит себя.*) «Зачем вы не вышли за труженика, за страдальца?» (XI, 97). Когда Платонов был студентом, он «на Театральной площади, бывало... падшим хорошие слова говорил... Люди в театре, а я на площади... Раису выкупил... Собрал со студентами триста целковых и другую выкупил...» (XI, 177). Тем самым автор сближал Платонова с героем стихотворения Некрасова «Когда из мрака заблужденья...», но сам герой говорит об этом с долей самоиронии. Софья Войничева на самоиронию не способна, и уже автор даёт нам понять, что представления героини носят книжный характер.

«Сосредоточенность русских писателей на идеологических и общественных проблемах своего времени объясняет, почему их творения оказали такое огромное влияние на русскую читающую публику <...> Мы никогда не должны забывать, что в России все аспекты жизни могли обсуждаться только в литературных формах», — писал бельгийский исследователь³. Подобно Вере Павловне в романе Чернышевского «Что делать?» Софья полюбила другого мужчину и признаётся в этом мужу. Себя она называет «честной женщиной». Чернышевский «учил», что женщина свободна в любви, и героиня

³ Carolina de Maegd-Soep. The Emancipation of women in Russian Literature and Society. Slavica Gandensia Analesta. 1. Ghent State University. 1978. P. 119.

вправе начать с другим «новую жизнь». Платонов говорит ей: «Знаешь, что ты наделала этим объяснением? Ты рассталась с мужем навсегда!»

«С о ф ь я Е г о р о в н а. Да, навсегда... Как же иначе? Платонов, ты начинаешь говорить как... подлец!

П л а т о н о в. Навсегда...Что же будет с тобой, когда мы разойдёмся? А мы скоро разойдёмся! Ты первая перестанешь заблуждаться! Ты первая откроешь глаза и оставишь меня!» (XI, 124).

Здесь сталкиваются литература и жизнь, книжная роль и биологический инстинкт. Софью Егоровну можно считать прототипом Зинаиды Фёдоровны из повести «Рассказ неизвестного человека», которая под влиянием романов Тургенева уйдёт от мужа к Орлову. Принцип деидеологизации проявляется в том, что предметом изображения становится бытие человека-в-мире, «голый человек». Платонов потому и оказывается в центре, что он единственный из персонажей чувствует исчерпанность идеологии, её недостаточность, её ограниченность. В очередной раз «распалась связь времён», Гамлет здесь выступает как антитеза Дон Жуану. Дон Жуан — биологическое, природное в герое, Гамлет — социальное и культурное. Но это уже другая тема.

Таким образом, в «Безотцовщине» молодой Чехов делает первый шаг к новой художественной антропологии: старый принцип социально-моральной типизации уступает дорогу новому — индивидуализации. В то же время молодой медик делает акцент на биологическом в человеке, на проблеме пола. Попытки персонажей идентифицировать себя с «героями», проживать собственную жизнь в соответствии с литературными образцами дискредитируются иронией автора. *Мужское* и *женское* становятся определяющим в поведении, в личной экзистенции персонажей.

ЛИТЕРАТУРА

Александр и Антон Чеховы. Воспоминания. Переписка. М.: Захаров, 2012. 960 с.

Багно В. Расплата за своеволие, или Воля к жизни: Вст. ст. // Миф о Дон Жуане. СПб.: Изд-во "Terra Fantastica", 2000. С. 5–22.

Гершаник А.Н. К вопросу о датировке первой пьесы А.П. Чехова // Русская литература. Л., 1984. №3. С. 192–199.

Громов М.П. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. 384 с.

Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. 261 с.

Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург, 1998. 399 с.

Лоскутникова М. Б. «Вечный образ» Дон Жуана: европейские традиции и вклад А. П. Чехова в их разработку // Вестник ЦМО МГУ. 2010. С. 86–91.

Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 285 с.

Седегов В. Д. Пьеса без названия в творческой биографии А. П. Чехова // Статьи о Чехове. Ростов-н/Д., 1972. С. 29–43.

Сликовски Р. Польская инсценировка «Пьесы без названия» («Платонов») А. П. Чехова // Страницы истории русской литературы. М.: Наука, 1971. С. 384–393.

Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. СПб.: Филолог. ф-т СПбГУ, 2007. 492 с.

Тамарли Г. И. Пародийно-игровая рецепция образа Дон Жуана в пьесах А. П. Чехова // Чехов и... Типологические схождения, литературные связи и оппозиции. Таганрог, 2012. С. 277–185.

Тамарли Г. И. Пародийно-игровая рецепция образа Дон Жуана в пьесах А. П. Чехова // А. П. Чехов и мировая культура. К 150-летию со дня рождения писателя. Мат-лы междунар. науч. конф. Ростов-н/Д.: НМЦ ЛОГОС, 2010. С. 177–184.

Тургенев И. С. Новь // *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 9. М.: Наука, 1982. С. 133–390.

Шашков С. С. История русской женщины. СПб., 1879. 352 с.

Carolina de Maegd-Soep. The Emancipation of women in Russian Literature and Society. Slavica Gandensia Analesta. 1. Ghent State University. 1978. 402 p.

Szymańska Aleksandra. Образы мстителей в «Безотцовщине» А. П. Чехова. Герой в ситуации возмездия // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Literaria Rossica. 2010. №3. S. 52–59.

ДВЕ РЕЦЕНЗИИ НА ПЕРВУЮ ПЬЕСУ А. П. ЧЕХОВА В «НЬЮ-ЙОРК ТАЙМС» (1929–1930)

Предисловие, подготовка публикации А. Г. Головачёвой

Аннотация. Публикуется перевод двух рецензий из газеты «Нью-Йорк Таймс», посвящённых первой пьесе А. П. Чехова. Вырезки из газеты хранились в домашнем архиве О. Л. Книппер-Чеховой. В первой заметке дана информация о спектакле «Платонов», состоявшемся в Праге в январе 1929 г. Во второй характеризуется ранняя юношеская пьеса Чехова, переведённая на английский Джоном Корносом под названием «Этот никчёмный Платонов».

Ключевые слова: первая пьеса А. П. Чехова, постановка «Платонова» в Праге (28.01.1929), Джон Корнос, «Этот никчёмный Платонов» (1930).

TWO REVIEWS OF CHEKHOV'S FIRST PLAY IN THE NEW YORK TIMES (1929–1930)

Preface, Text Preparation by A. G. Golovacheva

Abstract. The article contains a translation of two reviews from *The New York Times* that are devoted to Chekhov's first play. The press-cutting belonged to the personal archive of O. L. Knipper-Chekhov. The first review concerns the performance of *Platonov* given in Prague in January 1929. The second article describes an early play of Chekhov translated into English by John Cournos under the name *That Worthless Fellow Platonov*.

Keywords: Chekhov's first play, *Platonov* in Prague (28.01.1929), John Cournos, *That Worthless Fellow Platonov* (1930).

В домашнем архиве Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой (1868–1959) в течение тридцати лет сберегались две вырезки из газеты «Нью-Йорк Таймс» с рецензиями на первую из известных пьес А. П. Чехова. После смерти Книппер-Чеховой эти вырезки вместе с другими материалами поступили в чеховский фонд отдела рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, ныне — Российской государственной библиотеки. Тут они и находятся по сей день¹.

Первая из статей, из «Нью-Йорк Таймс» от 3 марта 1929 года, информировала читателей о спектакле «Платонов» в Праге. Премьерный показ состоялся 28 января 1929 года и был приурочен к 25-летию со дня смерти автора. Основная информация в американской газете опиралась на отзывы пражской прессы с характеристиками персонажей и исполнителей.

Чешская версия «Платонова» восходила к немецкому переводу ранней чеховской пьесы, оставшейся в русском оригинале без заглавия. В 1928 году перевод с русского на немецкий под произвольным заглавием «Беспольный человек Платонов» сделал Рене Фюлоп-Миллер, а затем с его перевода

¹ Статьи о постановке пьесы А. П. Чехова «Платонов» за границей на английском языке. 1929–1930. ОР РГБ. Ф. 331. К. 103. Ед. хр. 8. Л. 1–3.

на чешский — Павел Эйсер². Любопытно, что в данной заметке заглавие пьесы было представлено как *The Man Platonov*, что усиливало впечатление маскулинности главного героя: «Этот мужчина Платонов». Корреспондент нью-йоркской газеты счёл такое заглавие правомерным, поскольку в отзывах о спектакле Платонов был представлен как персонаж, обладающий необыкновенно притягательной силой для «страстных женщин».

Заметка 1929 года не имеет автора, в ней сообщается о «некоем» пражском театре. На деле речь шла об известной драматической сцене Праги — городском драматическом театре На Виноградах. В 1919 году здесь была поставлена «Чайка» Чехова.

В числе особенностей интерпретации первой чеховской пьесы отметим её обозначение как 5-актной трагедии. У Чехова пьеса в 4-х актах, но второе действие состоит из двух картин, что позволяет воспринимать один акт как два. Безымянный соперник Платонова (очевидно, Осип) назван не конкродом (Horse thief), как у Чехова, а браконьером (Poacher).

Несмотря на весьма приблизительные (по отношению к чеховскому оригиналу) оценки и характеристики, данная заметка интересна как ранняя попытка познакомить американских читателей с неизвестным им драматическим произведением Чехова. Для репутации русского драматурга на Западе немаловажно и заключительное упоминание о том, что пражский спектакль, посвящённый Чехову, оставил у зрителей глубокое впечатление.

Вторая статья была напечатана в воскресном выпуске «Нью-Йорк Таймс» от 2 февраля 1930 года в рубрике «Книжное обозрение». Она представляет собой рецензию на книжное издание ранней чеховской пьесы, поданное как сенсация: «ЭТОТ НИКЧЁМНЫЙ ПЛАТОНОВ. Непереведённая и до сего дня не напечатанная пьеса Антона Чехова. Перевод с русского Джона Корноса. 277 с. NY, E. P. Dutton & Co., Inc. \$ 2.50». Заглавие пьесы — *That Worthless Fellow Platonov* («Этот никчёмный Платонов») — было дано переводчиком. Обзор этого издания был размещён на двух газетных страницах — 4 (начало) и 16 (окончание) — и сопровождался крупноформатной чёрно-белой репродукцией с портрета А. П. Чехова работы И. Э. Браза.

Автор рецензии Александр Назаров справедливо назвал открытие этой пьесы для англоязычных читателей важным литературным событием. Он отметил её ценность как документа, проливающего новый свет на литературную биографию Чехова, особенно неизвестный начальный период в развитии его драматургического таланта. Ещё более важным было утверждение обозревателя, что ранняя чеховская пьеса уже содержала в себе зачатки формы и тематики всемирно известных пьес зрелого Чехова. Впоследствии чеховедение начнёт активно разрабатывать параллели между ранней и поздними драмами Чехова, частично намеченные в статье А. Назарова.

² См.: Чехов в Чехословакии. Обзор Ш. Ш. Богатырёва // Литературное наследие. Т. 68. Чехов. М.: АН СССР, 1960. С. 766.

Некоторые представления о Чехове, сложившиеся к 1930-м годам и прозвучавшие в данной газетной рецензии, будут скорректированы в работах исследователей следующих поколений. Будет уточнена история написания «пьесы без заглавия» и даты работы над ней (см.: XIII, 394–398). Будет поставлена под сомнение биографическая версия о том, что в судьбе первой чеховской пьесы негативную роль сыграла М. Н. Ермолова³. Будет найдено объяснение одной из самых эффектных сцен «Платонова» — сцены с полотном железной дороги и проходящим поездом, которую Назаров посчитал результатом наивного игнорирования неопытным автором тех технических возможностей, какие предоставляет театр, но которая на самом деле восходила к одному из самых ярких театральных впечатлений юного Чехова⁴. Тем не менее, даже с учётом позднейшего чеховедческого контекста статья Назарова выглядит вполне достойно.

О. Л. Книппер-Чехова владела французским, немецким и английским языками. В октябре 1948 года, когда в Москве проходила декада торжественных мероприятий, посвящённых 50-летию МХАТ, компаньонка актрисы С. И. Бакланова писала М. П. Чеховой: «О. Л. поехала принимать делегации иностранцев <...>объяснялась с иностранцами на языках, что их очень умилило»⁵. Сам факт хранения О. Л. Книппер-Чеховой обеих вырезок из «Нью-Йорк Таймс» говорит о том, что они были сочтены интересными и заслуживающими внимания.

В настоящем издании публикуется русский перевод этих статей, сделанный Марией Ворсановой.

* * *

ПЕРВАЯ ПЬЕСА ЧЕХОВА — НА СЦЕНЕ⁶

Через двадцать пять лет после смерти автора — Антона Павловича Чехова — состоялась премьера его первой пьесы. Согласно отчёту, содержащемуся в пражской прессе, произошло это в некоем театре в Праге 28 января. Поясняется, что чешская версия «Платонова», трагедии в пяти актах, написанной в 1880–1881 годах русским драматургом, тогда ещё двадцатилетним московским студентом-медиком, появилась вскоре после публикации в Москве рукописи, об-

³ Об этом см. в настоящем сб.: *Сахарова Е. М.* Кто же всё-таки закрыл перед молодым А. П. Чеховым дверь в Малый театр? (Опыт литературоведческого и театроведческого расследования).

⁴ Похожая сцена с поездом была в мелодраме Барбюса и Кризафули «Убийство Коверлэй», в переводе с французского шедшей в таганрогском театре в гимназические годы Чехова. Об этом см.: *Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. С. 120.

⁵ ОР РГБ. Ф. 331. К. 85. Ед. хр. 20. Л. 37 — 37 об.

⁶ *Tehekov's First Play Given*, in: *The New York Times* on March 3, 1929. Выходные данные написаны рукой О. Л. Книппер-Чеховой на полях вырезки.

наруженной в 1923 году. У Рене Фюлоп-Миллера был немецкий перевод «Платонова», выполненный в Вене.

Пражская газета даёт следующее описание пьесы и спектакля:

«Сам Чехов считал свой юношеский драматургический опус слишком незрелым для сцены и никогда о нём не упоминал. Но сегодня это произведение, безусловно, принадлежит театру, и, несмотря на технические огрехи, оно всё же производит впечатление. В сравнении с более поздними пьесами Чехова композиция здесь, конечно, нескладная, финал вялый и разочаровывающий, диалоги местами чересчур искусственны; но идея, лежащая в основе пьесы — упадок русского общества, — столь же прозрачна и крепка, сколь и в более поздних, лучших его произведениях, а образы представителей вырождающегося дворянства и эксплуататоров прорисованы блистательно.

Платонов — это одарённый, но деградирующий человек, помещённый автором в эпицентр истории, иллюстрирующей типичную ситуацию упадка общества. Он помещик, получивший университетское образование, промотавший своё поместье, женившийся на дочери бедного полковника и ставший учителем в сельской школе. Все женщины в этом богом забытом месте, где обитает Платонов — молодая вдова-генеральша, владеющая огромным имением; жена её пасынка; истеричная девица-соседка, — влюблены в этого образованного слабовольного циника. Сам он живёт по заповеди Оскара Уайльда — «Я могу устоять против всего, кроме искушения» — и заводит шашни с каждой встретившейся ему женщиной. Жгучая ревность браконьера, боготворящего обольстительную вдову-генеральшу, и преданного престарелого богача, мечтающего жениться на ней, составляют основу драматургического конфликта, который приводит к тому, что три женщины начинают друг друга ненавидеть, и заканчивается смертью Платонова: его застреливает жена пасынка генеральши.

Беспредельное распутство Платонова, особенно в конце пьесы, подчёркивается автором нарочито и психологически достоверно, но характер его прорисован с глубоким пониманием внутренних душевных мотивов. Страстные женщины, безжалостные мужчины, даже преступник-браконьер — абсолютно полноценные действующие лица, а вся пьеса выразительна и правдива.

Роли Платонова и молодой вдовы исполнили М. Вавра и мадам Патчова. Играли замечательно и сумели перенести на сцену характеры, задуманные автором. Прочие многочисленные действующие лица тоже стали актёрскими удачами. А вот техническая сторона — свет, мизансцены и декорации — оказалась не на высоте. И всё же спектакль произвёл сильное впечатление, публика осталась довольна».

АЛЕКСАНДР НАЗАРОВ

ПЕРВАЯ СЕРЬЁЗНАЯ ПЬЕСА ЧЕХОВА
Открытие, проливающее новый свет
на его творческое развитие⁷

Не требуется ни красноречия, ни много печатного пространства, чтобы объяснить тот жгучий интерес, с каким открываешь «Этого никчёмного Платонова», ибо факт обнаружения до сего дня не напечатанной пьесы Антона Чехова, а точнее, перевода на английский язык его недавно обнаруженной пьесы, — это одно из тех литературных событий, которые случаются отнюдь не каждый день. Совершенно очевидно, что тот, кто откроет её в надежде прочесть нечто, равноценное «Вишнёвому саду» или «Трёх сёстрам», будет разочарован; хотя пьеса и отмечена чеховским гением, она всё же стоит значительно ниже его величайших творений. Но, хотя её художественная ценность и не оправдывает ожиданий, документальная её ценность весьма значительна. Она проливает новый свет на литературную биографию Чехова, о коей до недавнего времени мы знали очень мало.

«Этот никчёмный Платонов» знаменует начало карьеры Чехова-драматурга; это его первая серьёзная попытка написать драму (обозреватель употребляет слово «серьёзная», потому что имели место две более ранние пробы пера, но, насколько мы знаем, они были по-детски наивными и не заслуживающими пристального внимания). Чехов написал эту пьесу в 1880 году, будучи двадцатилетним студентом Московского университета, только-только начавшим опробовать свой литературный талант на коротких юмористических рассказах, которые подписывал забавным псевдонимом «Антоша Чехонте» и печатал во второсортных периодических изданиях. Очевидно, что с работой над «Платоновым» он связывал большие надежды. Мечтал, что пьесу поставят в Малом театре, и тогда он за одну ночь избавится от необходимости вспахивать околоточную юмористическую пашню и займётся большой литературой. Но ведущей актрисе этого театра, М. Н. Ермоловой, которой Чехов

⁷ Chekhov's First Serious Drama. A Discovery Which Throws New Light on His Development. *THAT WORTHLESS FELLOW PLATONOV. An Untranslated and Hitherto Unpublished Play by Anton Chekhov. Translated from the Russian by John Cournos.* 277 pp. New York: E. P. Dutton & Co., Inc. \$ 2.50. By Alexander Nazaroff. In: *The New York Times*. Book Review. Sunday, February 2, 1930, pp. 4, 16.

послал «Платонова», пьеса не понравилась. Он принялся переписывать текст по её замечаниям, но потом забросил эту работу. Почему? Потому ли, что изучение медицины и написание юмористических рассказов, гонорарами за которые он вынужден был залатывать свой и родительский бюджеты, не оставляли свободного времени? Или потому, что тайное тщеславие внешне неунывающего, а на самом деле чувствительного и застенчивого молодого человека было тяжело ранено этим неофициальным отказом? Этого мы не знаем. В 1923 году, спустя девятнадцать лет после смерти Чехова, пьеса нашлась среди его бумаг и была опубликована в Москве. Поразительно, что на английский язык она переведена лишь сейчас, через семь лет после той публикации.

Яркой особенностью «Этого никчёмного Платонова» является то, что в ней содержатся зачатки формы и тематики некоторых всемирно известных пьес зрелого Чехова; эти поздние пьесы настолько явно выросли из неё, что так и подмывает назвать «Платонова» «недостающим звеном», их общим предком. Характер и карьера главного действующего лица — неудачника, бесхребетного неврастеника Платонова — настолько сильно напоминают характер и карьеру героя «Иванова», что, если бы не сюжетная разница, можно было бы считать «Иванова» поздней версией этой ранней пьесы. А ощущение безвыходности, царящей в обнищавшей и разложившейся семье Войницевых, в доме которых происходит действие и чьё имение наверняка продадут с торгов за долги, — безошибочно узнаваемый зародыш лейтмотива пьесы «Вишнёвый сад». Список параллелей можно было бы продолжить. Они неожиданны и увлекательны. Все эти темы и проблемы всегда ассоциировались с драмами зрелого Чехова. Для нас это настоящее открытие — обнаружить, что они возникли в сознании двадцатилетнего «Антоши Чехонте», причём возникли настолько чётко оформленными, что в своём более позднем творчестве он их лишь чуть-чуть дополнил.

Теперь рассмотрим художественную сторону «Платонова». Читая пьесу, не можешь отделаться от ощущения, что наблюдаешь автора на некоем очень любопытном переходном этапе; проблески великого таланта, который вскорости окончательно созреет, перемежаются с проблесками юношеской наивности, от которой он ещё не далеко ушёл; впрочем, первых здесь уже значительно больше, чем последних. В искусстве драматургии Чехов ещё новичок; он переполняет четыре акта несметным количеством реалий и персонажей; герои то входят, то выходят, и делают это весьма неуклюже; в конце концов автор демонстрирует настолько детски наивное игнорирование

принятых в театре технических ограничений, что пускает через сцену поезд (он нужен ему, чтобы дать героине возможность совершить попытку самоубийства). Но с осевой линией пьесы автор справляется безукоризненно. От скуки Платонов начинает ухаживать сразу за тремя женщинами, но постепенно флирт переходит в серьёзное увлечение. Его раскаяние (в глубине души он человек морали, к тому же женатый); его трагикомические попытки ускользнуть от своих пассий; всё большая и большая затруднительность и безысходность его положения; и, наконец, пуля, которой одна из женщин убивает Платонова, — всё это составляет истинно чеховскую трагедию, абсурдную, необязательную и тем не менее — роковую. Безусловно, это трагедия слабости, причём трагедия типичная; здесь драматург-новичок предсказывает появление драматурга маститого. Что, кроме трагедии слабости, показывал нам Чехов в своих пьесах? Его демократичная вселенная всегда была населена среднестатистическими, негероическими людьми; и чем они слабее, тем в большей степени послушны судьбе; и тем с большей любовью, нежностью и чувством юмора рисует их образы кисть художника. Эти слабаки часто бунтуют; как и героини «Трёх сестёр», Платонов жалуется на жизненную скуку (хотя не всегда понятно, почему же ему так скучно), мечтает о «полезном деле», некоем туманном «обновлении», о некоей «Москве». Но, даже мечтая, он парализован своим безволием, прикован к холсту той самой кистью художника. Некоторые склонные к обобщениям критики объясняют эту особенность чеховского героя странностью «русского характера» (этакий гвоздь, на который можно повесить всё что угодно). В этом безусловно есть доля правды. Но на самом деле тут гораздо больше от Чехова, этого странного и непревзойдённого певца обыденности и слабости, чем от русского характера!

«Платонов» написан по старым, классическим рецептам драматургии; как мы видим, в пьесе есть сюжет и драматическое действие. Ко времени работы над ней Чехов ещё не выработал свой метод статичной, «недраматичной» драмы, которую так невзлюбил Толстой («А всё-таки пьес ваших я терпеть не могу. Шекспир скверно писал, а вы ещё хуже!» — скажет он Чехову), но которой будет восхищаться весь мир, особенно англосаксонский. Впрочем, в «Платонове» есть несколько сцен, где молодой драматург подошёл к этому методу вплотную, видимо, инстинктивно чувствуя, что найдёт его. И некоторые из этих сцен поистине блистательны; из диалога двух персонажей, каждый из которых откликается скорее на собственные мысли, чем на слова собеседника, вдруг прорастают едва уловимые акварельные цветы истинно «чеховских» настроений, юмора и нюансов.

И в заключение — несколько слов об особенностях публикации английского перевода пьесы. Прежде всего, в предисловии переводчика, Джона Корноса, ничего не говорится об истории пьесы. Она словно упала с неба; ни слова о её корнях, не указан даже год написания. Зачем сбивать читателя с толку и так странно обращаться с литературным документом? Более того, Чехов не дал своей пьесе названия, и в России её напечатали просто как «неопубликованную пьесу А.П. Чехова». Интересно, английский заголовок «Этот никчёмный Платонов» придумал переводчик? Если да, стоило бы это пояснить, а не путать читателя, который может подумать, что это авторское название.

**ФРЕЙН VS ЧЕХОВ. «ДИКИЙ МЁД»: АДАПТАЦИЯ
МАЙКЛА ФРЕЙНА «БЕЗОТЦОВЩИНЫ» ЧЕХОВА**

Аннотация. Статья знакомит читателей с творчеством Майкла Фрейна, лучшего переводчика пьес Чехова. Рассмотрен перевод пьесы «Безотцовщина», которой Фрейн дал название «Дикий мёд». Анализируется сценическая история пьесы «Дикий мёд».

Ключевые слова: Чехов, Фрейн, Моран, Национальный театр, «Дикий мёд», пьеса, адаптация, фарс, эротизм, феминизм.

KOVALENKO, G. V.

**FRAYN VS CHEKHOV. *WILD HONEY*: MICHAEL
FRAYN'S ADAPTATION CHEKHOV'S *BEZOTSOVSHINA*
(*FATHERLESSNESS*)**

Abstract. The article deals with the heritage of Michael Frayn, the best translator of Chekhov's plays. Frayn's translation of the *Fatherlessness*, named by him as *Wild Honey*, is discussed. The stage history of *Wild Honey* is analyzed.

Keywords: Chekhov, Frayn, Morahan, National Theatre, *Wild Honey*, play, adaptation, farce, erotic, feminism.

Чехов — один из самых любимых и популярных писателей в Англии. Им восхищалась Вирджиния Вулф, обвиняя современных ей переводчиков в непонимании Чехова и неточности передачи его философии и поэтики. Майкл Фрейн — один из лучших переводчиков Чехова. Лоуренс Сенелик, известный исследователь творчества Чехова, пишет «о великом служении Фрейна Чехову. Он познакомил с ним английскую публику без идеологических акцентов, обратив внимание на склонность Чехова к самопародии и его бергсонианский взгляд на природу смеха»¹.

Об этом пишет и Вера Готлиб, подчёркивая, насколько точно Фрейн передаёт «философскую природу фарса, абсурдистский контекст одноактных пьес Чехова, сделав его близким английской публике»². Он перевёл «Вишнёвый сад» (1978), «Три сестры» и «Чайку» (1985), одноактные пьесы (1988). В 1984 году он сделал адаптацию «Безотцовщины». В отличие от вышеперечисленных пьес, которые

¹ Senelick, L. *The Chekhov Theatre. A Century of the Plays in Performance*. Cambridge Press, 1997. P. 319.

² Цит. по: Senelick, L. *The Chekhov Theatre. A Century of the Plays in Performance*. P. 319.

он переводил, «Безотцовщину» он адаптировал, заострив внимание на особой жанровой природе адаптации и дав ей название «Дикий мёд». Включая адаптацию во второй том трёхтомного собрания своих пьес, предваряет её статьей, в которой объясняет своё понимание этого жанра: «Моя адаптация проясняет все “тёмные места” пьесы, раскрыв сияние скрытых сокровищ в неразберихе оригинала. <...> Самая большая вольность, которую я себе позволил, — разумное обоснование действия. Я усилил фарсовые элементы, ослабил морализаторство и мелодраматизм... Чехов начинал как профессиональный юморист, и для него было характерно использовать фарсовые элементы»³. Фрейн долго не мог решить, какое название дать адаптации. Он отверг одно из принятых названий пьесы Чехова «Безотцовщина», считая, что в ней более важна «проблема идентичности, чем проблема отцов и детей»⁴. Между тем, эта точка зрения противоречит той характеристике Платонова, которую ему даёт Фрейн. Он справедливо видит в Платонове «архетип русской литературы XIX века, “лишнего человека”, Гамлета с искажённым сознанием, Чацкого, неприспособленного к жизни из-за хронической честности»⁵.

«Лишние люди» в русской литературе не принимали мир отцов, Платонов так же не принимает этот мир. Он говорит об отце: «Я его не уважал, он считал меня пустым человеком, и... оба мы были правы» (XI, 21). Ниже Платонов эту мысль развивает: «Глупая мать родила от пьяного отца! Отец... мать! Отец... О, чтоб у вас там кости так переверочились, как вы спьяна и сдуру переверочили мою бедную жизнь!» (XI, 114). Не сложились отношения у отца и сына Трилецких, у отца и сына Венгеровичей. Сыновья не уважают отцов. У Фрейна Венгеровичи отсутствуют. У Чехова тема отцов и детей возникает постоянно. Фрейн считает эту тему незначительной, она у него отсутствует.

Фрейн отвергает все использовавшиеся названия ранней пьесы Чехова. Некоторые из них он приводит в предисловии к своей адаптации: «Платонов», «Этот никчёмный Платонов», «Русский Дон Жуан», «Этот шальной Платонов», «Деревенский скандал», включая одно из английских названий «*Plate On / Off*», что можно перевести, как «Действует / Бездействует».

Впервые на европейской сцене ранняя пьеса Чехова под названием «Этот никчёмный Платонов» была поставлена в начале 1928 года

³ Frayn, M. Introduction. Plays: 2. Methuen Drama, 2004. P. xi, xii.

⁴ Frayn, M. About *Wild Honey*. Plays: 2. P. 162.

⁵ Ibid. P. 159.

в переводе на немецкий язык в Герже (Германия). Через год в переводе с немецкого на чешский, выполненном Паулем Эйснером, её сыграли в канун дня рождения Чехова 28 января 1929 года в пражском Театре на Виноградах. В 1940 году под названием «Фейерверк по Якову» пьеса была поставлена в США в *Provincetown Playhouse*. В 1956 году Жан Вилар поставил «Этот безумный Платонов» в TNP (Национальный народный театр), сыграв заглавную роль.

В России впервые пьеса была поставлена в Псковском государственном драматическом театре им. А.С. Пушкина в 1957 году в режиссуре В.В. Истомина-Костровского. Первый спектакль в Англии под названием «Дон Жуан по-русски» состоялся в *Nottingham Playhouse* в 1959 году. В 1960 году пьеса под названием «Платонов» была поставлена Джорджем Девином и Джоном Блетчли с Рексом Харрисоном в заглавной роли в *Royal Court*. В 1958 году Джорджо Стрелер поставил «Платонов и другие». В 1977 году в Дюссельдорфе «Платонова» ставил опальный чешский режиссёр Отмар Крейча. Через семь лет после последнего обращения театра к ранней пьесе Чехова Майкл Фрейн создаёт «Дикий мёд», взяв название из письма Анны Петровны Платонову, в котором она пишет о неудачном медовом месяце своего пасынка Сергея и Софьи: «конец месяцу, вымазанному диким мёдом» (XI, 126). В адаптации Фрейна почти перед самым финалом (2-я сцена II акта) Анна Петровна говорит Платонову: «Такой странный месяц, их медовый месяц стал медовым месяцем для всех нас. Месяц дикого мёда»⁶. Фрейн постоянно подчёркивает, что действие происходит летом, которое «таит непредсказуемые эротические радости»⁷. Эротика пронизывает пьесу, временами заслоняя выделенные Фрейном проблемы, в частности, — «лишнего человека» и идентичности. Он принципиально отказывается от главной характеристики Платонова, данной Глагольевым: «Платонов, по-моему, есть лучший выразитель современной неопределённости... Это герой лучшего, ещё, к сожалению, ненаписанного, современного романа... <...> Под неопределённостью я разумею современное состояние нашего общества...» (XI, 16).

Он отказывается от первого акта, считая его «метапьесой»⁸, сокращает, хотя и незначительно, количество персонажей с 20 до 16, и вводит двух крестьян, убивших Осипа.

В английском чеховедении продолжают споры о датировке первой пьесы Чехова, растягиваясь на период 1878–1883. Не вступая в дискуссию, стоит отметить, что Чехов написал пьесу в период, когда

⁶ Frayn, M. *Wild Honey*. (From the untitled play by Anton Chekhov). Plays: 2. Methuen Drama, 2004. P. 262.

⁷ Frayn, M. *About Wild Honey*. P. 166.

⁸ Ibid. Introduction. Plays 2. P. xi.

Эмиль Золя, утверждая эстетику натурализма, написал свои главные теоретические труды: «Экспериментальный роман» (1880), «Наши драматурги» (1881), «Натурализм в театре» (1881). Молодой Чехов чувствовал веяние времени, и «Безотцовщина» со всеми её длиннотами и излишествами — новое явление в русском театре, как и её герой Платонов, в котором соединились черты классического героя литературы XIX века и повышенная нервозность, болезненная рефлексия героя ещё не наступившего XX века. Платонов просит Осипа: «Не сердись на меня... Мне нельзя сердиться... Мне больно» (XI, 140). Грековой на вопрос, что у него болит, он признаётся: «Платонов болит» (XI, 177). Затянутый в круговорот пустой провинциальной жизни, не имеющий сил и воли выйти из него, он страдает. Его мучает совесть до такой степени, что он хотел бы изменить фамилию сына.

Фрейн огрубляет Платонова, почти лишив его душевной тонкости, и в конце концов превращает его в мелодраматический персонаж. Хотя у Фрейна Платонова неоднократно называют вторым Байроном, Глаголев представляет его Софье «Наш Савонарола»⁹. Эта характеристика не соответствует Платонову.

Сократив пьесу, переакцентировав некоторые смыслы, Фрейн объясняет свои вольности тем, что Чехов в письме к брату Александру от 25 декабря 1882 года, в котором он пишет о переводах Александра, в числе прочих советов замечает, что «даже сокращать и удлинять можно. Авторы не будут в обиде» (II I, 45). Фрейн неукоснительно следует этому совету. Чехов указывает, что события развёртываются в усадьбе Войницевой — в комнатах и в саду, традиционных местах действия пьес XIX века. Фрейн кардинально изменяет места действия, подчёркивая социальное положение персонажей: так Платонов обитает со своим семейством в комнате при школе, где проводит уроки, что несёт дополнительную нагрузку, создавая особую атмосферу. Перед школой проходит железная дорога. Время от времени возникает дым, мелькают красные огни поездов, раздаются паровозные свистки, рождая ощущение беспокойной жизни.

Драматург довольно точно следует за фабулой, однако зачастую меняет характер персонажа. Так старый шут Петрин, пытающийся сватать Анну Петровну за старшего Глаголева, чтобы получить по вексялям, обманом полученным от её покойного мужа, приобретает черты Лопахина. Перед предстоящими торгами имения он уговаривает Глаголева сделать предложение Анне Петровне: «У человека должна быть жена, Порфирий Семёнович! У имения должен быть хозяин. И долги должны быть заплачены. Я не хочу передавать

⁹ Frayn, M. *Wild Honey*. P. 196.

дело в суд и вынудить продать имение. Я человек разумный, Порфирий Семёнович! Я только хочу получить свои деньги»¹⁰.

Претерпел изменения и характер Осипа. Чехов-гимназист, несмотря на запреты, был усердным посетителем Таганрогского театра, репертуар которого был типичен для провинции. Хотя классика ставилась, но водевили и мелодрамы были более востребованы публикой, большинство которой состояло из купцов. На юного Чехова такой репертуар не мог не оказать влияния. Осип у Чехова — деревенский Робин Гуд, Анна Петровна — дама его сердца. У преступного Осипа сильно развиты христианские чувства, и он с благоговением относится к страстотерпице Саше, жене Платонова. С ней он делится самым потаённым и сокровенным, доставшимся от матери народным преданием, которое он примеряет на себя: «Посмотрите-ка, как пенёк светится! Как будто мертвец из гроба встал... А вон другой! Моя мать мне говорила, что под тем пенёком, который светится, грешник зарыт, а светится пень для того, чтобы молились... И надо мной будет пень светиться... Я тоже грешник... А вон и третий! Много же на этом свете грешников!» (XI, 94). У Фрейна это откровение Осип обращает к Анне Петровне, нарушив логику его характера¹¹.

В пьесе Чехова об убийстве Осипа сообщает Анна Петровна. У Фрейна двое убивших Осипа крестьян волокут его тело к дому Платонова и пытаются усадить его на пень перед окном¹². Вероятно, Фрейн хочет подчеркнуть, что в сознании крестьян Осип и Платонов равновеликие грешники. Он превращает Платонова то ли в мелодраматического злодея, то ли в не понятую крестьянами личность, хотя вряд ли местные крестьяне знали о нём достаточно. Чехов об этом ничего не говорит.

Финальную сцену Фрейн полностью переписал, грубо соединив мелодраму и фарс. В комнате Платонова он собирает почти всех персонажей. Софья нацеливает револьвер на Платонова. Но в этот миг является Марко за обещанным вознаграждением: он отнесил Грековой письмо с извинениями Платонова.

П л а т о н о в. Что ему надо?

М а р к о. Три рубля.

П л а т о н о в. Три рубля?

М а р к о. Если вы богаты.

П л а т о н о в. Богат? Даже слишком! Дайте ему четыре рубля!»¹³

¹⁰ Ibid. P. 204.

¹¹ Ibid. P. 231–232.

¹² Ibid. P. 68.

¹³ Ibid. P. 274.

Далее следует подробная ремарка: Платонов выскакивает в окно, бежит на железнодорожное полотно. Навстречу ему, сверкая огнями и издавая свистки, движется поезд. Слеплённый его огнями, Платонов останавливается. «Поезд стремительно проносится, оставляя за собой дым и запах серы в воздухе»¹⁴. Текст воспринимается, как пародия на сцену из «Анны Карениной».

Н. М. Пьянова видит в этой ремарке метафору судеб персонажей Чехова: «Грохот идущего поезда вторгается в диалог, в самую жизнь, для которой он оказывается неотъемлемым акустическим фоном и одновременно меняет наши представления о пространстве, на котором разыгрывается драма Платонова... Фрейновские герои выброшены, вытеснены на край железной дороги — во всяком случае, судьба Платонова решается здесь на шпалах в ожидании поезда, который надвигается подобно неизбежности. И Платонов, и все остальные, в растерянности бегущие за ним, воспринимают звук поезда, как знак беды, наступление катастрофы»¹⁵.

Нельзя отказать автору в изяществе этого пассажа, но этот вывод ни на чём не основан. У Фрейна Платонов ищет одиночества. Не в состоянии вынести присутствие людей, собравшихся в его комнате и предъявляющих ему претензии, он бежит от них, куда глаза глядят. Нетрезвый, он оказывается на железнодорожном полотне и, «ослеплённый сверкающими огнями поезда, оглушённый его свистками, он отмахивается от него, как от налетевших насекомых»¹⁶. Его гибель случайна, и логика развития характера, задуманного Чеховым, разрушена.

Н. М. Пьянова, рассуждая о переводе Фрейна, сбивается на пастирик: «...это не просто перевод произведения русской классики, приспособление его к английской сцене, но, скорее, “перевыражение”, как назвал Н. Вильмонт, оценивая выполненный Б. Пастернаком перевод гётевского “Фауста”»¹⁷. Не касаясь сравнения перевода Фрейна с творением Пастернака, называть «перевыражением» Чехова «Дикий мёд» невозможно. Фрейн определяет его жанр как адаптацию и считает оригинальной пьесой. Если же говорить о приспособлении пьесы Чехова к английской сцене, то стоит уточнить — к сцене коммерческого театра, как считает Лоуренс Сенелик:

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Пьянова Н. М. Чеховский «Платонов» («Пьеса без названия») в интерпретации М. Фрейна // Известия Саратовского университета. Новая серия. Филология. Журналистика. 2009. Т. 9. №4. С. 78.

¹⁶ Fraun, M. *Wild Honey*. P. 274.

¹⁷ Пьянова Н. М. Чеховский «Платонов» («Пьеса без названия») в интерпретации М. Фрейна. С. 76.

«“Дикий мёд” скроен по лекалам Вест Энда»¹⁸. Иными словами, коммерческого театра, сосредоточенного в этом районе. Как правило, в основе репертуара этих театров *well-made play*, «хорошо сделанная пьеса». Адаптация Фрейна, автора одной из самых популярных в России и Европе «хорошо сделанных пьес» «Шум за сценой», продолжает эту линию.

Сценическая история «Дикого мёда» началась в Лондоне, в Национальном театре. Премьера состоялась 19 июля 1984 года. Режиссёр Кристофер Моран, по инициативе которого Фрейн сделал адаптацию, её углубил и усложнил. Спектакль пользовался большим успехом благодаря напряжённому драматизму, который внёс исполнитель роли Платонова Йен Маккеллен. Лоуренс Сенелик отмечал, что актёр «одновременно показывал своего героя и демагогом, и святым шутком, способным любить и жалеть, и неудачником, разуверившимся в своих идеалах»¹⁹.

Исследователь английского театра Анна Образцова считает, что название «Дикий мёд» объясняет и суть пьесы, и в то же время ограничивает её содержание. В Платонове — Маккеллене она увидела «средоточие зелья, способного принести людям лишь горе, боль и страдание <...> Йен Маккеллен — герой и негерой одновременно, выразивший современную неопределённость и неустоявшееся время»²⁰.

Критик Виктор Гульченко высоко оценил Маккеллена, который «играл Чехова и Шекспира и безупречно осуществлял переход героя от одного состояния в другое. <...> Платонов зло жалит окружающих. Будто дикая взбесившаяся пчела», олицетворяя «пафос разрушения»²¹. Конец рецензии напоминает своеобразный реквием по Платонову: «Отжужжала своё дикая пчела»²².

Вспоминая спектакль, можно добавить, что это был спектакль Йена Маккеллена. Остальные персонажи служили его окружением. В программке к спектаклю был изображён паровоз, навстречу которому устремлялся Платонов в распахнутой на груди рубашке, размахивая руками, напоминая более персонажа Достоевского, чем персонажа Чехова. Это изображение противоречило сценографии Джона Гантера, изображающей разорённую усадьбу, в которой собрались далёкие друг от друга люди, над которыми откровенно и зло смеялся Платонов. Маккеллен доводил эксцентричность своего героя до крайней степени. Платонов был самим собой только с Са-

¹⁸ Senelick, L. *The Chekhov Theatre. A Century of the Plays in Performance*. P. 319.
¹⁹ Ibid.

²⁰ Образцова А. Страсти по Чехову // Сов. культура. 1985. 28 мая. С. 7.

²¹ Гульченко В. Чехов в меняющемся мире // Театральная жизнь. 1985. №2. С. 6–7.

²² Там же.

шей (Хизер Тобайес), напоминающей кротких безответных героинь Диккенса. Повышенная нервозность Платонова контрастировала с её ничем не нарушаемым спокойствием. Virtuозно владея приёмами фарса, пластичный Маккеллен временами напоминал канатного плясуна, сливаясь с общей атмосферой лихорадочного натужного веселья, в котором явственно ощущалась эротика, введённая Фрейном как мотив лета, напоминая о забавах в комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Английский критик Зиновий Зинник в рецензии «Русские сны и кошмары» назвал Платонова — Маккеллена «Пэком, посланником Эроса, забавляющимся от скуки и политического бессилия»²³. Йен Маккеллен менее всего Пэк. Он раздражён этими людьми, ощущает себя лишним среди них и слишком занят собой, чтобы думать о политике. Актёр проживает жизнь своего героя, доведя его до последней черты. Драматизм, внесённый им в роль, укрупняет образ Платонова в трактовке Фрейна, превращая его в трагическую личность, сполна заплатившую за свои вольные и невольные ошибки. Центральный женский персонаж спектакля Анна Петровна (Шарлотта Корнуэлл) в роскошном рыжем парике более вызывала ассоциации с портретами Тулуз-Лотрека, чем с героиней Фрейна, который стремился показать «натуру изменчивую, которая дружит с Платоновым и в то же время стремится стать его любовницей»²⁴. Актриса предстала героиней Ноэла Кауарда, блестящего мастера *well-made play*. В такого рода драматургии английские актёры не знают равных. Слишком манерная и легковесная Шарлотта Корнуэлл не показала сложности этого характера, стремления уйти от жизни, которую ей приходится вести, и найти в Платонове друга, а не любовника.

Глагольев (Бэзил Хенсон) напоминал английского эскавира из романов Филдинга или Стерна.

Сцены из русской жизни не получились, но заблудший герой с большой совестью, «лишний человек» Платонов — Йен Маккеллен во всей своей сложности шагнул на английскую сцену.

Адаптация Фрейна востребована английским театром по сей день. В 2016 году состоялась премьера в *Hamstead Theatre*. Над спектаклем начал работать выдающийся английский режиссёр Говард Дэвис, считающийся лучшим интерпретатором русских пьес. В процессе работы его не стало. Заканчивал Джонатан Кент. Критики отметили дебютанта Джеффри Стретфилда — Платонова. *Guardian* писала, что актёр показал «антигероя, невротического Дон

²³ Senelick, L. *The Chekhov Theatre. A Century of the Plays in Performance*. P. 319.

²⁴ Frayn, M. *About Wild Honey*. P. 161.

Жуана»²⁵. *Independent* сравнила его с «великолепным экземпляром мурены, задыхающейся в бочке сдохлой рыбой»²⁶.

В этом же сезоне в Национальном театре был поставлен «Платонов» драматурга Дэвида Харэ. По мнению критиков, адаптация Харэ более близка к оригиналу и превосходит адаптацию Фрейна. Спектакль Национального театра в постановке Джонатана Кента получил восторженную критику. Особо был отмечен Платонов — Джеймс Макардли.

Глубокий успех этого спектакля позволил вспомнить первого интерпретатора образа Платонова в «Диком мёде» Фрейна Йена Маккеллена²⁷, тем самым подчеркнув новаторство актёра в постижении чеховских характеров и отдав должное адаптации Фрейна.

ЛИТЕРАТУРА

Billington, M. Frayn Finds the Farce in Chekhov's Comic Despair. *Guardian*, 9 December 2016.

Frayn, M. About *Wild Honey*. *Plays: 2*. PP. 159–169.

Frayn, M. Introduction. *Plays: 2*. Methuen Drama, 2004. 274 p.

Frayn, M. *Wild Honey*. (From the untitled play by Anton Chekhov). *Plays: 2*. Methuen Drama, 2004. PP. 170–274.

Senelick, L. *The Chekhov Theatre. A Century of the Plays in Performance*. Cambridge Press, 1997. 441 p.

Taylor, P. *Wild Honey*, Hamstead Theatre. *Independent*, 12 December 2016.

Гульченко В. Чехов в меняющемся мире // *Театральная жизнь*. 1985. №2. С. 6–7.

Образцова А. Страсти по Чехову // *Сов. культура*. 1985. 28 мая. С. 7.

Пьянова Н. М. Чеховский «Платонов» («Пьеса без названия») в интерпретации М. Фрейна // *Изв. Сарат. ун-та. Новая серия. Филология. Журналистика*. 2009. Т. 9. №4. С. 75–78.

²⁵ Billington, M. Frayn Finds the Farce in Chekhov's Comic Despair. *Guardian*, 9 December 2016.

²⁶ Taylor, P. *Wild Honey*, Hamstead Theatre. *Independent*, 12 December 2016.

²⁷ Billington, M. Frayn Finds the Farce in Chekhov's Comic Despair. *Guardian*, 9 December 2016.

«ИВАНОВ»

ОТ «ИВАНОВА» К «ИВАНОВУ»
(МУЗЫКА В ПЬЕСАХ ЧЕХОВА)

Аннотация. Чехов подверг существенной переработке комедию «Иванов» при трансформации её в драму. Не менее значительным изменениям подверглось музыкальное оформление пьесы. В статье делается попытка проследить эти изменения и дать им объяснения. Даются некоторые поправки к комментариям к пьесе «Иванов».

Ключевые слова: пьеса А. П. Чехова «Иванов», музыкальное оформление пьесы, комедия, драма, авторская правка.

IVANOVA, N. F.

FROM *IVANOV* TO *IVANOV*
(MUSIC IN CHEKHOV'S PLAYS)

Abstract. Chekhov significantly reworked the comedy *Ivanov* while transforming it into a drama. The musical arrangement of the play underwent no less significant changes. The article attempts to trace and explain these changes. Some corrections are given to the commentaries on the play *Ivanov*.

Keywords: play by A. Chekhov *Ivanov*, musical arrangement of the play, comedy, drama, copyright correction.

В ноябре 2018 года в Москве в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина состоялась Международная научно-практическая конференция «Чехов и Тургенев» (Шестые Скафтымовские чтения). В. В. Гульченко предложил для следующей конференции тему «От “Иванова” к “Иванову”». Именно так и называю свою статью в память Виктора Владимировича Гульченко.

В жизни Чехова всегда было очень много музыки, особенно в московский период, с приходом в «большую литературу», с началом изменений социальной и культурно-интеллектуальной среды. По письмам писателя знаем, что с 1885 года в московских квартирах, снимаемых Чеховыми, постоянно находились взятые писателем на прокат пианино. Дяде Митрофану Егоровичу Чехову в Таганрог он писал: «...завёл хорошее пианино <...> даю маленькие музыкальные вечерки, на которых поют и играют...» (П I, 141), или: «По вторникам у меня вечера с девицами, музыкой, пением и литературой» (П I, 167). В письме брату Александру 3 февраля 1886 года: «У нас полон

дом консерваторов — музицирующих, козлогласующих и ухаживающих за Марьей» (П I, 194).

В доме Чехова частыми гостями становятся Б. М. Азанчевский, впоследствии известный музыкант и капельмейстер, пианист Н. В. Долгов и флейтист А. И. Иваненко, В. С. Тютюнник, будущий бас в Большой опере. Среди знакомых Чехова был замечательный виолончелист М. Р. Семашко, студент Московской консерватории, ученик известного виолончелиста профессора В. Ф. Фитценгагена, затем артист оркестра Императорской оперы. На «журфикс» его привёл Н. П. Чехов. Семашко имел обширный репертуар, исполнял произведения Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, К. Сен-Санса, П. И. Чайковского.

«Таким образом, — вспоминал М. П. Чехов, — на вечерах у брата Антона на Якиманке сразу же определилась линия концертно-музыкальная»¹.

То, что было на слуху, слышалось и напевалось в гостиной Чехова, часто переходило в виде фона или музыкальных цитат в его произведения. В пьесе «Иванов» (1887), несомненно, нашли отражение чеховские музыкальные впечатления. Когда близкие Чехову люди — художники брат Николай, Шехтель и Левитан — уверяли автора пьесы, «что на сцене она до того оригинальна, что странно глядеть. В чтении же этого незаметно», автор соглашался, потому что, как он писал брату Александру, «чтение пьесы не объяснит тебе описанного возбуждения; в ней ты не найдёшь ничего особенного...» (П II, 154). Это особое впечатление от идущей на сцене пьесы — «возбуждение», «оригинальность», «странность» — возникало, на наш взгляд, прежде всего от необыкновенно разнообразного звучащего музыкального оформления пьесы². В чтении оно, действительно, теряется, а зритель должен слышать рояль и виолончель, далёкие звуки гармонийки, польку «A propos Faust» и марш из «Бокаччио»,

¹ Чехов М. П. Вокруг Чехова. М.: Моск. рабочий, 1960. С. 163. Очень плодотворным в музыкальном отношении было для Чехова пребывание в Бабкине, под Москвой, три лета подряд — 1885, 1886, 1887 годах, где хозяйева дачи Киселёвы часто проводили музыкальные вечера. Михаил Павлович Чехов вспоминал: «Певец, когда-то знаменитый тенор, Владиславлев <...> жил тут же и распевал свои арии и романсы. Пела и Мария Владимировна <...> Киселёвы были близко знакомы с Даргомыжским, Чайковским, Сальвини <...> часто поднимались разговоры о музыке и композиторах <...> Я положительно могу утверждать, что любовь к музыке развилась в Антоне Чехове именно здесь». Там же. С. 141–147.

² Мне не удалось увидеть спектакль или художественный фильм по пьесе «Иванов» с полным и точным, подобранным Чеховым и органически включённым в действие музыкальным сопровождением. Следует заметить, что В. В. Гульченко всегда уделял большое значение музыкальному оформлению спектакля, добивался максимально близкого «чеховского звучания».

вальс, туш, напевание четырёх известных романсов, куплетов, серенады, песен, оперетты...

Когда Чехов стал перерабатывать «Иванова», он внёс много поправок: добавил в текст монологи с беспощадными самооценками, объединил картины последнего акта, убрал некоторые эпизоды, изменил финал³. Существенной переработке подверглось и музыкальное звучание пьесы. Она получила другую партитуру и зазвучала по-другому.

Музыкальное начало пьесы было и осталось неизменным: «Сад в имени Иванова. Слева фасад дома с террасой. Одно окно открыто <...> Вечереет. При поднятии занавеса слышно, как в доме разучивают дуэт на рояле(е)⁴ и виолончели» (XI, 210; XII, 7). Любимое чеховское приглушённое звучание, «музыка издалека», любимые автором инструменты⁵ — рояль и виолончель.

Благодаря сочному и певучему звучанию виолончель нередко используется как солирующий инструмент, когда нужно выразить в музыке печаль, отчаяние или тончайшие оттенки лирики. В этом виолончели нет равных. Густой, проникновенный, певучий и завораживающий звук виолончели напоминает тембр человеческого голоса. Каждая из четырёх струн инструмента имеет особое звучание, низкие звуки напоминают басовый мужской голос, верхние — нежный и тёплый женский альтовый⁶. Поэтому кажется, что виолончель не просто звучит, а «разговаривает» со слушателями⁷.

Однако вечером из окон усадебного дома не льётся чудесная музыка, позволяющая насладиться прекрасными звуками, в доме *разучивают* дуэт⁸: повторяют смысловые фразы, технически сложные

³ Об этом: *Твердохлебов И. Ю.* К творческой истории пьесы «Иванова» // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 97–107; *Скафтымов А. П.* Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // *Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения. М.: Высш. шк., 2007. С. 48–366.

⁴ В комедии автор употребил старую форму этого слова, в драме — новую. Это касается и названия инструмента гармонийка — гармоника. Чехов, провинциал, вросший в столичную среду, чуткий ко всем изменениям в языке, обращается в драме уже к новой литературной норме. Об этом: *Иванова Н. Ф.* Фортепьяны, форепьян или рояля? // *Вестник НовГУ.* 2015. № 7 (90). С. 71–75.

⁵ Рояль встречается в 60 произведениях Чехова, виолончель — в девяти.

⁶ *Гинзбург Л. С.* Виолончель // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия; Сов. композитор, 1973. С. 796.

⁷ Не случайно Чехов на подаренной Семашко фотографии написал: «Милому Симашечке за его умение водить смычком по струнам моего сердца. А. Чехов. 89.25/III. На добрую память» (П XII, 155). Интересно, что тремя годами ранее на титульном листе книги: А. Чехонте. (Ан. П. Чехов). Пёстрые рассказы. Издание журнала «Осколки». СПб., 1886, — Чехов написал: «Мармеладу Фортепьянычу Семашко от любящего его почитателя. А. Чехов» (П XII, 147).

⁸ Из текста пьес мы узнаём, что в репертуаре Шабельского и Анны Петровны есть много готовых к исполнению произведений, её реплика в обеих пьесах:

фрагменты, несколько раз, опять и опять, добиваясь правильного звучания. Того, кто разучивает, кто работает над текстом музыкального произведения, не раздражают повторы, он добивается правильного и чистого исполнения. Но у того, кто вынужден слушать и слышит, от этого музыкально «нестройного» звучания сразу возникает ощущение какого-то напряжённого раздражения. И оправдан возмущённый голос Шабельского за окном: «Играть с вами нет никакой возможности... Слуха у вас меньше, чем у фаршированной щуки, а туше возмутительное...» (XI, 221). В комедийном варианте дальше шла ещё более оскорбительная реплика. В драме Чехов её убрал. Однако раздражение от неумения Анна Петровна извлечь из богатого выразительными возможностями инструмента мощный и яркий звук останется.

Это недовольство, подкреплённое недоверием к Анне Петровне, сквозит во многих оставленных Чеховым репликах. Хорошо образованный, Шабельский будет не раз обращаться к музыкальным и литературным образам: «Стала перхать или кашлять от скуки какая-нибудь мадам Анго или Офелия, бери сейчас бумагу и прописывай по правилам науки: сначала молодого доктора, потом поездка в Крым, в Крыму татарин, на обратном пути отдельное купе с каким-нибудь проигравшимся, но милым pschutt'ом...» (XI, 224). И если последнюю часть реплики о «милом pschutt'е» и отдельном купе автор в драме убрал, то опереточный образ мадам Анго⁹, обладающей сильным характером, трезвым, ясным и расчётливым умом, юмором, любвеобильностью, способностью обманывать доверившихся ей людей, оставлен. Это словно верхняя шкала женской вероломности. Противоположность — шекспировская Офелия, покорная, скованная нравами королевского двора, тихая, терпеливая, вызывающая сочувствие и жалость.

Однако именно Анне Петровне на вопрос, что бы он сделал, если бы выиграл сто или двести тысяч, Шабельский открывает своё самое сокровенное, заветное желание:

«Ш а б е л ь с к и й (*подумав*). Я? Прежде всего поехал бы в Москву и цыган послушал. Потом... потом махнул бы в Париж» (XI, 228).

«Я и брюзга разучили для тебя много дуэтов» (XI, 231; XII, 19), — но в этой сцене Чехову важно другое настроение — скуки, раздражения.

⁹ «Дочь мадам Анго» (1872) — лучшая из оперетт Шарля Леока по водевиллю «Мадам Анго, или Рыбная торговка-парвеню» Антуана-Франсуа Эва. Авторы либретто: Луи Клервиль, Поль Сироден и Виктор Конен. Сама мадам в оперетте не присутствует (согласно сюжету, она умерла), все приключения выпадают на долю её дочери. Тем не менее мадам Анго постоянно упоминается в оперетте и является предметом воспоминаний, а также образцом для подражания героини.

Реплика в драме осталась практически неизменной, автор только убрал знак вопроса после личного местоимения:

«Ш а б е л ь с к и й (*подумав*). Я прежде всего поехал бы в Москву и цыган послушал. Потом... потом махнул бы в Париж» (XII, 16).

С переменной пунктуации изменился интонационный строй фразы. Он стал более уверенным, прочувствованным, поскольку именно об этом Шабельский много раз думал и мечтал.

Цыганский хор, цыганское пение — неизменный атрибут дворянской культуры. У хора был, как правило, богатый репертуар, пели и на цыганском, и на русском языке, но трансформировали само исполнение. Цыгане вносили экспрессивные приёмы интонирования: резкие контрасты с использованием низкого грудного регистра, глиссандирование, выразительную, прихотливую мелизматическую импровизационность. Своеобразие исполнительской манеры заключалось в умышленном подчёркивании ударений, в предельном нагнетании «температуры» для выражения «движения души» как самого исполнителя, так и слушателя. Эмоции, возникающие «между строк» нотного текста, придавали ему более значительный смысл, сильные и яркие краски. «Подобная свобода исполнения, — как указывает Т. В. Чередниченко, — ассоциировалась в сознании слушателей с романтическими представлениями о “свободе” цыган и была окрашена тоской по более естественной, свободной от сословных ограничений жизни человека»¹⁰. Цыганское пение напоминало графу о счастье молодости, кутежах и веселье, о независимости, — о том, чего ему не хватает сейчас. Память Шабельского о музыке прошлого, пусть только названная, была понятна зрителю и важна автору. Он её оставил в обоих вариантах пьесы.

Существенной доработке подверг Чехов реплики Анны Петровны из варианта комедии, когда она уговаривала Иванова не уезжать к Лебедевым:

«А н н а П е т р о в н а (*ведёт его к рампе*). Коля... (*Смеётся*.) А то остался бы? Будем, как прежде, в сене кувыряться... поужинаем вместе, будем читать...» (XI, 231).

¹⁰ Чередниченко Т. В. Цыганский романс // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 6. М.: Сов. энциклопедия; Сов. композитор, 1982. С. 159–160.

Как отмечал И. Ю. Твердохлебов, в драме черты «приниженности, покорности, бытовой заземлённости»¹¹ Анны Петровны исчезнут, она будет с достоинством, понимая, предлагать Иванову:

«А н н а П е т р о в н а. Коля... а то остался бы! Будем, как прежде, разговаривать... Поужинаем вместе, будем читать... <...> Тоска? понимаю, понимаю... Знаешь что, Коля? Ты попробуй, как прежде, петь, смеяться, сердиться... Останься, будем смеяться, пить наливку, и твою тоску разгоним в одну минуту. Хочешь, я буду петь? Или пойдём, сядем у тебя в кабинете, в потёмках, как прежде, и ты мне про свою тоску расскажешь... У тебя такие страдальческие глаза! Я буду глядеть в них и плакать, и нам обоим станет легче... (*Смеётся и плачет.*) Или, Коля, как? Цветы повторяются каждую весну, а радости — нет?»¹² Да? Ну, поезжай, поезжай...» (XII, 19).

Мы узнаём больше о прошлой счастливой жизни, в которой присутствовала не только музыка, но и пение, пение и Иванова¹³, и Анны Петровны. Сама героиня предстанет перед зрителем в «её новом облике, духовно обогащённом», где «подчёркнуты сложность и тонкость душевной организации»¹⁴.

¹¹ *Твердохлебов И. Ю.* К творческой истории пьесы «Иванова». С. 102.

¹² Издательская традиция отказа от буквы «ё», повсеместно заменяемой буквой «е», привела к тому, что слово «весну» в этой фразе воспринимается с ударением на последнем слоге. В результате невозможно заметить скрытую музыкальность реплики героини о цветах. Между тем в мемориальном собрании Дома-музея А. П. Чехова в Ялте есть документ, заставляющий по-новому услышать такую фразу. Это автограф поэтессы Т. Л. Щепкиной-Куперник на её фотокарточке, подаренной А. П. Чехову в июле 1889 года. На лицевой стороне под снимком рукой Щепкиной написано в две строки:

«Цветы повторяются каждую вёсну,
А радости — нет!...»

Стало быть, в пьесе произносится не прозаическая строка, а двустипшие, ритм которого также несёт в себе определённую музыкальность. Реплика Анны Петровны о повторяющихся цветах и неповторимых радостях интонационно выделяется среди всех обращённых к Иванову слов, содержит намёк на какой-то памятный им обоим момент из прошлого. Скрытое ритмически-музыкальное начало такой фразы дополняет открытое музыкальное звучание других эпизодов пьесы. — *Примеч. ред. А. Г. Головачёвой.*

¹³ И во втором действии Анна Петровна опять вспомнит о пении Иванова в разговоре с доктором: «Мой Николай, когда был таким, как вы, в женском обществе только пел песни и рассказывал небывлицы, а между тем каждая знала, что он за человек» (XII, 39–40). Его пение соответствовало другому психологическому состоянию, выражало другое настроение и другие чувства и эмоции. Подчёркивается привлекательность Иванова в прошлом. Но сам Иванов в конце драмы вспомнит о пении, правда, по-другому: «Надорвался я! <...> И мне уже кажется, что <...> песня и горячие речи пошлы и стары. И всюду я вношу с собою тоску, холодную скуку, недовольство, отвращение к жизни... Погиб безвозвратно!» (XII, 74).

¹⁴ *Твердохлебов И. Ю.* К творческой истории пьесы «Иванов». С. 102.

Особенно это будет прочувствовано зрителем в эпизоде, вставленном в драму, где Анна Петровна напевает песенку о «чижике»:

«Пауза; слышны далёкие звуки гармоника.

А н н а П е т р о в н а. Какая скука!.. Вон кучера и кухарки задают себе бал, а я... я — как брошенная... <...>

Пауза.

А н н а П е т р о в н а. На кухне “чижика” играют. (Поёт.) “Чижик, чижик, где ты был? Под горою водку пил”.

Пауза.

<...> (Прислушивается.) Опять сова кричит!» (XII, 20–21).

Жена чувствует, что муж её больше не любит. И в разговоре с доктором, после мучительной паузы, произносит слова, казалось бы, не имеющие никакого отношения к её переживаниям, поёт «Чижика»: весёлая шуточная песенка звучит печально.

Здесь, как точно указал А. П. Скафтымов, «намечается будущий тип новых чеховских методов в драматическом раскрытии эмоциональной темы»¹⁵.

Тревожное ощущение Анну Петровну не покидает, и она снова и снова возвращается к тому, что неотступно её гнетёт:

«...но представьте, что он разлюбил меня совершенно! Конечно, это невозможно, ну — а вдруг? Нет, нет, об этом и думать даже не надо. (Поёт.) “Чижик, чижик, где ты был?..” (Вздрагивает.) Какие у меня страшные мысли!..» (XII, 21).

Наглядно виден один из основных новаторских приёмов Чехова-драматурга — контраст в изображении внешнего поведения героя и его душевного состояния, способ изображения внутреннего мира героя через тот «путь полускрытого, косвенного обозначения, какой в последующих пьесах станет главным»¹⁶.

Музыкальные «цитаты» Лебедева автором оставлены практически без изменений. Чехову — и в комедии, и в драме — нужна лермонтовская романсная цитата¹⁷ в реплике героя. В комедии Лебедев,

¹⁵ Скафтымов А. П. Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях. С. 365.

¹⁶ Там же. С. 365.

¹⁷ Нет сомнения в том, что романс на слова М. Ю. Лермонтова «Нет, не тебя так пылко я люблю...» был хорошо знаком Чехову, он мог звучать как в гостиной дома Чеховых, так и в Бабкине в исполнении М. В. Киселёвой, исполняться на даче на Луке. Стихотворение написано летом 1841 года, положено на музыку примерно 80 композиторами: Н. Титовым, С. Голицыным, А. Львовым, А. Гурилёвым, А. Дерфельдом, С. Зыбиной, А. Толстой, П. Булаховым, Е. Шашиной и др. Особенно популярным стал романс-вальс на музыку А. И. Шишкина.

растроганный появлением Шабельского после долгого его отсутствия, говорит:

«Голубчик ты мой, милый, ведь ты для меня дороже и роднее всех!.. Из всего старья уцелели только я да ты. Люблю в тебе я прошлые страдания и молодость погибшую мою... Шутки шутками, а я вот почти плачу... (*Целует графа.*)» (XI, 243).

В драме текст этой же реплики Чеховым несколько изменён, причём правка касается интонационной стороны:

«Голубчик ты мой, милый, ведь ты для меня дороже и роднее всех! Из всего старья уцелели я да ты! Люблю в тебе я прошлые страдания и молодость погибшую мою... Шутки шутками, а я вот почти плачу. (*Целует графа.*)» (XII, 31).

Чехов в двух случаях снял многоточие, придав фразам Лебедева законченность высказывания, убрав, таким образом, излишнее волнение говорящего и вызванные этим заминки, обрывы в логике развития мысли и чувства. Становится понятно: это связано не столько с волнением героя, сколько с его сентиментальным настроением. Не случайно Шабельский замечает: «Пусти, пусти! От тебя, как из винного погреба...» (XII, 31).

Автором вычеркнуто слово «только», тем самым ослаблен ограничительный смысл подчёркивания — «только я да ты». А добавлен восклицательный знак. Изменилась интонация. Знак восклицания и обособляет эти слова, и одновременно отделяет их от последующей романсной строки. Реплика Лебедева стала несколько «суше», сдержаннее, но при этом не нарушился ритм фразы, чему Чехов уделял огромное внимание¹⁸.

В комментариях к «Иванову» 1887 года, составленных И. Ю. Твердохлебовым, сказано: «*Люблю в тебе я прошлые страдания...* — Из стихотворения Лермонтова “Нет, не тебя так пылко я люблю...”», положенного на музыку. Наиболее известны романсы П. П. Булахова, Ф. Г. Голицына и А. И. Шишкина» (XI, 425). В связи с этим комментарием возникает вопрос о жанровой природе цитаты: что именно цитирует чеховский герой — *стихотворение* или всё-таки *романс*?

¹⁸ Об этом в нашей статье: *Иванова Н. Ф.* «Но прежним чувствам нет возврата» (Лермонтовский романс в жизни и творчестве Чехова) // Таганрогский вестник. Мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. «Истоки творчества А. П. Чехова: биография и поэтика». Таганрог, 2010. С. 239–251.

На наш взгляд, Лебедев, старый друг Иванова, опустившийся пьяница, живущий под каблуком жены-ростовщицы и иногда вспоминающий, что когда-то учился в Московском университете, обращается не к высокой лирике Лермонтова, а к популярному романсу. Он не напевает, а проговаривает текст. Подобное цитирование романсных строк у Чехова встречается нередко¹⁹. В реплике Лебедева, адресованной Шабельскому, присутствуют не только романсные строки, но и романсные интонации, задающие особое лирическое настроение. Он хочет приподняться над обыденностью, его душа, наполненная усталостью и тоской, уходит в «красивое страдание»²⁰. Его речи свойственна, как и романсу, аффектация. Он жаждет не только искреннего общения, «душу отвести», высказаться, он надеется вызвать у слушателя сочувствие, сострадание. Однако Шабельский не воспринимает высокую патетику и «красивое страдание» Лебедева, говоря: «Пусти, пусти, от тебя как из винного погребца...» (XI, 243), — но тот словно не слышит и продолжает: «Душа моя, ты не можешь себе представить, как мне скучно без моих друзей!.. Вешаться готов с тоски...» (XI, 243)²¹.

Всё, что напевает Лебедев, всегда уместно, исполнено особого смысла и значения. Так остаётся неизменным в обеих пьесах напевание перефразированной строки из «Докторской серенады» В. Х. Давингофа на слова А. М. Ушакова:

«Л е б е д е в. Эскулапии наше нижайшее... (*Подает Львову руку и поёт.*) “Доктор, батюшка, спасите, смерти до смерти боюсь...”» (XII, 45).

Негативное отношение Лебедева к доктору Львову выражено и в самом приветствии, и в напевании изменённой строки серенады,

¹⁹ Герой рассказа «Шампанское» (1887), который «не получил ни воспитания, ни образования», апеллирует к известному романсу: «Вы помните романс?

Очи чёрные, очи страстные?

Очи жгучие и прекрасные <...>

а я скажу только немного и словами всё того же глупого романса...» (VI, 17).

Смирнов в шутке «Медведь» (1888) также проговаривает, а не напевает романсные строки: «Очи чёрные, очи страстные, алые губки, ямочки на щёчках, луна, шёпот, робкое дыханье — за всё это, сударыня, я теперь и медного гроша не отдам!» (XI, 303). Об этом подробнее: *Иванова Н. Ф.* «Французистый водевильчик» и русский романс // Альманах «Мелихово». ГЛММЗ А. П. Чехова «Мелихово», 2000. С. 241–249.

²⁰ *Рабинович В.* «Красивое страданье». Заметки о русском романсе // Русский романс. М.: Правда, 1987. С. 27.

²¹ В драме эта реплика претерпевает только небольшое интонационное изменение — после восклицательного знака автор убрал многоточие: «Душа моя, ты не можешь себе представить, как мне скучно без моих друзей! Вешаться готов с тоски...» (XII, 12, 31).

в подлиннике — «Доктор, друг, меня спасите, смерти страшно я боюсь...» (XI, 435). Львов не является другом ни Иванову, ни Шабельскому, ни Лебедеву, поэтому и меняется строчка серенады.

Чехов не оставил в драме напевание Лебедевым шутливой строки из оперетты «Фауст наизнанку» французского композитора Ф. Эрве.

«Л е б е д е в (*Иванову*). Ты сегодня заговорил как немецкий пастор. Брось эту панихиду... Коли пить, так пойдёмте пить, а нечего золотое время терять. Пойдём, граф... (*Берёт графа и Иванова под руку.*) Вперёд... (*Поёт.*) На одного втроем ударим разом...»²² (XI, 288).

Опера-буфф «Фауст наизнанку»²³ в России впервые была поставлена на сцене Александринского театра в 1869 году. Перевод, переделка с французского сделана В.С. Курочкиным²⁴. Он подошёл к либретто Г. Кремье и Фиса с позиций сатирической поэзии, предопределяя «российский» подход к этому жанру. Здесь «пародия на оперу Гуно становится самоцелью, ибо она лишена основного элемента — объекта, подлежащего осмеянию. Произведение Гуно, бережно хранимое поколениями, не давало материала для осмеяния ни одного из персонажей, ни одной из выражаемых ими идей <...> Немудрено, что и в России, несмотря на своеобразную переработку текста Курочкиным, “Фауст наизнанку” точно так же вызывал исключительные нарекания и непонимание <...> превращением Маргариты в кокетку, поющую куплеты о баронских подтяжках, карикатурой на Фауста, бытовым снижением Мефистофеля и развенчанием Валентина»²⁵.

В оперетте Эрве воинственные солдаты под предводительством неустрашимого Валентина поют:

²² В комментариях к «Иванову» в академическом 30-томнике не указан источник этой цитаты.

²³ В «Душечке» (1898) антрепренёр и содержатель увеселительного сада «Тиволи» Кукин даёт публике, как он сам считает, «самую лучшую оперетку, феерию, великолепных куплетистов, но разве ей это нужно? Ей нужен балаган! Ей подавай пошлость!» (X, 102). Это убеждение Кукина, перешедшее к Оленьке, несколько детализируется в её устах: «Но разве публика понимает это?.. Ей нужен балаган! Вчера у нас шёл “Фауст наизнанку”, и почти все ложки были пустые, а если бы мы с Ваничкой поставили какую-нибудь пошлость, то, поверьте, театр был бы битком набит» (X, 104).

²⁴ Курочкин Василий Степанович (1831–1875), журналист, сатирический поэт и переводчик. Приобрёл широкую известность благодаря переводам Беранже и как сотрудник журнала «Современник» и издатель журнала «Искра».

²⁵ Янковский М.О. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. М.; Л.: Искусство, 1937. С. 190. URL: <https://rbook.me/book/18632691/read/page/190/> (дата обращения: 24.07.2020).

Мы не моргнём в пылу сраженья глазом,
Воюя с мужичьём.
На одного втроём ударим разом
И, победивши, пьём.

Курочкин использует пошлую переделку популярной патристической песни Ф. Глинки «Ура!.. На трёх ударим разом» (1854). В «Фаусте наизнанку» начинает проглядывать специфический русский колорит уровня обывательского зрителя, а куплеты заканчиваются строками — «Тогда он закричит начальству: рад стараться».

Сатира, внесённая Курочкиным, выражает «минимальную гражданскую смелость», но пародия на великое произведение Гёте становится грубой и циничной²⁶. Напевание её Лебедевым отчасти служит характеристикой этого персонажа в комедии.

Следует заметить, что в пьесу 1887 года Чехов включил слова из нескольких романсов. Например, Боркин напевал популярный в 1880-е годы романс Н. С. Ржевской «Поймёшь ли ты души моей волнение...»²⁷:

«Б о р к и н (*вздыхает*). Жизнь наша... Жизнь человеческая подобна цветку, пышно произрастающему в поле: пришел козёл, съел его и нет цветка... (*Напеваёт.*) Поймёшь ли ты души моей волнение...» (XI, 224).

В пьесе 1889 года этого включения нет. Возможно, автор считал, что многоречивость Боркина «утяжеляется» постоянным напеванием. Вполне вероятно, что прекрасный лирический романс не совсем соответствовал предыдущим, грубовато-циничным репликам героя; возможно, обращение к романсу показалось слишком частым. Однако строки «Я вновь пред тобою»²⁸ (XI, 246; XII, 36) и «Явилась ты, как птичка к свету...»²⁹ Чехов в драме оставил. И хотя даже одна пропетая строфа заставляет зрителя вспомнить весь знакомый текст романса, понятно, что романс нужен Боркину для придания эмоциональности и яркости его репликам. Это некий «культурный код», демонстрирующий принадлежность Бор-

²⁶ Там же.

²⁷ Известен романс с музыкой Д. К. Саргинского-Бея, А. А. Алябьева. Кроме пьесы «Иванов» (1887), встречается в пьесе Чехова «Вишнёвый сад» (1903).

²⁸ Начальные строки «цыганского» романса на слова В. И. Красова «Стансы» («Опять пред тобой я стою очарован...»). Этот романс встречается в рассказах Чехова «Мои жёны» (1885), «Тряпка» (1885), «Лишние люди» (1886), «Один из многих» (1887), пьесах «Иванов» (1887 и 1889), «Чайка» (1896).

²⁹ Строки из романса Е. С. Шашиной «Три слова» (текст О. П. Павловой). В подлиннике: «Явился ты!.. Как птичка к свету, неслась к тебе душа моя...».

кина к тому кругу, к какому он на самом деле не принадлежит. Он, по определению Шабельского, — «кукувец»³⁰. Он не усвоил «культуру, гуманитарные науки» (XI, 16), поэтому и остаётся в обеих пьесах напевание Боркиным популярных в 1880-е годы куплетов:

«Б о р к и н (*Лебедеву*). Павлу Кириллычу... (*Иванову*.) Патрону... (*Поёт*.) Nicolas-voilà, го-ги-го... (*Обходит всех*.) (XI, 245; XII, 34).

В драме и в этой реплике Боркина Чехов убрал многоточие, придав радостно-оптимистичное звучание приветствию героя («Павлу Кириллычу!»), разряжавшее скуку гостей.

Любопытна и такая правка Чехова. В комедии музыкальные цитаты не брались в кавычки. В драме иная пунктуация:

Б о р к и н (*делает ручную гимнастику*). Не могу без движений... Мамаша, что бы такое особенное выкинуть? Марфа Егоровна, я в ударе... я экзальтирован... (*Поёт*.) Я вновь пред тобою... (XI, 246).

Б о р к и н. Чудное видение... Шёл за прозой, а наткнулся на поэзию... (*Поёт*.) Явилась ты, как пташка к свету... (XI, 267).

Л е б е д е в. Эскулапии наше нижайшее... (*Подает Львову руку и поёт*.) Доктор, батюшка, спасите, смерти до смерти боюсь... (XI, 256).

Б о р к и н (*делает ручную гимнастику*). Не могу без движений... Мамаша, что бы такое особенное выкинуть? Марфа Егоровна, я в ударе... Я экзальтирован! (*Поёт*.) «Я вновь пред тобою...» (XII, 36).

Б о р к и н. Чудное видение! Шёл за прозой, а наткнулся на поэзию... (*Поёт*.) «Явилась ты, как пташка к свету...» (XII, 60).

Л е б е д е в. Эскулапии наше нижайшее... (*Подает Львову руку и поёт*.) «Доктор, батюшка, спасите, смерти до смерти боюсь...» (XII, 45).

Убрал Чехов неудавшуюся попытку Боркина устроить танцы гостей на скучном дне рождения Саши:

«Б о р к и н. Господа, что же это вы в самом деле носы повесили? Сидят, точно присяжные заседатели... Давайте изобразим что-нибудь... Что хотите? фанты, верёвочку, горелки, танцы?»

Б а р ы ш н и. Танцы, танцы...

Б о р к и н. Я готов... Дудкин, танцевать!.. (*Придвигает кресла к стене*.) Егорушка, где ты? Настраивай скрипку...

³⁰ Кукувец — понятие, в нарицательном значении обозначавшее тип бесчестного дельца и хапуги, широко употреблялось в журналистике и обиходной речи в 1880-е годы, в том числе — в фельетонах и рассказах Чехова (XI, 424).

Егорушка вздрагивает и идет к пианино. Боркин садится за пианино и даёт ла.

Егорушка настраивает скрипку. <...>

Б о р к и н (*кричит*). Музыка готова!.. <...>

Боркин и Егорушка играют польку «A rporos Faust»³¹; г р а ф затыкает уши <...>

По движениям Дудкина видно, что он убеждает Бабакину.

Барышни просят первого гостя плясать, но он отказывается.

Д у д к и н машет рукой и уходит в сад.

Б о р к и н (*оглядывается*). Господа, что же это такое? (*Перестает играть.*) Отчего вы не танцуете?

Б а р ы ш н и. Кавалеров нет...

Б о р к и н (*встаёт*). Этак, значит, у нас ничего не выйдет... В таком случае пойдёте фейерверки пускать, что ли...

Б а р ы ш н и (*хлопают в ладоши*). Фейерверки, фейерверки... (*Бегут в сад.*)» (XI, 247).

В этом «шумном» эпизоде была музыка. В драме она ушла вместе с сокращением текста.

Преобразовывая комедию в драму, Чехов сократил свадебные заповки свахи Авдотьи Назаровны (XI, 258, 280–281), сократил и свадебные «балаганные» сцены, «музыку, шум, пьянство, точно Тит Титыч женится» (XI, 283):

«Г о л о с и з з а л ы: “За здоровье Сергея Афанасьевича
и Марьи Даниловны...”

Музыка играет туш. Ура» (XI, 281).

«Музыка играет марш из “Бокаччи”, крики: “Музыка, стой”.

Марш обрывается.

Г о л о с и з з а л ы: “За здоровье невестинной тётушки
Мargarиты Саввишны...”

Туш» (XI, 282).

Эти сцены не имели отношения к сюжетной линии и нужны были для создания свадебной атмосферы.

В поисках точного музыкального оформления драмы Чехов выверял звучание, оставлял минимальное количество музыкальных фрагментов, оставляя самые выразительные из них, зачастую используя не столько само звучание, сколько название и упоминание произведения.

³¹ Живая энергичная полька из «Вальпургиевой ночи» оперы Шарля Гуно «Фауст».

С самого начала пьесы при поднятии занавеса, как камертон, звучат пианино и виолончель, на которой играет Анна Петровна. Музыка звучит только в начале пьесы.

В конце первого действия героиня лишь предлагает сыграть:

«А н н а П е т р о в н а. Ужасно скучно. Сыграть нам дуэт ещё, что ли? Ш а б е л ь с к и й. Хорошо, приготовьте ноты...

А н н а П е т р о в н а уходит» (XI, 228).

Оставляя неизменными реплики в обеих пьесах, Чехов убрал в драме многоочие после реплики Шабельского «Хорошо, приготовьте ноты» (XII, 16). Реплика стала законченной, проступило вполне определённое желание убежать от скуки, раствориться в музыке. Реплика заканчивает явление. Герои уходят со сцены: сначала Анна Петровна, затем, после ссоры с Ивановым, обиженный Шабельский. Если музыка и будет звучать, то где-то там, в доме.

В обоих вариантах в гостиной Лебедевых стоит «пианино, на нём скрипка, возле стоит виолончель» (XI, 280; XII, 63).

В комедии во время возмущения Боркиным, что на свадьбе «чёрт знает, что за беспорядки... Пять бутылок на сто человек... Это возмутительно...», «Косых подходит к виолончели и водит по струнам смычком» (XI, 282). Возможно, нестройные звуки, сопровождающие реплику Боркина, были призваны смешить зрителя.

Виолончельная музыка в комедии не имеет отношения к воспоминаниям Шабельского об Анне Петровне. Боль утраты будет звучать в его душе. Он склонился к пианино и зарыдал. На фоне всеобщего веселья он говорит: «Свадьба... все веселятся... Что-то идиотское, дикое... Эта музыка, шум, пьянство» (XI, 284).

«Ш а б е л ь с к и й. Взглянул я сейчас на эту виолончель и... и жидовочку вспомнил... <...> Мы с ней дуэты играли. Чудная, превосходная женщина... (Склоняется на пианино). <...>

И в а н о в. Спасибо тебе, что ты о ней вспомнил... Это прекрасная, редкая женщина... Мало таких женщин, Матвей...

Л е б е д е в. Симпатичная была. Это верно...» (XI, 284–285).

В драме к виолончели не прикоснётся никто. Молчащая виолончель, её грустные бархатные звуки стали для Шабельского напоминанием о рано и трагически ушедшей Анне Петровне, немым укором: он «склоняется к пианино и рыдает».

«Лебедев. Батюшки!.. Матвей!.. граф!.. Что с тобою? Матюша, родной мой... ангел мой... Я обидел тебя? Ну, прости меня, старую собаку... Прости пьяницу... Воды выпей...

Шабельский. Не нужно. *(Поднимает голову.)*

Лебедев. Чего ты плачешь?

Шабельский. Ничего, так...

Лебедев. Нет, Матюша, не лги... отчего? Что за причина?

Шабельский. Взглянул я сейчас на эту виолончель и... и жидовочку вспомнил...

Лебедев. Эва, когда нашёл вспоминать! Царство ей небесное, вечный покой, а вспоминать не время...

Шабельский. Мы с нею дуэты играли... Чудная, превосходная женщина!

Саша рыдает.

Лебедев. Ты ещё что? Будет тебе! Господи, ревут оба, а я... я... Хоть уйдите отсюда, гости увидят!

Шабельский. Паша, когда солнце светит, то и на кладбище весело. Когда есть надежда, то и в старости хорошо. А у меня ни одной надежды, ни одной!» (XII, 68).

Только сейчас Шабельский осознаёт, как много значила в его жизни Анна Петровна, как невозполнима для него эта утрата.

В конце пьесы — онемевшая, навсегда умолкнувшая виолончель³².

Нет тостов, пьяных криков, туша, вальса.

Чехов, меняя речевую «партию», добивается её музыкального звучания. Убрано многоточие, показывающее незаконченность, заминку в высказывании; поставлено больше восклицательных знаков, добавляющих интонационную экспрессию, накал волнению. Так усиливается трагическое звучание реплик и Шабельского, и Лебедева.

Лебедев. Кабак <...> Не нам с тобой людей переделывать.

Шабельский склоняется к пианино
и рыдает.

Батюшки... Матвей... граф...
Что с тобой? Матюша, родной мой... ангел мой... Я тебя обидел?
Ну, прости меня, старую собаку.
Прости пьяницу... Воды выпей...

Лебедев. Тут свадьба, все веселятся, а ты — кра-кра, как ворона.
Да, право...

Шабельский склоняется к пианино
и рыдает.

Батюшки!.. Матвей!.. граф!..
Что с тобою? Матюша, родной мой... ангел мой... Я обидел тебя?
Ну, прости меня, старую собаку...
Прости пьяницу... Воды выпей...

³² Очень хотелось бы, чтобы в это время где-то там, за сценой, приглушённо прозвучала виолончель, которую слышит Шабельский, глядя на этот молчаливый инструмент. Но Чехов не указывает в пьесе на это звучание, видимо, рассчитывая на музыкальную память зрителя или же полагаясь на решение постановщика.

Ш а б е л ь с к и й. Не нужно...
(Поднимает голову.)

Л е б е д е в. Что ты плачешь?

Ш а б е л ь с к и й. Ничего, так...

Л е б е д е в. Нет, Матюша,
не лги... Отчего? что за причина?

Ш а б е л ь с к и й. Взглянул
я сейчас на эту виолончель и...
и жиговочку вспомнил...

Л е б е д е в. Эва, когда нашёл
вспоминать... Царство ей небес-
ное, вечный покой, а вспоминать
не время...

Ш а б е л ь с к и й. Мы с ней ду-
эты играли... Чудная, превосходная
женщина... (Склоняется на пианино.)

Г о л о с и з з а л ы: «За здоровье дам...»

Т у ш и у р а. <...>

Л е б е д е в. Да, действительно,
тебе плоховато... Ни детей у тебя,
ни денег, ни занятий... Ну, да что де-
лать, судьбе кукиша не покажешь...

Музыка полминуты играет вальс,
во время которого Лебедев и Шабель-
ский делают вид, что говорят между
собою (XI, 283–284).

Ш а б е л ь с к и й. Не нужно.
(Поднимает голову.)

Л е б е д е в. Чего ты плачешь?

Ш а б е л ь с к и й. Ничего, так...

Л е б е д е в. Нет, Матюша,
не лги... отчего? Что за причина?

Ш а б е л ь с к и й. Взглянул
я сейчас на эту виолончель и...
и жиговочку вспомнил...

Л е б е д е в. Эва, когда нашёл
вспоминать! Царство ей небес-
ное, вечный покой, а вспоминать
не время...

Ш а б е л ь с к и й. Мы с нею ду-
эты играли... Чудная, превосходная
женщина!

С а ш а р ы д а е т.

Л е б е д е в. Ты ещё что? Будет
тебе! Господи, режут оба, а я... я...
Хоть уйдите отсюда, гости увидят!

Ш а б е л ь с к и й. Паша, когда
солнце светит, то и на кладбище ве-
село. Когда есть надежда, то и в ста-
рости хорошо. А у меня ни одной
надежды, ни одной! (XII, 68).

Очень важным оказывается воспоминание Г.И. Россолимо³³ об особенностях творческого процесса у Чехова. Россолимо вспоминал: «Меня особенно поразило то, что он подчас, заканчивая абзац или главу, особенно старательно подбирает последние слова по их звучанию, ища как бы музыкального завершения предложения»³⁴. Именно музыкальное завершение каждой фразы, каждой реплики позволило Чехову в драме, значительно сокращая музыкальные вставки, добиться сильного эмоционального воздействия на зрителя.

³³ Россолимо Григорий Иванович (1860–1928) — одноклассник и друг Чехова, российский и советский невропатолог, психоневролог.

³⁴ Россолимо Г.И. Воспоминания о Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1960. С. 664.

ЛИТЕРАТУРА

Гинзбург Л. С. Виолончель // Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия; Сов. композитор, 1973. Т. 1. С. 795–797.

Иванова Н. Ф. «Но прежним чувствам нет возврата» (Лермонтовский романс в жизни и творчестве Чехова) // Таганрогский вестник. Мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. «Истоки творчества А. П. Чехова: биография и поэтика». Таганрог, 2010. С. 239–251.

Иванова Н. Ф. Фортепьяны, форепьян или рояля? // Вестник НовГУ. 2015. №7 (90). С. 71–75.

Иванова Н. Ф. «Французистый водевильчик» и русский романс // Альманах «Мелихово». ГЛММЗ А. П. Чехова «Мелихово», 2000. С. 241–249.

Рабинович В. Л. «Красивое страданье». Заметки о русском романсе // Русский романс. М.: Правда, 1987. С. 7–30.

Россолимо Г. И. Воспоминания о Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1960. С. 661–672.

Скафтымов А. П. Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // *Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения. М.: Высш. шк., 2007. С. 48–366.

Твердохлебов И. Ю. К творческой истории пьесы «Иванова» // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 97–107.

Чередниченко Т. В. Цыганский романс // Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия; Сов. композитор, 1982. Т. 6. С. 158–161.

Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М.: Моск. рабочий, 1960. 351 с.

Янковский М. О. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. М.; Л.: Искусство, 1937. С. 190. URL: <https://rbook.me/book/18632691/read/page/190/> (дата обращения: 24.07.2020).

«ИВАНОВ» В ОЦЕНКЕ ЖУРНАЛА «РУССКАЯ МЫСЛЬ»

Аннотация. Рассматриваются особенности осмысления чеховской пьесы на страницах одного из ведущих ежемесячных журналов демократического направления. Кроме суждений Г.И. Успенского и Н.В. Шелгунова, в статье подробно изучаются оценки произведения и его главного персонажа, принадлежащие перу Е.С. Щепотьевой, которая вела в «Русской мысли» библиографический отдел и во многом определяла редакторскую политику журнала. Имя этого литературного критика, по сути отрицавшего чеховское творчество, должно занять своё место в истории восприятия Чехова.

Ключевые слова: Щепотьева, «Русская мысль», Г. Успенский, критика, библиографический отдел, рецензент, герой драмы.

KNIGIN, I. A.

*IVANOV IN THE EVALUATION
OF THE RUSSIAN THOUGHT MAGAZINE*

Abstract. The article deals with the peculiarities of understanding Chekhov's play on the pages of one of the leading monthly magazines of the democratic direction. In addition to the opinions of G.I. Uspensky and N.V. Shelgunov, the article examines in detail the assessments of the play and its main character, which belong to the pen of E.S. Shchepotyeva, who led the bibliographic section in *Russian Thought* and largely determined the editorial policy of the magazine. The name of this literary critic, who essentially denied Chekhov's work, should take its place in the history of Chekhov's perception.

Keywords: Shchepotyeva, *Russian Thought*, G. Uspensky, criticism, bibliographic section, reviewer, hero of the drama.

Напечатанная в мартовской книжке «Северного вестника» за 1889 год по тексту копии театрального цензурного экземпляра «драма в четырёх действиях» «Иванов» не только сразу же обратила на себя пристальное внимание литературной критики, но и распалила бурную полемику, вызвала противоречивые интерпретации, объяснения и суждения в российской печати. В письме к В.Г. Короленко от 10 мая 1889 года А.Н. Плещеев сообщал, что «“Иванов” <...> возбуждал большие толки. Одни превозносили пьесу до небес, другие страшно ругали. Это во всяком случае показывает, что вещь незаурядная. Я с ругателями не согласен»¹.

¹ Чехов и Плещеев. Письма Плещеева к Чехову / Ст. и публ. Л.С. Пустильник // Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М.: АН СССР, 1960. С. 302.

Можно сказать, неприязненно к чеховской пьесе отнеслась критика демократической ориентации, особенно предвзято трактуя образ Иванова. Довольно заметно такая тенденция прослеживалась в «Русской мысли». Так, на страницах журнала в очерке «О том, что натворила акушерка Анна Петровна» из цикла «Грехи тяжкие»² с прямолинейной резкостью выступил Г.И. Успенский. Герои его очерка, давние знакомцы, встретившись, заводят довольно скучный разговор о далёком уже прошлом, но, к их счастью, «неожиданно нашлась весьма благодарная тема для общего разговора; некоторые из этих старых товарищей, а ныне податных инспекторов, чиновников при крестьянских банках, служащих в железнодорожных управлениях и т.д., пользуясь отпуском в Петербург, не преминули побывать и в театре, видели драму г. Чехова *Иванов*, и так как о ней много говорили, то и они нашли возможным по поводу неё коснуться вообще состояния “современного общества”»³. Один из товарищей, Михаил Петрович, поделился негодующими размышлениями об ивановых: «<...> дожили, действительно дожили до такого безобразия, какое представлено в драме г. Чехова, — это верно! — но какие-такие люди дожили до такого состояния — этого я, кажется, не понимаю <...> объяснять причины такого бессмысленного существования известной части общества тем, что некоторые из этих страдальцев погибают от слишком напряжённой общественной деятельности, — это значит с большой головы переносить на здоровую... <...> Погиб и развалился вдребезги, превратился в прах от слишком напряжённой деятельности! <...> Слишком страстно предался, видите ли, устройству школ, каких-то, вероятно, ссудо-сберегательных товариществ, — словом, изорвался в любви к ближнему до того, что, будучи земским гласным, не может ехать на собрание, а предпочитает отдохнуть от своих ужаснейших разочарований <...> И ведь читает советы: не женитесь на женщинах с убеждением, не суйтесь в реформы, — всё это прах, всё это доводит до бессмысленного состояния»⁴. Другой собеседник, «служащий в крестьянском банке», поддержал товарища: «Действительно, есть целые слои общества, которые живут так же бессознательно, как и все действующие лица драмы *Иванов*. То, что они

² Впоследствии заново отредактированный очерк под названием «Чужие грехи (Из памятной книжки)» вошёл в цикл «Невидимки», составленный Успенским для третьего тома его сочинений (СПб., 1891) из произведений, ранее напечатанных в других циклах.

³ *Успенский Глеб*. Грехи тяжкие (Очерки). VI. О том, что натворила акушерка Анна Петровна // Русская мысль. 1889. №4. Отд. I. С. 160.

⁴ Там же. С. 161.

не страдают за общее дело, — это верно; но верно, что это не пустяки и что их жизнь, по-видимому, такая пустопорожняя, заслуживает глубочайшего внимания!.. <...> Жизнь этих людей — это жизнь... в гипнотическом сне!»⁵ Для оратора важно было обратить внимание на то, что «люди, изображённые г. Чеховым, живут только *ощущениями*. Они выросли и жили именно в то время, когда сознательная жизнь всё убывала и убывала в своих размерах»⁶. Упомянутый Михаил Петрович негодовал: «И смею валить на страстность в труде “для общества”? Это “жертвы ошибки” жить во имя общего счастья? Да разве действительные страдания человека могут привести к отвращению жить? Можно и чахнуть, но не потерять сознания!»⁷. «И затем Михаил Петрович стал рисовать картину страдания людей своего поколения, — замечает автор очерка. — Не замедлили присоединиться к нему и другие товарищи с своими воспоминаниями, но, начав речь о том, что убеждение не гаснет в самых тяжких препятствиях, идущих ему наперерез, незаметно стали припоминать только одни препятствия. Общая картина невознаградимых страданий, вместе с тягостными картинами жизни, о которых шла речь, благодаря драме г. Чехова, положительно привела всех опять в самое тяжёлое душевное настроение. Стали пить мрачно, говорить злобные речи»⁸. И тут податный инспектор из круга товарищей вспомнил Анну Петровну: «— Да что вы, господа, воете? Чего вы мраку-то напускаете? Да разве ваши страдания пропали даром? Разве на Руси иссяк живой человек? Да я вам тысячи примеров... Да вон у нас есть акушерка Анна Петровна... тоже *Иванова*...»⁹.

«Успенский рассказал в очерке о людях того же поколения и тоже переживших эпоху “ужаснейшей истерии, которая надолго пришибла сплошь всё русское общество”, но, в отличие от Иванова, сохранивших живую душу, — указывает И. Ю. Твердохлебов. — Сойдясь вместе после представления “Иванова”, герои очерка язвительно вышучивают Иванова, <...> а также Анну Петровну, человека с былыми “убеждениями”, у которой теперь “до того всё это в ней иссякло, что она этому самому Иванову, мужу, предлагает иногда *от скуки* кувыркаться!»

Чеховским персонажам Успенский противопоставил в очерке свою героиню — тоже Анну Петровну Иванову, земскую акушерку, женщину горячего сердца и живой деятельности. История её жизни,

⁵ Там же. С. 162.

⁶ Там же. С. 164–165.

⁷ Там же. С. 165.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 166.

по замыслу автора, убеждала, что на Руси ещё не иссяк живой человек и “ничего не пропало” (“О том, что натворила акушерка Анна Петровна”. — “Русская мысль”, 1889, №4, стр. 144–166; в окончательной редакции — “Чуткое сердце (Из памятной книжки)” — из цикла “Невидимки”)) (XII, 350).

В «Очерках русской жизни», печатавшихся на страницах «Русской мысли», более сдержанную позицию по отношению к чеховской пьесе и её главному персонажу сумел занять Н. В. Шелгунов, «опираясь на компетентный источник», обильно процитировавший содержательные и достаточно убедительные суждения о бытовом поведении Иванова автора «Литературных очерков» в газете «Саратовский дневник», причислившего драму к выдающимся произведениям последнего времени¹⁰.

Однако, пожалуй, особый интерес из публикаций об «Иванове» в «Русской мысли» вызывает подробная анонимная статья о пьесе, помещённая в «Библиографическом отделе» в разделе, посвящённом периодическим изданиям. Лире Михайловне Долотовой (1925–1998) в давнем уже сборнике «Чехов и его время» принадлежит замечательная статья «Чехов и “Русская мысль” (К предыстории сотрудничества в журнале)», объективно и сдержанно осветившая шестилетние сложные и неоднозначные взаимоотношения писателя с редакцией популярного издания. Ей удалось установить, что не правительственную, а редакторскую цензуру в связи с соответствием направлению журнала в его библиографическом отделе по сути осуществляла Елена Степановна Щепотьева (1854–1941)¹¹, которая вела журнальное обозрение. «Литературно-критическая деятельность Е. С. Щепотьевой, — указывает Л. М. Долотова, — не привлекала специального внимания, поэтому в литературе о Чехове статьи журнального обозрения из “Русской мысли” не были атрибутированы. Имени Щепотьевой нет в “Чеховиане” Масанова»¹².

Удалось выяснить, что Е. С. Щепотьева (урождённая Тутевич), дочь доктора, дворянского происхождения, оказалась причастна к революционному движению. Была учительницей, но уволена с ме-

¹⁰ Шелгунов Н. В. Очерки русской жизни. XXXVI // Русская мысль. 1889. № 6. Отд. II. С. 141–142. См. также (XII, 353–354).

¹¹ Годы жизни Е. С. Щепотьевой в разных публикациях указываются приблизительно. Автор данной статьи учитывает следующие данные интернет-источника: «Щепотьева Елена Степановна, 1853 г.р. Место проживания: 8-я линия, д. 35, кв. 5. Дата смерти: ноябрь 1941. Место захоронения: Смоленское кладб. (Блокада, т. 34)». URL: <http://vizs.nlr.ru/blockade/book/27/1030> (дата обращения: 20.10.2019).

¹² Долотова Л. М. Чехов и «Русская мысль» (К предыстории сотрудничества в журнале) // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 271.

ста службы из-за политической неблагонадёжности. Её арестовали на улице в Москве 31 июля 1877 года вместе с С. Щепотьевым, который впоследствии стал её мужем. Подчинена надзору с 27 декабря 1878 года в Москве, а в июне 1879-го последовала за мужем в ссылку в Вологодскую губернию. В 1882 году жила в Уфе. В 1890-х годах жила в Москве. Почти пять лет преданная почитательница М. Е. Салтыкова-Щедрина и убеждённая ученица Н. К. Михайловского без подписи печатала на страницах «Русской мысли» все обзоры периодических изданий (кроме одного — ноябрьского за 1889 год, когда она попросила у В. А. Гольцева месяц отпуска в связи с отъездом за границу). «Сопоставление писем Щепотьевой со статьями в библиографическом отделе “Русской мысли” начиная с 1888 г. доказывает со всей очевидностью принадлежность ей журнальных обозрений»¹³, — отмечает Л. М. Долотова. В августе 1892 года Щепотьева перестала сотрудничать с журналом, о чём потребовала сообщить в редакцию, и её требование было удовлетворено.

К творчеству Чехова обозреватель «Русской мысли» сразу же отнеслась недоверчиво; оно просто не вписывалось в сложившиеся в её сознании эстетические и этические представления. Она в своё время по-своему переосмыслила повесть «Огни»; туманом публицистических рассуждений окутала «Степь»; считала, что во всяком художественном произведении на первый план в воображениях критика должна выступать определённая тенденция. Такой подход, несомненно, сказался и в критическом разборе «Иванова», хотя уже с начальных строк этого критического опуса было заявлено, «что драма обращает на себя внимание, вызывает на некоторые воспоминания и сравнения»¹⁴. Впрочем, сразу же оговаривалась Щепотьева, «не в драме тут дело и последняя ни в коем случае не может служить выдающимся образчиком драматической литературы <...> Здесь нет ни яркой драматической коллизии, ни выпуклого действия, ни широкой картины современного провинциального общества, на фоне которого она разыгрывается, — словом, ничего такого, что составляет принадлежность всякого драматического произведения» (211). Всё дело заключается в изображении героя драмы, «помещика Иванова». Именно на его личности в самых разных её проявлениях и сосредоточилось на протяжении всей статьи внимание критика: «Перед нами развинченный, нравственно одряхлевший человек, с разбитым сердцем, с ослабевшею волей, озлобленный на себя и на всё

¹³ Там же. С. 270.

¹⁴ Б. н. <Е. С. Щепотьева>. «Северный Вестник», март — апрель // Русская мысль. 1889. № 5. Библиографический отдел. С. 211. Далее ссылки на эту статью приводятся в тексте с указанием в круглых скобках страницы.

окружающее» (212). При этом он не сталкивается с окружающими его недалёкими и мелкими людьми, читатель не знает, какие «подвиги» совершал Иванов и какие «горячие речи» произносил. Чеховский «страдалец», по мнению автора статьи, «изображён чересчур механически-просто и обнажён от всяких фаустических наследий своих предков» (213). Герой драмы не верит в будущее, разочаровавшись не только в себе, но и в других, желая и в других «притушить огонь энтузиазма и незаурядных стремлений», делая акцент на собственном бессилии. Житейские советы, даваемые Ивановым доктору Львову, вызвали особое издевательское негодование критика: «Удивительно просто всё это у г. Чехова поставлено и разрешено! Просто, но зато действительно “оригинально” в нашей литературе: подобного разрешения вопроса о “русской хандре”, кажется, ещё не было представлено ни одним из наших писателей. И странно, как это мы до сих пор не замечали, что его можно так легко разрешить ко всеобщему удовольствию? Ведь на каждом шагу можно видеть, что кто не “разбивает лбом стены и не сражается с тысячами”, кто не носится с “бреднями” и иллюзиями, не заботится о каких-то там “необыкновенных школах” и проектах благодетельствования рода человеческого, кто женится по предусмотрительному расчёту и говорит только взвешенные речи, — тепло тому на свете: тот здоров и покоен, имеет крепкие нервы, спит блаженным чичиковским сном и доживает до мафусаилова века, представляя собою полную антитезу с исковерканным и наказанным самоубийцей — Ивановым» (215).

Как тут не вспомнить и о чеховских авторских признаниях. В письме к А. С. Суворину от 30 декабря 1888 года Чехов даёт интереснейшие характеристики героев «Иванова». Вот некоторые из них, посвящённые Николаю Алексеевичу Иванову: «К утомлению, скуке и чувству вины прибавьте ещё одного врага. Это — одиночество. Будь Иванов чиновником, актёром, попом, профессором, то он бы свыкся со своим положением. Но он живёт в усадьбе. Он в уезде. Люди — или пьяницы, или картёжники, или такие, как доктор... Всем им нет дела до его чувств и перемены в нём. Он одинок. Длинные зимы, длинные вечера, пустой сад, пустые комнаты, брющающий граф, больная жена... Уехать некуда. Поэтому каждую минуту его томит вопрос: куда деваться? <...> Иванов утомлён, не понимает себя, но жизни нет до этого никакого дела. Она предъявляет к нему свои законные требования, и он, хочешь не хочешь, должен решать вопросы. Больная жена — вопрос, куча долгов — вопрос, Саша вешается на шею — вопрос. <...> Такие люди, как Иванов, не решают вопросов, а падают под их тяжестью. Они теряются,

разводят руками, нервничают, жалуются, делают глупости и в конце концов, дав волю своим рыхлым, распушенным нервам, теряют под ногами почву и поступают в разряд “надломленных” и “непонятых”» (II Ш, 111). И ещё одно очень важное чеховское примечание: «В характеристике Иванова часто попадает слово “русский”. Не рассердитесь за это. Когда я писал пьесу, то имел в виду только то, что нужно, то есть одни только типично русские черты. Так, чрезмерная возбудимость, чувство вины, утомляемость — чисто русские. Немцы никогда не возбуждаются, и потому Германия не знает ни разочарованных, ни лишних, ни утомлённых... Возбудимость французов держится постоянно на одной и той же высоте, не делая крутых повышений и понижений, и потому француз до самой дряхлой старости нормально возбуждён. Другими словами, французам не приходится расходовать свои силы на чрезмерное возбуждение; расходуют они свои силы умно, поэтому не знают банкротства.

Понятно, что в пьесе я не употреблял таких терминов, как русский, возбудимость, утомляемость и проч., в полной надежде, что читатель и зритель будут внимательны и что для них не понадобится вывеска: “Це не гарбуз, а слива”. Я старался выражаться просто, не хитрил и был далёк от подозрения, что читатели и зрители будут ловить моих героев на фразе, подчёркивать разговоры о приданом и т. п.» (II Ш, 115).

В примечаниях к «Иванову» в двенадцатитомном собрании сочинений А. П. Скафтымов отмечал: «Идейная концепция пьесы определилась уже в первой редакции. Драматическое положение героя (Иванова) в пьесе вызывалось не какими-либо особыми обстоятельствами, а всею действительностью в целом. Иванова губит его “болезнь”, причиной которой являются общие условия русской жизни; они сломили его волю, поселили в его душе безверие и отчаяние. Многим, кто наблюдает Иванова лишь внешне (Львов и др.), он представляется нечестным и дурным человеком. Однако всем ходом пьесы показано, что Иванов, с одной стороны, виновен в слабости, в отказе от дальнейших идейных поисков, — а с другой стороны, является жертвой действительности. Образ его имеет не только обличительный, но и драматический смысл»¹⁵.

Размышляя об идейно-тематическом содержании пьесы, А. П. Скафтымов указывал: «Конфликтное состояние Иванова заключается не только в ложных сплетнях и пересудах, какие поднимаются вокруг него. Иванов действительно негоден перед жизнью.

¹⁵ Чехов А. П. Собр. соч.: в 12 т. Т. 9. Пьесы. 1880–1904. М.: ГИХЛ, 1963. С. 671.

И это составляет его внутреннюю драму. Следствия его “болезни” ужасны и для него, и для окружающих (судьба Сарры и проч.). Всё это ужасное находится вне его воли, но от этого не перестаёт быть ужасным. Он не виноват, виновата жизнь, которая привела его в негодность. Но он всё же негоден, вреден, непривлекателен и проч. Вот мысль Чехова. <...> Подбором сюжетно-конструктивных деталей здесь (в “Иванове”. — *И. К.*) сильнее выдвигается кажимость виновности с тем, чтобы потом её снять, то есть объяснить положение причинами, выходящими за пределы индивидуально-волевой направленности. Виновник несчастья освещается как жертва той же действительности, и образ, воплощающий нечто жизненно-отрицательное, приобретает не обличительный, а трагический смысл¹⁶.

Щепотьева настаивала на несложности образа Иванова, не увидела в нём никакого жизненного значения, жизненной правды, но обнаружила размытость личностного начала, отсутствие какой-либо оригинальности, литературной типичности. Не случайно в статье появился достаточно пространственный пассаж о Чацких и Молчалиных, подводящий читателя к такому выводу: «Весьма может быть, таких мелких, незамысловатых личностей, как создание г. Чехова, немало в нашей жизни, и не то, что “школы”, а одна женитьба на еврейке способна выбить их из колеи и заставить проповедовать “жизнь по шаблону”. Тогда совсем другой разговор. Но г. Чехов рисует не характер, не лицо, а литературный тип, — он говорит, что таких много, что это Ивановы, которые в прошлом играли роль Чацких, — искренних энтузиастов, сильно веривших и страстно любивших» (217).

Для критика «Русской мысли» герой драмы подан в «фальшивом» освещении, а сама пьеса оставляет впечатление «деланности»; молодой писатель ещё не дорос до адекватного изображения типа «скорбящего и раздражительного человека наших дней»: «от сложной хитрой машины в руках его очутился один винтик; вместо художественного синтеза типических черт известного поколения, вышло детское замахивание на одно из мощных и ярких течений нашего недавнего прошлого» (218). Снова хотелось бы напомнить чеховское признание. В письме А. С. Суворину от 7 января 1889 года Чехов говорил: «Я с большим бы удовольствием прочитал в Литературном обществе реферат о том, откуда мне пришла мысль написать “Иванова”. Я бы публично покаялся. Я лелеял дерзкую мечту суммиро-

¹⁶ *Скафтымов А. П.* Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // *Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения / Сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов; вст. ст. В. В. Прозорова. М.: Высш. шк., 2007. С. 351–352. (Классика литературной науки).

вать всё то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях, и своим “Ивановым” положить предел этим писаньям. Мне казалось, что всеми русскими беллетристами и драматургами чувствовалась потребность рисовать унылого человека и что все они писали инстинктивно, не имея определённых образов и взгляда на дело» (II III, 132).

Впрочем, и о других персонажах пьесы автор критического разбора в «Русской мысли» высказывалась нелицеприятно. Так, психологически неправдоподобным, прямолинейным, непродуманным показался Щепотьевой и образ доктора Львова.

Общий вывод по поводу нового чеховского творения, исходя из всего вышеотмеченного, прозвучал в статье вполне ожидаемо, хотя и не столь уж пессимистично: «Как ни слабо драматическое произведение г. Чехова по своему художественному значению и по своей морали, оно всё-таки заслуживает внимания: и вполне понятно, что оно заставило говорить о себе более, нежели другие произведения автора. Затронув грубою, неумелою рукой некоторые из самых больных струн душевного настроения современного интеллигента, драма невольно вызвала читателя на размышления, на воспоминания о недавнем прошлом, на желание выяснить, что оставило оно переживаемому нами моменту. И то недурно.

Г. Чехов вымолвил “своё” слово, это правда, но это не истинно “оригинальное” и вовсе уж не новое слово. Отрицание “безумных дел, людей и мнений” и идеализация “сереньких” будней — вещь очень старая, гораздо старше, нежели “глупые и старые” мнения, что среда нередко заедает хороших людей...» (219).

В заключение вновь хотелось бы обратиться к статье Л. М. Долотовой, в которой подчёркивалось: «Уход Е. С. Щепотьевой из журнала “Русская мысль” был подготовлен её разногласиями с Гольцевым на протяжении 1890–1892 гг., её недовольством по поводу увеличения редакторской правки. Хронологически, однако, эти два факта — уход Щепотьевой и приход Чехова в “Русскую мысль” — стоят рядом. В октябрьском номере “Русской мысли” было объявлено о прекращении сотрудничества Щепотьевой, а в следующем, ноябрьском номере “Русской мысли” за 1892 г. появилась “Палата № 6” — публикацией этой повести началось сотрудничество Чехова в журнале “Русская мысль”, уже не прекращавшееся до конца его жизни»¹⁷.

¹⁷ Долотова Л. М. Чехов и «Русская мысль» (К предыстории сотрудничества в журнале). С. 282.

ЛИТЕРАТУРА

Б. п. <Е. С. Щепотьева>. «Северный Вестник», март — апрель // Русская мысль. 1889. № 5. Библиографический отдел. С. 211–222.

Долотова Л. М. Чехов и «Русская мысль» (К предыстории сотрудничества в журнале) // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 265–283.

Скафтымов А. П. [Примечания] // *Чехов А. П.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 9. Пьесы. 1880–1904. М.: ГИХЛ, 1963. С. 668–675.

Скафтымов А. П. Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // *Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения / Сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов; вст. ст. В. В. Прозорова. М.: Высш. шк., 2007. С. 348–366. (Классика литературной науки).

Успенский Глеб. Грехи тяжкие (Очерки). VI. О том, что натворила акушерка Анна Петровна // Русская мысль. 1889. № 4. Отд. I. С. 146–166.

Чехов и Плещеев. Письма Плещеева к Чехову / Ст. и публ. Л. С. Пустильник // Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М.: АН СССР, 1960. С. 293–362.

Шелгунов Н. В. Очерки русской жизни. XXXVI // Русская мысль. 1889. № 6. Отд. II. С. 125–146.

Щепотьева Елена Степановна. URL: <http://vizz.nlr.ru/blockade/book/27/1030> (дата обращения: 20.10.2019).

**«ИВАНОВ» А. П. ЧЕХОВА: ДРАМА И ПОСТАНОВКА
В ОЦЕНКАХ ЖУРНАЛА «ЖИВОПИСНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»**

Аннотация. В статье анализируется рецензия из журнала «Живописное обозрение» на журнальную публикацию «Иванова» (март 1889 г.) и постановку пьесы на сцене Александринского театра (январь 1889 г.). Оценки обозревателя сопоставляются с традициями восприятия пьесы в литературно-критической и театральной среде того времени.

Ключевые слова: Чехов, «Живописное обозрение», «Иванов», рецензия, литературная критика, театр.

VOLOKONSKAYA, T. A.

**CHEKHOV'S *IVANOV*: DRAMA AND PERFORMANCE
IN THE ESTIMATES OF *ZHIVOPISNOYE OBOZRENIYE*
MAGAZINE**

Abstract. The article explores the review of the Chekhov's drama *Ivanov* (journal publication in March 1889) and its performance (the Alexandrinsky Theatre, January 1889), published in the Russian magazine *Pictorial Review* (*Zhivopisnoye Obozreniye*). The reviewer's opinion is compared with his contemporaries' literary and theatrical perception of the play.

Keywords: Chekhov, *Pictorial Review* (*Zhivopisnoye Obozreniye*), *Ivanov*, review, literary criticism, theatre.

В № 13 журнала «Живописное обозрение», вышедшем 26 марта 1889 года, появилась за подписью «П. Скромный» статья «Журналистика. “Северный Вестник”». За псевдонимом, согласно словарю И. Ф. Масанова, скрывался специалист в области богословия и истории русской церкви Павел Петрович Васильев¹, однако предмет публикации мало соответствовал области научных интересов автора. Не отвечал он и заявленному заглавию: вместо обещанного обзора журнала «Северный вестник» читатель «Живописного обозрения», по сути, получал пространную рецензию на одно опубликованное в «Вестнике» произведение — драму А. П. Чехова «Иванов». И оценка, данная в этой рецензии пьесе Чехова, вряд ли могла быть названа положительной.

Напоминая читателям о прошедшей в конце января 1889 года постановке драмы на сцене Александринского театра, автор

¹ *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. Т. 3. М., 1958. С. 117.

публикации указывал: «...она была хорошо разыграна и произвела некоторую сенсацию. О драме и её постановке довольно оживлённо говорили некоторое время и в газетах, и в обществе. В этих разговорах трудно было разобраться, потому что они были довольно противоречивы»². Тем не менее П. Скромному это удалось: прозвучавшие в прессе и общественных дискуссиях оценки он уверенно разделил на две группы, недвусмысленно выразив своё отношение к каждой из них. «Мы слышали таких ценителей, — отметил он, — которые превозносили драму, как произведение, выходящее из ряда вон, говорили, что с неё должно начаться процветание нашей драматической литературы, как-то печально захудавшей в последнее время. Но большинство, вполне одобряя игру артистов, о драме высказывали довольно сдержанное мнение; талантливости автора и многих достоинств его первого драматического произведения не отрицали и хладнокровные ценители, но указывали и весьма серьёзные недостатки, при которых драма уже не являлась перлом художника»³. К этим последним присоединял своё мнение и автор рецензии, полагая, что благоприятное впечатление зрителей от пьесы Чехова было во многом создано усилиями участвовавших в постановке актёров и самой театральной атмосферой. «Нелепое, нескладное и бездарное произведение, конечно, не спасёт никакая обстановка и никакая игра, — признавал он. — Но к произведению с задатками и достоинствами разумная и талантливая игра артиста придаёт очень многое»⁴. Эта выведенная рецензентом закономерность, по всей видимости, и послужила причиной тому, что «Живописное обозрение» заговорило о драме Чехова только в марте, после публикации пьесы в «Северном вестнике», когда П. Скромный, наконец, получил возможность прочитать и перечитать её «спокойно, позабывая театр и игру артиста», — и, следовательно, вынести «правильное и беспристрастное суждение» о её «литературном значении»⁵. У драматического текста, таким образом, отнималась его исконная театральная составляющая, он должен был доказывать взыскательному критику свою самостоятельную ценность наравне с текстом эпическим или лирическим, вдалеке от привычных условий сцены.

Рецензент «Живописного обозрения» не отказывал чеховской драме в некоторых несомненных достоинствах. Прежде всего он отмечал, что «в смысле языка, слога, изложения, или как хотите на-

² Скромный П. Журналистика. «Северный Вестник» // Живописное обозрение. 1889. № 13. 26 марта. С. 218.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

зовите, драма г. А. Чехова написана прекрасно; так действительно говорят, это живой разговор»⁶. Особенность эту П. Скромный, правда, аттестовал как «мелочь», но мелочь очень важную «во всяком литературном произведении», а «в драматическом <...> эта мелочь может и возвысить цену, и убить произведение»⁷. Другим достоинством «Иванова» была названа «полная правдивость содержания». «Вы ни на минуту не сомневаетесь, — уверял читателей критик, — что и такие лица точно есть и такие положения бывают, они не вымышлены, не сочинены». К счастью для Чехова, это его достижение уже было выведено рецензентом «Живописного обозрения» за ряд «мелочей» и признано «очень крупным»⁸. Наконец, третьей удачей драматурга объявлялись «современность драмы и её соответствие злобам дня». В пьесе, на взгляд П. Скромного, верно отражалась общая тенденция измелъчания героя — процесс, который он, впрочем, описал не без сожаления: «Прежде всё были демонические натуры, теперь захудалый, золотушный род, какие-то надорванные и задавленные чем-то; теперь даже Печорины перевелись, и чаще всего встречаются Ивановы. Да, такие люди, как Ивановы, есть, они составляют явление повседневное, обычное, заурядное»⁹.

Тем не менее даже такие основательные достоинства драмы не смогли «зачислить» рецензента «в разряд самых горячих почитателей» чеховского произведения. Причина — в том, что «в нём всё хорошо, — а драмы нет, оно ни по характеру героя, ни по развитию действия не имеет ничего драматического»¹⁰. Васильев упрекнул Чехова в том, что тот скрыл от читателя прошлое героя и масштаб его личности, в сравнении с которыми только и может быть выявлена глубина его личной трагедии: «Мы те страдания умеем понимать и оценивать, которых причину видим и понимаем. <...> Мы не знаем, отчего надорвался Иванов, не знаем размеров его сил — прежде и теперь он является перед нами только клячею. Чему тут сочувствовать? Если у Родшильда будет в кармане сто рублей, мы поймём, что он потерял многое, несчастен, а другие, обладающие такою суммою, не могут возбуждать нашего горя»¹¹. Между тем Чехову думалось, что прошлое его Иванова должно быть очевидно читателю и зрителю уже из самого текста пьесы; в письме А. С. Суворину он писал: «Что он делал и как вёл себя, что занимало и увлекало его,

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 219.

видно из следующих слов его, обращённых к доктору (акт I, явл. 5): “Не женитесь вы ни на еврейках, ни на психопатках, ни на синих чулках... не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стены... Да хранит вас бог от всевозможных рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей...” Вот что у него в прошлом. <...> Прошлое у него прекрасное, как у большинства русских интеллигентных людей» (П III, 109). Однако все эти намёки остались не замеченными рецензентом «Живописного обозрения». Не хватило ему и внятных авторских подсказок, позволяющих читателю увидеть ту особенность, вокруг которой выстраивается характер Иванова, а значит, и понять художественную задачу автора: «Мы слышали вопрос в разговоре: “Честный ли человек Иванов?” Вопрос, конечно, наивный и не совсем идущий к оценке драматического героя. Но он показался нам характерным признаком того, что действительно в герое мало индивидуальности, и читатель не представляет его ясно, герой не производит определённого впечатления на читателя»¹². Ссылаясь на мнение неизвестного (а скорей всего — воображаемого собеседника), Васильев поставил Чехову на вид свою собственную неспособность уловить суть драматического замысла: на автора, таким образом, была возложена вина за рецептивную неудачу читателя.

В финале «Иванова» П. Скромный остроумно заметил параллель с поступком другого несостоявшегося супруга — гоголевского Подколёсина, однако подчеркнул, что развязка чеховского конфликта читателю не ясна в той степени, в которой ему понятен гоголевский герой. В формулировке Васильева это прозвучало следующим образом: «Нам совсем понятен Подколёсин, и мы готовы от души посмеяться над его положением. Но мы не совсем понимаем, чем, собственно, вызвана смерть Иванова, и вместо того, чтобы сочувствовать и плакать, мы начинаем рассуждать»¹³. Однако же рассуждения читателя, по мнению рецензента, ни к чему не приводят, потому что «драма даёт на всё общие намеки и ни на что не даёт положительного ответа. Трагическая развязка заявляется неотвратимой необходимостью. А потому она вас и не трогает, не увлекает и, пожалуй, только даёт повод к резонёрству»¹⁴. Резонёрство это, в частности, проявилось в том, что П. Скромный стал давать Чехову советы по изменению концовки пьесы во имя большей занимательности: например, предложил привести Иванова к мысли о самоубийстве

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

не перед женитьбой, а уже после неё, так как это «ещё забористей в трагическом отношении»¹⁵. Нарушения против природы драматического жанра он увидел и в том, что обстоятельства героя «в конце драмы нисколько не изменились, они, если хотите, улучшились», и в том даже, что герой «действия и борьбы не проявляет», а потому и читателя «не трогает»¹⁶.

В конечном счёте недостатком пьесы обернулось то, что ещё в первой половине рецензии П. Скромный называл её достоинством, — правдивое изображение характеров. Современный тип «захудалого» человека, на его взгляд, никак не годен для драматического текста: «...всех можно поместить в больницу, но в трагедию не все годны. В трагедию годятся только трагические характеры. Слабосильный человек, от природы размазня, право, не годится в трагедию»¹⁷. Комментаторы Полного собрания сочинений и писем Чехова полагают, что во второй редакции пьесы «вместо прежнего Иванова, ничем не примечательного, обыкновенного человека, безвольно отдающегося течению жизни, в центр “драмы” поставлен одинокий герой, охваченный острейшим внутренним разладом, резко противопоставленный остальным действующим лицам, вокруг которого концентрировалось теперь всё действие пьесы» (XII, 312–313). От внимания Васильева эта перемена ускользнула. В новом варианте пьесы он увидел развитие всё той же темы «надорвавшегося человека», однако перенос этой темы в драматическую среду его категорически не устроил. Измельчание героя, о котором критик с таким сочувствием писал в начале своей статьи, привело к измельчанию драматических жанров, вплоть до их постепенного исчезновения: «Эта тема прекрасно разработана в нашей художественной литературе: такую жизненную обстановку и такие типы прекрасно очертили беллетристы в романах и в повестях. Мы думаем, что и г. Чехов, по своему таланту и уменью, победил бы все затруднения в эпическом произведении, а в драме у него чего-то не достаёт и, пожалуй, многого не достаёт. Есть правда и намёки на правду, но нет определённости и выразительности»¹⁸. К слову сказать, в той же нецензурности, близости к эпическим текстам упрекал «Иванова» и А. Н. Плещеев, когда писал Чехову: «Пьесы вам действительно нужно на долгое время отложить писать. Эти сценические условия связывают вас. У вас талант эпический. Со временем, может быть, у вас явится потребность написать драматическую вещь, если под-

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

вернётся такой сюжет, который лучше укладывается в драматические, нежели в эпические рамки» (XII, 343).

Однако главным недостатком новой драмы, создаваемой Чеховым, в рецензии Васильева была объявлена необходимость для читателя и зрителя вступать в активный диалог с текстом, становиться полноценным творцом художественного произведения, внимательным как к авторским словам, так и к намеренной недосказанности. «Мы знаем, что читатели драмы сейчас же объяснят нам всё это, да мы и сами найдём в драме намёки и объяснение на многое, — признал П. Скромный, но с тем большим пылом заявил: — Но самая необходимость искать объяснений и обдумывать не служит доказательством безукоризненности художественного произведения»¹⁹. Завершающие рецензию фразы, признающие в «Иванове» «и умелое, и талантливое произведение»²⁰, были уже только дежурными похвалами. В своём восприятии чеховской пьесы рецензент «Живописного обозрения» оказался так или иначе солидарен с большинством критиков, которые, как пишут комментаторы чеховского Полного собрания сочинений и писем, «оставаясь в пределах традиционных представлений о драматической форме, <...> были далеки от истинного понимания драматургического новаторства пьесы Чехова» (XII, 314).

ЛИТЕРАТУРА

Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, учёных и общественных деятелей: В 4 т. Т. 3. Алфавитный указатель псевдонимов. Псевдонимы русского алфавита: Р — Я. Псевдонимы греческого и латинского алфавитов. Астронимы, цифры, разные. М.: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1958. 415 с.

Скромный П. Журналистика. «Северный Вестник» // Живописное обозрение. 1889. № 13. 26 марта. С. 218–219.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.



А. П. Чехов. «Иванов». Международная Чеховская лаборатория. Идея постановки В. В. Гульченко. Режиссёр С. В. Терещук. Львов — Д. А. Лавренов, Анна Петровна — А. А. Днепровская (Сафронова), Иванов — О. В. Дуленин, Саша — Д. В. Дементьева-Заплетная. Москва, 2019. Фото Сергея Милицкого



А. П. Чехов. «Иванов». Международная Чеховская лаборатория. Идея постановки В. В. Гульченко. Режиссёр С. В. Терещук. Иванов — О. В. Дуленин, Львов — Д. А. Лавренов. Москва, 2020. Фото Александра Беланова



А. П. Чехов. «Иванов». Международная Чеховская лаборатория. Идея постановки В. В. Гульченко. Режиссёр С. В. Терещук. Шабельский — И. Г. Пехович, Лебедев — В. А. Новиков, Бабакина — В. В. Патмалникс. Москва, 2019. Фото Сергея Милицкого



А. П. Чехов. «Иванов». Международная Чеховская лаборатория. Идея постановки В. В. Гульченко. Режиссёр С. В. Терещук. Лебедев — В. А. Новиков, Шабельский — И. Г. Пехович, Косых — В. М. Мокроусов. Москва, 2019. Фото Сергея Милицкого



А. П. Чехов. «Иванов». Международная Чеховская лаборатория. Идея постановки В. В. Гульченко. Режиссёр С. В. Терещук. Иванов — О. В. Дуленин, Саша — Д. В. Дементьева-Заплетная, Лебедев — В. А. Новиков, Шабельский — И. Г. Пехович, Зинаида Савишна — Т. В. Смирнова. Москва, 2019. Фото Сергея Милицкого



А. П. Чехов. «Иванов». Международная Чеховская лаборатория. Идея постановки В. В. Гульченко. Режиссёр С. В. Терещук. Иванов — О. В. Дуленин, Саша — Д. В. Дементьева-Заплетная, Косых — В. М. Мокроусов, Лебедев — В. А. Новиков, Шабельский — И. Г. Пехович, Боркин — А. В. Вальвач, Львов — Д. А. Лавренов. Москва, 2019. Фото Сергея Милицкого



А. П. Чехов. «Иванов». Международная Чеховская лаборатория. Идея постановки В. В. Гульченко. Режиссёр С. В. Терещук. Иванов — О. В. Дуленин. Москва, 2020. Фото Александра Беланова



А. П. Чехов. «Иванов». Международная Чеховская лаборатория. Идея постановки В. В. Гульченко. Режиссёр С. В. Терещук. Финальная сцена с «чеховским ружьём», которое здесь так и не выстрелит. Москва, 2019. Фото Сергея Милицкого

ПОЧЕМУ СЛОВО «ПОДЛЕЦ» УБИЛО ГЕРОЯ ПЬЕСЫ
А. П. ЧЕХОВА «ИВАНОВ»?

Аннотация. Статья посвящена историко-культурному и историко-психологическому контексту пьесы «Иванов», без которого не всё понятно в развитии сюжета, в характерах главных персонажей и в реакции критики и публики на первые постановки. По материалам Национального корпуса русского языка восстанавливается «поле смыслов», образующих дихотомическое единство понятий «честный человек» и «подлец».

Ключевые слова: Чехов, «Иванов», историко-культурный анализ, интеллигенция, «подлец», «честный человек».

BUSHKANETS, L. E.

WHY THE WORD “SCOUNDREL” KILLED THE HERO
OF A. P. CHEKHOV’S PLAY *IVANOV*?

Abstract. The article is devoted to the historical and psychological historical context of Chekhov’s play *Ivanov*, without that approach not everything is clear in the development of the plot, in the main characters and in the reaction of critics and public to the first performances. Based on the materials of the National Corpus of the Russian Language, the article reconstructs the “field of meaning” that form the dichotomous unity of the concepts “honest man” and “scoundrel.”

Keywords: Chekhov, *Ivanov*, historical and cultural analysis, intelligentsia, “scoundrel,” “honest man.”

В пьесе А. П. Чехова «Иванов», как в редакции 1887 года, так и в редакции 1889 года, есть слова и выражения, которые повторяются настолько часто, что не могут пройти мимо сознания зрителя и читателя. Это «утомление», «раздражение», «виноват»... и, конечно, «честный человек» и «подлец».

В варианте 1889 года «честный человек» словно стреляет в Иванова словом «подлец» — и убивает (самоубийство героя — всего лишь закономерное следствие):

«Л ь в о в (*входит, Иванову*). А, вы здесь? (*Громко.*) Николай Алексеевич Иванов, объявляю во всеуслышание, что вы подлец! <...> А господин Иванов может получить удовлетворение, когда ему угодно. <...>

С а ш а (*Львову*). За что? За что вы его оскорбили? Господа, позвольте, пусть он мне скажет: за что?

Львов. Александра Павловна, я оскорблял не голословно. Я пришёл сюда как честный человек, чтобы раскрыть вам глаза, и прошу вас выслушать меня.

Саша. Что вы можете сказать? Что вы честный человек? Это весь свет знает! Вы лучше скажите мне по чистой совести: понимаете вы себя или нет! Вошли вы сейчас сюда как честный человек и нанесли ему страшное оскорбление, которое едва не убило меня; раньше, когда вы преследовали его, как тень, и мешали ему жить, вы были уверены, что исполняете свой долг, что вы честный человек. Вы вмешивались в его частную жизнь, злословили и судили его где только можно было, забрасывали меня и всех знакомых анонимными письмами, — и всё время вы думали, что вы честный человек. Думая, что это честно, вы, доктор, не щадили даже его больной жены и не давали ей покоя своими подозрениями. И какое бы насилие, какую жестокую подлость вы ни сделали, вам всё бы казалось, что вы необыкновенно честный и передовой человек! <...>

Иванов. <...> Постой, я сейчас всё это кончу! Проснулась во мне молодость, заговорил прежний Иванов! (*Вынимает револьвер.*) <...> Оставьте меня! (*Отбегает в сторону и застреливается.*)» (XII, 75–76).

Итак, честный человек называет оппонента «подлецом», что становится решающим толчком к самоубийству. Что же это за слова такие, которые оказываются столь действенными (вспомним споры последней трети XIX века о проблеме «слова и дела»)? Материалом для восстановления историко-культурного и литературного контекста являются данные Национального корпуса русского языка²¹.

Начнём с «честного человека» — ключевого понятия в характеристике и автохарактеристике Львова.

Честным человеком может быть аристократ, высокого уровня чиновник или обычный человек. «Честность» не отменяется другими качествами, такими как хороший или плохой человек:

«Князь Василий Андреевич был прекрасный и честный человек»; «такой маленький честный человек вступает на столь трудный и важный пост, не по нём, вряд ли ему справиться... Потапов был и добрый, и неглупый человек, и честный человек; но он именно был олицетворением всего мелочного, без всякой самостоятельности, без всякой инициативы и с безграничным по размерам самолюбием».

(*В. П. Мецкерский. Мои воспоминания. 1897.*)

²¹ Национальный корпус русского языка. Электронный ресурс. URL: <https://ruscorpora.ru/new/> (дата обращения: 1.10.2020). Данные выгрузки по запросам: «честный человек», «честный труженик», «подлец». В скобках указан источник и год создания текста: все примеры принадлежат «чеховскому времени».

«...муж её <...> был добрый, честный человек, но не обладал ни блестящим умом, ни выдающимися дарованиями; он не понимал беспокойных порывов жены; она не могла разделять его слишком “материальных” вкусов и мучилась, не находя себе опоры в жизни».

(А. Н. Анненская. Гоголь. 1895).

«Князь Николай Семёнович был добрый и честный человек, но по характеру самый несносный: преупрямый и пребешеный, и что в особенности для его жены было тяжело: рассердится и несколько дней молчит, ни слова не скажет»; «Вот он смолоду и начитался этих учений, и хотя был умный и честный человек, а имел самые скотские понятия насчёт всего божественного, словом сказать, был изувер не лучше язычника».

(Д. Д. Благово. Рассказы бабушки из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные её внуком Д. Благово. 1877–1880).

Более того, определение «честный человек» даже важнее, чем профессиональные качества человека и его талант:

«Он очень порядочный и честный человек, а главное, большой и искренний поклонник нашей начинающейся школы...»

(П. И. Чайковский. Письма Н. Ф. фон-Мекк. 1880).

В первой половине XIX века это слово прежде всего было связано с понятием дворянской чести, т. е. со следованием правилам дворянского поведения. Но во второй половине века, сохранив значение «человек, который не ворует», слово обрело комплекс новых смыслов.

1. Честный человек — обязательно правдивый и искренний, даже если это ему не выгодно; он не скрывается, не лицемерит, не лицедействует. Правдивость — первая и главная черта этого типа людей:

«Так говорил Б. П. Мансуров потому, что он был хороший и честный человек, но не все оппоненты графа Толстого и его проекта так добросовестно относились к жизненному успеху нового учреждения».

(В. П. Мецгерский. Мои воспоминания. 1897).

«Я прошу, умоляю Вас как супруга, отца, как друга моего сына, поступите как честный человек и скажите прямо ваше мнение, чего ему бояться или на что надеяться».

(М. А. Давыдова. Роберт Шуман. 1893).

«Не всё, не всё ещё, — проговорила Аврора, отирая слёзы, — как честный человек, скажете ли мне истину на мой вопрос?»

(Г. П. Данилевский. Сожжённая Москва. 1885).

«А может быть, он честный человек, не хочет показывать ей такого чувства, какого не находит в себе».

(П. Д. Боборыкин. Китай-город. 1882).

«Вы, как честный человек, должны были это сказать!»

(А. Ф. Писемский. Просвещённое время. 1875).

«Карамзин был, неоспоримо, честный человек с благородными стремлениями, человек, не способный ни на ложь, ни на лицемерие».

(Н. В. Шелгунов. Попытки русского сознания.

Сентиментализм и Карамзин // Дело. 1874. № 2).

Этот прямой и откровенный тип поведения требует мужества — или, по крайней мере, убеждённости человека в своём мужестве.

Честный человек многое «должен»:

«...это невесело — но честный человек считает это долгом, и даже любит его!»

(И. А. Гончаров. Обрыв. 1869).

Не случайно «честного человека» спрашивают:

«Вот вы, небойсь, укоряете меня в звонких фразах, а сами ещё пуще того звонкие-то словечки в ход пущаете!.. “Должны, долг, честный человек”... Да что такое этот ваш долг честь-то?»

(В. В. Крестовский. Панургово стадо (Ч. 3–4). 1869).

Что же он должен или, наоборот, не должен делать?

«Честный человек всегда платит свои долги!»; «Я не понимаю только, как это честный человек может желать и добиваться себе полной свободы действий и отрицать такое же право за другими?»

(Н. С. Лесков. Чёртовы куклы. 1890).

«Посягать на исполнение чужого слова — это всё равно, что самой своих обещаний в грош не считать, — продолжала через минуту Молохова, немного спокойней. — Честный человек этого никогда не сделает...»

(В. П. Желиховская. Подруги. 1878–1896).

«...всякий честный человек, чего не признаёт, или даже в чём сомневается, не должен разыгрывать комедий».

(А. Ф. Писемский. В водовороте. 1871).

Честный человек не должен одобрять клевету, в том числе на себя, не должен общаться с мошенниками и подлецами, должен громко назвать негодяя негодяем, должен закончить дело, за которое взялся. Честному человеку многое прощается, общество готово уважать и защищать его, если общественное мнение считает его таким, но не прощает, если «честный человек» «погиб» под влиянием обстоятельств.

Поскольку честный человек — человек свободный и от вольных, и от невольных сделок с совестью, то сформировалось ещё одно значение — не доносчик, не предатель:

«Нам достаточно одного убеждения, что вы честный человек, что вы во всяком случае не доносчик».

(В. В. Крестовский. Панургово стадо (Ч. 12). 1869).

Выражение «честный человек» связано с понятием «честный труженик». Честный труженик — часто бедный (его за это упрекают), не берущий взятку, скромно проходящий свой жизненный путь, но уверенный в своей правоте, в том, что служит добру, «полезный член общества»:

«...был энергичный, сильный, решительный, открытый и честный человек, исполненный ревности к добру, движимый желанием быть полезным другим и употреблять свой талант на общее благо».

(М. В. Ватсон. Данте. 1890).

«Всё, что может выйти из него для жизни, — это честный труженик, который тихо и незаметно сойдёт в могилу среди своих кропотливых и часто неблагодарных занятий».

(В. В. Крестовский. Петербургские труппы. Части 1–3. 1864).

2. Очень важно, что «честный человек» — это мужчина (в предыдущем значении это могла быть и молодая девушка нового поколения), который не обманывает женщину, готов жениться и обеспечить её:

«Я же, старый дурак, ещё покровительствовал твоей любви, думая, что ты честный человек...»

(Н. Э. Гейнце. Коронованный рыцарь. 1898).

«И вы как честный человек, несмотря на чувство дружбы к нему, конечно, примете сторону беззащитной, несчастной, опозоренной девушки...»

(Н. Э. Гейнце. Самозванец. 1898).

«Поймите, что не будь я честный человек, который раз сказал себе, что ты беден и потому не имеешь права жениться, что это будет значить разводить нищих на земле, — я страдаю и молчу, — а то бы я давно женился на вас и был бы счастливейшим из смертных».

(М. Ф. Каменская. Воспоминания. 1894).

«Я поняла, что мы оба — я, замужня женщина, обязанная сохранить честь имени, которое ношу, и связанная навсегда с человеком, которого пред Богом и людьми назвала моим мужем, Вы — связанный тоже обетом, вы, честный человек, неспособный на ложь и обман, — мы оба, повторяю, были на скользком пути...»

(М. Н. Волконский. Мальтийская цепь. 1891).

То же понятие дополняется ироническим значением:

«В заключение жених, как честный человек, объявил уже совершенно прямо, что женится только в таком случае, если ему дадут вышеупомянутый батальон».

(Л. И. Веселитская (Микулич). Мимочка. 1891).

Более того, многие героини выходят замуж не по любви, а за «умного и честного человека», считая это достаточным для счастья.

3. В 1860-е годы сформировалось ещё одно значение выражения «честный человек» — человек демократических убеждений. Примеры тому мы видим в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?» (1863):

«Но каждый порядочный человек вовсе не счёл бы геройством поступить на месте этих изображённых мною людей точно так же, как они, и совершенно готов к этому, если бы так случилось, и много раз поступал не хуже в случаях не менее, или даже и более трудных, и всё-таки не считает себя удивительным человеком, а только думает о себе, что я, дескать, так себе, ничего, довольно честный человек».

В 1870-е — 1880-е годы «честный человек» должен был быть человеком либеральных убеждений:

«Это безусловно честный человек, с хорошим направлением».

(В. Г. Короленко. Письма. 1888).

«Ты говоришь, кто я?.. Дитя, я просто честный человек. Я человек, несущий на себе злобу дня, но дня сегодняшнего...»

(А. И. Эртель. Записки Степняка. 1883).

«Мухортов не мог сказать, что он безукоризненно честный человек, так как в прошлом он жил жизнью тепличного, выхоленного растения, защищённого от всяких стихийных случайностей, бурь и гроз».

(А. К. Шеллер-Михайлов. Над обрывом. 1883).

Об этом писал и Л. Н. Толстой в «Анне Карениной» (1878):

«Если ты признаёшь это благом, — сказал Сергей Иванович, — то ты, как честный человек, не можешь не любить и не сочувствовать такому делу и потому не желать работать для него <...> А Степан Аркадьич был не только человек честный (без ударения), но он был честный человек (с ударением), с тем особенным значением, которое в Москве имеет это слово, когда говорят: честный деятель, честный писатель, честный журнал, честное учреждение, честное направление, и которое означает не только то, что человек или учреждение не бесчестны, но и способны при случае подпустить шпильку правительству».

И в этом смысле «честный человек» был противопоставлен «подлецу», как, например, в заявлении «Народной воли»:

«Надежда на мирное торжество демократической идеи в настоящее время делается немислимой, и всякий честный человек просто обязан прийти на помощь революции. <...> Замечательное дело: совесть, сознание того, что честно и что подло, до того наполняли собой воздух, что даже сами правительственные агенты стыдились своей роли. <...> Не было подлей, никогда ещё не было <...> Свыклись. Притерпелись. Господа! Есть вещи, с которыми свыкаться не позволительно. Если человек свыкся с тасканием из чужих карманов, — он вор. <...> Нервы могут обтерпеться, совесть — не может и не должна. <...> Свыклись! <...> Сделайте это сперва, исполните свою обязанность, — а потом рассуждайте, свыклись вы или нет с разной гадостью. До этого честный человек не может даже заикнуться, что свыкся, не может для того, чтобы не развращать других неосторожным признанием. <...> Честный человек не имеет права сидеть, сложа руки, в подобное время»²².

Выражение это распространилось во всех слоях общества, его пытались присвоить себе и правительство. Выражение «честный человек» стало использоваться и иронически. У Достоевского и многих других так часто называют себя герои по сути безнравственные или те, кто хотят непременно прямо объясниться до конца, но соз-

²² Народная воля. Социально-революционное обозрение. №6 // Народная воля. 1881. Электронный ресурс. URL: <https://narovol.narod.ru/document/nv3.htm> (дата обращения: 1.10.2020).

дают ещё большую путаницу. У Салтыкова-Щедрина это ирония по адресу «честных людей» из «нечаевского дела» или носителей «светлых и высоких идеалов». Такая же ирония в комедии Островского — Соловьёва:

«Вы приезжаете в имение любоваться ландшафтами — выходит, вы честный человек; а я приезжаю, вооружённый наукой, извлекаю из имения пользу себе и людям, я за это — грязный материалист».

(А. Н. Островский, Н. Я. Соловьёв. Дикарка. 1880).

Иронизировали над «честным человеком» за несгибаемость в убеждениях, возмущались им, даже осмеивали:

«...один — либерал потому, что был либералом ещё в 40-х годах, и ему больно расстаться с любимым идеалом, которому он так долго и так искренно служил; другой остаётся на всю жизнь либералом потому, что думает, будто бы честный человек непременно должен быть всю жизнь свою верен прежним убеждениям, даже и вопреки целому ряду разочарований».

(К. Н. Леонтьев. Чем и как либерализм наш вреден? 1878).

«...какой-нибудь “честный труженик” (произносите, прошу, это великое слово позначительнее!)».

(К. Н. Леонтьев. Два графа: Алексей Вронский и Лев Толстой. 1888).

«Итак, почтим этот пустой, но многозначительный гроб тёплой слезою и скажем: “Мир праху твоему, честный труженик на солёном Поле Гражданской Деятельности”».

(А. В. Сухово-Кобылин. Смерть Тарелкина. 1869).

Все эти смыслы есть в произведениях Чехова 1880-х годов: в «Злом мальчике» (1883), «Драме на охоте» (1884), «Браке по расчёту» (1884–1885), «Тряпке» (1885–1886), «Антрепренёре под диваном» (1885–1886), «Женихе и папеньке» (1885–1886), «Мстителе» (1887); в предвосхищающих «Иванова» или «сопутствующих» ему «Безотцовщине», «Лешем», «Именинах». И затем в повестях «Три года», «Рассказ неизвестного человека», «Чёрный монах».

В юмористике это выражение возникает в ироническом контексте, в более поздних произведениях — в контексте размышлений о лжи самому себе и другим благородного и правдивого «честного человека». Особенно чутко Чехов почувствовал мертвенность языка «светлой и честной личности»: ограниченность пафосных или обличительных интонаций, жёсткую ограниченность слов только социальными значениями, ригористичность, дидактизм. Во многих произведениях он

пародирует именно язык «честного человека», помещая те или иные закрепившиеся за ним слова и выражения в противоположный контекст. Тот же приём использован в письмах к брату Александру: «Бедный брат! Честный труженик, эксплуатируемый богачами!» (1899) (П VIII, 141). Брат поддерживал: «Оттого, что ты поджигатель, а я честный человек» (1897); «Он по-прежнему художник и “честный человек” и т. д. в том же бабьем духе» (1888). Не случайно Александр писал ему в 1887 году: «Ты — бесспорно умный и честный человек, неужели же не прозрел, что в наш век лжёт всё: лжёт стул, на который ты садишься, — ты думаешь о нём как о целом, а он трещит под тобою; лжёт желудок, обещая тебе блаженство еды, пока он пуст, и награждая тебя жестокой болью или отяжелением, когда ты поел; лжёт отец, когда он молится, потому что ему не до молитвы, “слова на небе, мысли на земле”, лгу я, живя с семьёй и любя её: я люблю только себя, люблю не самих детей, а эгоистичную сладость сознавать их своими и радоваться их присутствию и существованию» (П II, 521–522).

По отношению к другому герою, Иванову, используется слово «подлец».

Подлец — это человек низкого звания, ведущий себя «не по правилам»: не накормил гостей, не вернул деньги и т. д. В этом значении слово использовалось в мещанской среде. Часто это слово было грубым обращением — что также пришло из мещанской среды. Но из той же среды вышли и многие молодые литераторы 1880-х годов, в среде которых это слово также активно бытовало. В чеховском кругу слово использовалось часто как грубоватое обращение, следы чего сохранились в переписке братьев Антона и Александра и в некоторых воспоминаниях (так, А. В. Амфитеатров писал о грубоватом тоне общения «в том условно-ироническом тоне, который был общим в молодых литературных компаниях 80-х и начала 90-х годов»²³). Однако у этого слова в 1870-е — 1880-е годы тоже появились новые оттенки значения.

Прежде всего, «подлец» — это не негодяй:

«Нельзя сказать, чтобы Подточин был отъявленный негодяй, — нет, он даже, если хотите, так себе... жаль только, немножко... подлец!»

(Д. В. Григорович. Замшевые люди. (Заноза). 1891).

Или в «Иванове», где «подлец» значит скорее «дурак»:

²³ *Амфитеатров А.* Оклеветанный Чехов. Электронный ресурс. URL: <http://chegov-lit.ru/chegov/kritika/amfiteatrov-oklevetannyj-chegov.htm> (дата обращения: 1.10.2020).

«Будь я подлец и анафема, если сяду ещё когда-нибудь играть с этой севрюгой!...» (XII, 26).

Важное значение в слове «подлец» связано с обманом:

«Я говорю здесь “злобою дня” не в смысле избитого выражения, нет, а по той действительной злобе, которая умышленно срывалась с языков завистников и прохвостов, распускавших слух, что золота в Урюме нет, а его открыватель — подлец, надувший своё начальство и кабинет его величества!<...> Так вышло и тут, но приходилось незаслуженно терпеть и выжидать время, которое и показало клеветникам, что открыватель Урюма не подлец, а найденная россыпь действительно богата».

(А. А. Черкасов. Урюм. 1883–1887).

«“Так что же я теперь должна делать, если он такой подлец, что пишет в бумагах, чего у него нет?” — “Зачем?” — “Затем, что он подлец! Он нас кормил сначала плохо, но потом вдруг стал кормить курицами в супе...”».

(А. Ф. Писемский. Масоны. 1880).

Обман «подлеца» должен быть явным и наглым:

«Он, подлец, чего, например, делал: как приструнит его на поимке, он возьмёт да и бросит какого-то порошку прямо в глаза, так что человек поневоле отскочит да и закричит лихоматом; а то ножом пустит с ремня да так метко, что куда захочет, туда и воткнёт».

(А. А. Черкасов. Разбойник. 1883–1887).

Вспомним гоголевского «подлеца» Чичикова. В смысле «наглый обманщик» слово «подлец» становится часто употребляемым обвинением одного героя другому у Ф. М. Достоевского.

Особенно человек подл, когда уверяет в своём благородстве и при этом обманывает:

«Хорошо также её уверить, что вы и подлец! — Уверьте её, что я и подлец! — подхватил князь. Миклаков после этого помолчал немного, а потом присовокупил: — Благо бумага всё терпит: трус на бумаге может явиться храбрецом; подлец нагло говорит о своём благородстве, она смиренно переносит всякую ложь, пошлость, глупость, — виват бумаге!»

(А. Ф. Писемский. В водвороте. 1871).

В атмосфере 1870-х — 1880-х годов «подлецом» становился тот, кто отказывался от прежних либеральных идей и переставал быть «честным человеком». Это связано с идеей «вырождения» людей

«шестидесятых годов» под влиянием нервного истощения и излишней траты сил. «Честные люди» в духе героев романа Чернышевского не могли понять, как можно себя «распустить» и перестать действовать ради общего блага.

Ещё одно важное значение — подлец бесчестно ведёт себя по отношению к женщине.

«Я подлец, я мерзавец, разбойник, разбил её жизнь, а она — ангел, угнетённая невинность и так далее <...> Едемте!.. Всю дорогу она твердила: “О подлец! О подлец! Такого подлнца ещё в мире не было!.. <...> Но я ему не прощу!.. Он узнает, что значит опозорить женщину... О подлец!” Рачеев не спорил с нею, предоставляя ей свободно изливать свою злобу».

(И. Н. Потапенко. Не герой. 1891).

«Ты... подлец! ты силой взял меня!.. Ай! <...> Я на тебя Богу молился, и я не подлец!..»

(А. В. Амфитеатров. Ребёнок. 1891).

«Подлец, подлец я, — чуть не вслух бормотал он, — можно же вообразить такую мерзость!.. <...> Сергей Петрович быстро скрылся; вид Марьи Павловны с новой силой оживил его терзания, и, убежав в самую глушь сада, на поляну, окаймлённую молодой порослью, он снова схватил себя за голову и снова с ожесточением закричал на себя: “О, какой я подлец!”»

(А. И. Эртель. Две пары. 1887).

«Подлец» особенно часто встречается в юмористических текстах Чехова 1880-х годов: «Вынужденное заявление» (1889), «Трагик поневоле» (1889), «Mari d'elle» (1885–1886), «Антрепренёр под диваном» (1885–1886), «Два газетчика» (1885–1886), «Исповедь» (1883), «Ночь на кладбище» (1885–1886), «Пересолил» (1885–1886), «Старость» (1885–1886), «Злой мальчик» (1883), «Дочь Альбиона» (1883). В этих рассказах оно использовано как грубое наименование человека мещанского сознания, потом активизируется в «Иванове» в смысле совсем ином, а после почти исчезает.

Только в противопоставлении «честный человек» — «подлец» особенно раскрываются смыслы каждой характеристики. Это противопоставление отмечал К. Н. Леонтьев в статье «Два графа: Алексей Вронский и Лев Толстой» (1888): «Граф или князь, щёголь и т. п., — это уж непременно подлец... Студент, учитель, какой-нибудь “честный труженик” (произносите, прошу, это великое слово позначительнее!)». Оно встречается и у Д. В. Григоровича: «Господин Липецкий настолько же благородный и честный человек, — насколько

Ягозин гадок и низок...» («Замшевые люди», 1891); и у А. Ф. Писемского: «Бегушев, что вы такое: честный человек или подлец?..» («Мещане», 1877).

Однако «Что вы такое: честный человек или подлец?» — этот вопрос можно задать каждому из антагонистов, Львову и Иванову. Вот дилемма, которая мучает всех и обсуждается всеми героями пьесы, составляя один из его внутренних сюжетов. Постоянное столкновение этих понятий на протяжении пьесы — одна из тем, развёртывающихся на протяжении произведения. И это не просто ярлыки, это два психологических противоположных типа, за каждым определением — комплекс психологических, общественно-политических смыслов и огромная литературная традиция.

Рассмотрим это на примере варианта 1889 года.

Первое действие начинается, в сущности, с того, что Иванов не отдаёт долг рабочим, Лебедеву он признаётся, что не любит жену, рассказывает, что потерял интерес к «делу», стал раздражителен, резок, мелочен, то есть, в сущности, оказывается не тем, что называется и каковым должен быть «честный человек». С одной стороны, рядом с ним настоящие прохвосты Боркин и Шабельский, позже жена Лебедева и компания, собирающаяся на именины (парадоксально считая себя «честными людьми», они отказывают в этом Иванову), с другой стороны — Львов, который всё время пытается с Ивановым «прямо поговорить», чтобы обвинить и указать на то, как должно себя вести (что является первым признаком «честного человека»):

«Простите, я взволнован и буду говорить прямо» (XII, 12–13),

«Николай Алексеевич, я выслушал вас и... и простите, буду говорить прямо, без обиняков. В вашем голосе, в вашей интонации, не говоря уж о словах, столько бездушного эгоизма, столько холодного бессердечия... <...> Не могу я вам высказать, нет у меня дара слова, но... но вы мне глубоко несимпатичны!..» (XII, 17).

Отметим, что «слова» пока нет, — оно появится в конце пьесы.

Пока что появляется определение «возвышенный мошенник» (XII, 17), скрывающийся под маской:

«Нет, я выведу тебя на чистую воду! Когда я сорву с тебя проклятую маску и когда все узнают, что ты за птица, ты полетишь у меня с седьмого неба вниз головой в такую яму, из которой не вытащит тебя сама нечистая сила! Я честный человек, моё дело вступить и открыть глаза слепым. Исполню свой долг и завтра же вон из этого уезда!» (XII, 63).

В противоположность Львову, Иванов не может говорить «прямо»: «Вероятно, я страшно виноват, но мысли мои перепутались, душа скована какой-то ленью, и я не в силах понимать себя. Не понимаю ни людей, ни себя» (XII, 13), в четвёртом действии он последовательно отвергает словесные ярлыки, которыми пытаются его определить. Непонятность Иванова, постоянно обсуждавшаяся критикой и бывшая главной претензией к Чехову, — это несовпадение ни с одним из ярлыков «честного человека» или «подлеца».

Обратим внимание, что Львов как «честный человек» не холоден, но страстен, он ненавидит, любит, но всё это чувства, стремящиеся к крайности, ненавидит ложь (при этом Шабельский всё время упрекает его во лжи). У него нет чувства юмора (он не умеет рассказывать смешные анекдоты), а его «искренность» — это в том числе различная невоспитанность, отличающая его от дворянина.

«С а ш а. Моя антипатия. Ходячая честность. Воды не попросит, папиросы не закурит без того, чтобы не показать своей необыкновенной честности. Ходит или говорит, а у самого на лбу написано: я честный человек! Скучно с ним.

Ш а б е л ь с к и й. Узкий, прямолинейный лекарь! (*Дразнит.*) “Дорогу честному труду!” Орёт на каждом шагу, как попугай, и думает, что в самом деле второй Добролюбов. Кто не орёт, тот подлец. Взгляды удивительные по своей глубине. Если мужик зажиточный и живёт по-человечески, то, значит, подлец и кулак. Я хожу в бархатном пиджаке и одеваешь меня лакей — я подлец и крепостник. Так честен, так честен, что всего распирает от честности. Места себе не находит. Я даже боюсь его... Ей-ей!.. Того и гляди, что из чувства долга по рылу хватит или подлеца пустит.

И в а н о в. Он меня ужасно утомил, но всё-таки мне симпатичен; в нём много искренности.

Ш а б е л ь с к и й. Хороша искренность! Подходит вчера ко мне вечером и ни с того ни с сего: “Вы, граф, мне глубоко несимпатичны!” Покорнейше благодарю! И всё это не просто, а с тенденцией: и голос дрожит, и глаза горят, и поджилки трясутся... Чёрт бы побрал эту деревянную искренность! Ну, я противен ему, гадок, это естественно... я и сам сознаю, но к чему говорить это в лицо? Я дрянной человек, но ведь у меня, как бы то ни было, седые волосы... Бездарная, безжалостная честность! <...> Да, я был молод и глуп, в своё время разыгрывал Чацкого, обличал мерзавцев и мошенников, но никогда в жизни я воров не называл в лицо ворами и в доме повешенного не говорил о верёвке. Я был воспитан. А ваш этот тупой лекарь почувствовал бы себя на высоте своей задачи и на седьмом небе, если бы судьба дала ему случай, во имя принципа и общечеловеческих идеалов, хватить меня публично по рылу и под микитки» (XII, 33–34).

Кроме того, Львов всё время говорит о том, какой он «честный человек»:

«Л ь в о в. Ну, зачем, спрашивается, вы привезли меня сюда, к этим коршунам? Не место тут для нас с вами! Честные люди не должны знать этой атмосферы!»

А н н а П е т р о в н а. Послушайте, господин честный человек! Не любезно провожать даму и всю дорогу говорить с нею только о своей честности! Может быть, это и честно, но, по меньшей мере, скучно. Никогда с женщинами не говорите о своих добродетелях. Пусть они сами поймут. Мой Николай, когда был таким, как вы, в женском обществе только пел песни и рассказывал небылицы, а между тем каждая знала, что он за человек. <...> Он никогда не выражался так: “Я честен! Мне душно в этой атмосфере! Коршуны! Совиное гнездо! Крокодилы!” Зверинец он оставлял в покое, а когда, бывало, возмущался, то я от него только и слышала: “Ах, как я был несправедлив сегодня!” или: “Анюта, жаль мне этого человека!” Вот как, а вы...» (XII, 39–40).

Именно поэтому, в силу особенностей «честного человека», Львов не может поверить, что страдания Иванова подлинны и искренни. На протяжении всей пьесы Львов, как Гамлет (не только Иванов — Гамлет!), проверяет, правду ли говорит Иванов: «Допустим, что это правда» (XII, 12). Постепенно он приходит к выводу, что Иванов лжёт, а это ещё более страшное обвинение, чем подлость по отношению к женщине:

«Л ь в о в. Полноте, кого вы хотите одурачить? Сбросьте маску.

И в а н о в. Умный человек, подумайте: по-вашему, нет ничего легче, как понять меня! Да? Я женился на Анне, чтобы получить большое приданое... Приданого мне не дали, я промахнулся и теперь сживаю её со света, чтобы жениться на другой и взять приданое... Да? Как просто и несложно... Человек такая простая и немудрёная машина... Нет, доктор, в каждом из нас слишком много колёс, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению или по двум-трём внешним признакам. Я не понимаю вас, вы меня не понимаете, и сами мы себя не понимаем. Можно быть прекрасным врачом — и в то же время совсем не знать людей. Не будьте же самоуверенны и согласитесь с этим.

Л ь в о в. Да неужели же вы думаете, что вы так непрозрачны и у меня так мало мозга, что я не могу отличить подлости от честности? <...> А кто вас уполномочивал оскорблять во мне мою правду? Вы измучили и отравили мою душу. Пока я не попал в этот уезд, я допускал существование людей глупых, сумасшедших, увлекающихся, но никогда я не верил, что есть люди преступные осмысленно, сознательно направляющие свою волю в сторону зла... Я уважал и любил людей, но когда увидел вас...» (XII, 54–55).

И вот теперь можно понять, почему слово «подлец», публично брошенное «честным человеком» Львовым, убило Иванова. Это было обвинение прямого человека (или убеждённого в этом) Иванову во лжи. Именно этого обвинения не выдержал Иванов, в нём проснулось по-юношески благородное негодование, приведшее к решительному поступку.

Но интересно не только это: в ходе пьесы «честный человек» и «подлец» всё время меняются местами: жесток Иванов со своей женой, жесток Львов по отношению к Иванову; Львов бросает обвинение Иванову — одновременно Саша тоже обвиняет Львова в недостойном поведении; оба героя искренни в своих рассуждениях и в то же время обоих всё время обвиняют во лжи (Львов — Иванова, Шабельский — Львова). Чехов снимает дихотомию, которая была одним из важнейших элементов культуры, этой дихотомией мыслили интеллигентные зрители, читатели, критики его пьесы и пьес других авторов.

Отсутствие привычной дихотомии (авторская ирония и обвинения «честного человека» в лжи, сочувствие к «подлецу») вызвало в связи с «Ивановым» отповедь Г.И. Успенского и В.Г. Короленко. Последний писал: «Это просто плохая вещь, хуже, чем говорит об ней Успенский. Плохая в литературном, в художественном и в общественном смысле». Особенно возмутило Короленко то, что Чехов обрушивается с критикой на тех людей, которые считались «героями», и восхваляет тех, кто может быть назван пошлым негодяем. В этом он видел «отрыжку» нововременских влияний на Чехова²⁴. Более того, вскоре журнал «Русская мысль» назвал Чехова «жрецом беспринципного писания». Нам представляется, что то, что в мартовской книжке «Русской мысли» за 1890 год в очередном журнальном обозрении Е.С. Щепотьевой Чехов был причислен к «жрецам беспринципного писания», во многом было спровоцировано именно «Ивановым». Не случайно резкое письмо В.М. Лаврову 10 апреля 1890 года написано в контексте противопоставления «честный человек» — «подлец»²⁵: Чехов воспринял свою характеристику

²⁴ Короленко В.Г. Полн. посмертное собр. соч. Письма. Т. 51. Кн. 2. Гос. изд. Украины, 1923. С. 93–94.

²⁵ Напомним: «<...> в данном случае речь может быть не о критике, а просто о клевете. Я, пожалуй, не ответил бы и на клевету, но на днях я надолго уезжаю из России, быть может, никогда уж не вернусь, и у меня нет сил удержаться от ответа. Беспринципным писателем или, что одно и то же, прохвостом я никогда не был. <...> Я не шантажировал, не писал ни пасквилей, ни доносов, не льстил, не лгал, не оскорблял <...> Если допустить предположение, что под беспринципностью Вы разумеете то печальное обстоятельство, что я, образованный, часто печатавшийся человек, ничего не сделал для тех, кого

как обвинение в том, что он «подлец» (в его разговорном варианте: «прохвостом я никогда не был») и ответил редактору, защищая себя как «честного человека» (отстаивая свою искренность, невозможность не ответить на клевету и проч.). Однако в письме он снимает эту дихотомию (в том числе на уровне языка: письмо написано живым языком, синтезирующим в духе Чехова высокий и грубоватый стили: «считать меня своим товарищем», но «нет сил удержаться от ответа»), указывая на сложность жизни (и «Русская мысль» не во всём может назвать себя «честным тружеником»!).

Каждая эпоха рождает свои словесные формулы, которые через некоторое время сменяются новыми. Это «поле смыслов» определяет многое, и то, что было без слов, одним намёком понятно зрителям и читателям конца 1880-х годов, ушло вместе со своей эпохой. Все смыслы: обвинение Иванова Львовым в неискренности, в неподобающем поведении по отношению к женщинам, утрате «честных» взглядов — ощущаются современным читателем, но с учётом восстановления целостного контекста 1880-х годов приобретают более доказательный, сложный и полный характер. А без понимания безусловной силы и значения дихотомии двух ярлыков в обществе конца 1880-х годов не понятен масштаб чеховской дерзости в пьесе «Иванов».

ЛИТЕРАТУРА

Амфитеатров А. Оклеветанный Чехов. Электронный ресурс. URL: <http://chegov-lit.ru/chegov/kritika/amfiteatrov-oklevetannyj-chegov.htm> (дата обращения: 1.10.2020).

Короленко В. Г. Полн. посмертное собр. соч. Письма. Т. 51. Кн. 2. Гос. изд. Украины, 1923. С. 93–94.

Народная воля. Социально-революционное обозрение. № 6 // Народная воля. 1881. Электронный ресурс. URL: <https://narovol.narod.ru/document/nv3.htm> (дата обращения: 1.10.2020).

Национальный корпус русского языка. Электронный ресурс. URL: <https://ruscorpora.ru/new/> (дата обращения: 1.10.2020).

люблю, что моя деятельность бесследно прошла, например, для земства, нового суда, свободы печати, вообще свободы и проч., то в этом отношении “Русская мысль” должна по справедливости считать меня своим товарищем, но не обвинять, так как она до сих пор сделала в сказанном направлении не больше меня — и в этом виноваты не мы с Вами.<...> Мне остаётся только указать Вам на Вашу ошибку и просить Вас верить в искренность того тяжёлого чувства, которое побудило меня написать Вам это письмо» (П IV, 54–57).

«ИВАНОВ» А. П. ЧЕХОВА
ИЗ КОНСПЕКТОВ ЛЕКЦИЙ, ПРОЧИТАННЫХ Г. А. БЯЛЫМ
В СПЕЦКУРСЕ «ЧЕХОВ И ДРАМАТУРГИЯ ЕГО ВРЕМЕНИ»
(1974)

Подготовка текста, публикация А. Г. Головачёвой

Аннотация. Впервые публикуется фрагмент лекций профессора Г. А. Бялого в рамках спецкурса «Чехов и драматургия его времени», прочитанного в 1974 г. на филологическом факультете Ленинградского государственного университета. Запись представляет собой конспект, выполненный слушателями спецкурса. В центре внимания пьеса Чехова «Иванов».

Ключевые слова: пьесы Чехова, «Иванов», тип героя, подтекст, «подводное течение».

IVANOV BY A. P. CHEKHOV
FROM CONSPECTUS OF LECTURES GIVEN BY G. A. BYALY
DURING THE COURSE OF LECTURES ON *CHEKHOV AND*
***DRAMATURGY OF HIS TIME* (1974)**

Text Preparation, Publication by A. G. Golovacheva

Abstract. The publication consists of a fragment of lectures read by prof. Grigory Byaly in 1974 at Leningrad State University, Faculty of Philology, as a part of the course called *Chekhov and the Dramaturgy of His Time*. These are the lecture notes made by the audience. The main focus is Chekhov's play *Ivanov*.

Keywords: Chekhov's plays, *Ivanov*, undertones, the type of personage, "undercurrent."

В предыдущих выпусках Скафтымовских чтений «Бахрушинской серии» были опубликованы конспекты лекций спецкурса «Чехов и драматургия его времени» профессора Ленинградского государственного университета Григория Абрамовича Бялого. Записи были сделаны слушателями первого семестра 1974/1975 учебного года²⁶. В первых шести лекциях речь шла о русских предшественниках Чехова в драматургии — Гоголе, Островском и Тургеневе. Далее темой спецкурса была ранняя драматургия А. П. Чехова.

²⁶ На пути к Чехову: Гоголь, Островский. Из конспектов лекций, прочитанных Г. А. Бялым в спецкурсе «Чехов и драматургия его времени» (1974) / Подгот. текста, предисл., publ. А. Г. Головачёвой // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По мат-лам Пятых междунар. Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сб. науч. работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 103–127; Чехов и Тургенев. Из конспектов лекций, прочитанных Г. А. Бялым в спецкурсе «Чехов и драматургия его времени» (1974) / Подгот. текста, предисл., примеч. А. Г. Головачёвой // А. П. Чехов и Тургенев: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. Шестые Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева (Москва, 8–10 ноября 2018 г.). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 398–402.

В настоящем выпуске публикуется продолжение конспекта двух следующих лекций Бялого, посвящённых пьесе «Иванов». Отдельные положения их безусловно перекликаются с идеями, выраженными А. П. Скафтымовым в его статье «Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях».

В пьесе о Платонове Чехов говорил о «современной неопределённости» как болезни века, одинаково свойственной и старшему, и младшему поколению. «Иванов» — прямое продолжение чеховского анализа болезней современности.

Иванов — человек утомившийся, нервный. Раньше он жил не так, как все, и теперь он надорвался. Дело не в том, что он разуверился в жизни, не знает цели, не верит долгу. Он просто чувствует, что устал. Чехов рисует человека, больного в самом настоящем смысле слова. Он сам говорит, что всё окружающее утомило его до болезни, у него «по целым дням голова болит, бессонница, шум в ушах». Это больной неврастеник, и в драме дана история болезни, нарисованная врачом. Бессилие его порождено болезнью. Как только заходит солнце, у него начинаются приступы безотчётной тоски. Все говорят, что он психопат, и он знает, что он психопат.

Он страдает теперь не от недостатка идей, а от своей болезни. Его прошлая деятельность была небольшая и мелкая, но она ему кажется огромной, больше всех его возможностей. И в своей болезни он не владеет собой и бывает даже резок и груб до преступности. Когда жена начинает его упрекать, он вдруг говорит ей о том, что она скоро умрёт. И Саша, устав от его болезни, сама становится жестокой. Она приезжает в дом его умирающей жены, она жестока со своим отцом (разговор перед свадьбой).

С юридической точки зрения Иванов «виновник без вины», но эстетически он ужасен в этой своей невинности, он всем испортил жизнь. Он несносен в своих страданиях. Интересно, что все эти страдающие неврастеники ищут себе параллель в литературе: то Гамлет, то Манфред.

Саша тоже по увлечению литературой берёт на себя задачу воскресить павшего человека. Это жизнь по литературному образцу, и в этом есть нечестность, некоторая поза, умение мыслить только шаблонно. Эти люди не могут быть самими собой, они живут по литературным шаблонам. И это тоже психопатия. Это даже хуже — это ординарность мысли.

И символ этой ординарности — деревянно-честный Львов. Он рисуется своей честностью и говорит везде о ней, как Иванов говорит о своей болезни. Где есть бессилие, там есть и жестокая сила.

Это две стороны одной и той же медали. Львов к тому же плохой врач, он совсем не понимает, что Иванов болен. Иванов знает свою болезнь, но ничего не делает, чтобы победить её и держать в руках.

Но драма — это не глава из учебника о нервных болезнях. В то время, когда она была написана, в общественной мысли главенствовали естественные науки. Они вторгались во все области гуманитарных наук и искусств (Базаров). Об обществе говорили в терминах физиологии: говорили о болезнях общества, о нравственных заражениях. От естественных наук ждали решения социальных вопросов. Законы социальные рассматривались в тесной связи с законами биологическими. Психофизиологическое состояние больного человека распространялось на болезнь общества. Статья Н. К. Михайловского «Что такое прогресс»: социальная теория прогресса изложена на языке физиологии. Иванов говорит Саше, что если все женщины последуют её примеру (тянуться к нытикам и психопатам), то человечество выродится, и он ссылается на Дарвина.

В это же время остро вставал вопрос о воле и безволии. Михайловский в статье «Герои и толпа» писал: под влиянием однородности и монотонности жизни люди становятся пассивны и покорны. Неподвижная, застойная жизнь приводит к своего рода массовому гипнозу поколения. А среди них находятся волевые фигуры, которые яркой своей индивидуальностью увлекают за собой массы. Тут не важно, какие у них идеи, — важно проявление инициативы.

У Чехова Иванов жалуется на монотонность жизни. И его личная болезнь — это общественная болезнь как следствие неподвижной действительности. Драма «Иванов» — это этюд из области социальной психологии.

Медицинские диагнозы имели тогда широкое социальное значение. Письмо Чехова к Суворину от 30 декабря 1888 года:

«Иванов утомлён, не понимает себя, но жизни нет до этого никакого дела. Она предъявляет к нему свои законные требования, и он, хочешь не хочешь, должен решать вопросы. Больная жена — вопрос, куча долгов — вопрос, Саша вешается на шею — вопрос. Как он решает все эти вопросы, должно быть видно из монолога III акта и из содержимого двух последних актов. Такие люди, как Иванов, не решают вопросов, а падают под их тяжестью. Они теряются, разводят руками, нервничают, жалуется, делают глупости и в конце концов, дав волю своим рыхлым, распушенным нервам, теряют под ногами почву и поспевают в разряд “надломленных” и “непонятых”».

Разочарованность, апатия, нервная рыхлость и утомляемость являются непременно следствием чрезмерной возбудимости, а такая

возбудимость присуща нашей молодежи в крайней степени. Возьмите литературу. Возьмите настоящее... Социализм — один из видов возбуждения. Где же он? Он в письме Тихомирова к царю. Социалисты поженились и критикуют земство. Где либерализм? Даже Михайловский говорит, что все шашки теперь смешались. А чего стоят все русские увлечения? Война утомила, Болгария утомила до иронии, Цукки утомила, оперетка тоже... Утомляемость (это подтвердит и д-р Бертенсон) выражается не в одном только нытье или ощущении скуки. Жизнь утомлённого человека <...> очень не ровна. Все утомлённые люди не теряют способности возбуждаться в сильнейшей степени, но очень не надолго, причем после каждого возбуждения наступает ещё большая апатия» (П III, 111–112).

У Чехова перечислены по пунктам симптомы заболевания Ивана: утомление, скука, чувство вины, одиночество. Но каким бы невиновным не был он перед жизнью, она всё же задаёт ему вопросы и задачи, а решать их он не может. Чехов считает, что у русских людей его поколения — безграничная возбудимость, «социализм — один из видов возбуждения», — это уже поворот к социальным проблемам. Чехов приводит в пример письмо бывшего социалиста Тихомирова, написавшего Александру III о своём раскаянии в революционной деятельности.

Это нервная болезнь общества — утомляемость, которая сменила возбуждение. И это иначе названный период политической реакции. Этот период порождает таких людей, как слабый Иванов и агрессивный Львов. В письме к Суворину Чехов говорит, что такие люди нужны и чаще всего симпатичны. Но его Львов — худший из этой породы.

Сашу он в том же письме к Суворину рисует тоже по Дарвину. Её «побеждают самцы не яркостью перьев, не гибкостью, не храбростью, а своими жалобами, нытьём, неудачами. Это женщина, которая любит мужчин в период их падения» (П III, 113). Она любит не Ивана, а свою задачу поднять его.

Чехов настаивал, что его герои — «результат наблюдения и изучения жизни» (П III, 116). Он говорил, что если зритель не поймёт его героев — значит, он не сумел передать свою мысль (т. е. идею).

Эта пьеса — новаторское произведение. Это первый драматургический научно-социологический этюд.

«Иванов» — это не пьеса, а «парламент», это идеологическое произведение на научном фундаменте.

Как сделана пьеса.

Считают, что по построению эта пьеса не может называться новаторской.

А. П. Скафтымов видит новаторство Чехова-драматурга лишь начиная с «Чайки», другие — с «Дяди Вани». Но в каждой пьесе, начиная с «Платонова», есть черты подлинного новаторства. В «Иванове» — это сам тип пьесы (научно-социологический очерк).

Есть и зависимость от традиции. Есть влияние Островского. Это усадьба Лебедевых, круг гостей, Косых, говорящий только о картах, хозяйка Лебедева, угощающая всех крыжовенным вареньем, сваха (да ещё пьяная в первой редакции).

Такие водевильные фигуры будут у Чехова и потом: Шарлотта и Симеонов-Пищик в «Вишнёвом саде». Здесь есть и мир Островского, и мир водевиля, и из этой среды выбивается Иванов со своей неразделённой болью и мучениями. И при всей своей малости он предстаёт на фоне этой петрушечной компании как человек необыкновенный, не такой, как все. У Чехова лично им придуманное никогда не подаётся в чистом виде, он, внося своё, опирается на старое.

Но у Чехова есть и то, чего нет ни у кого.

Граф Шабельский. Шут, пошляк, циник. О болезни Сарры он говорит так, что всех коробит. Он хочет жениться ради денег. Но иногда и он вдруг поворачивается иной стороной.

Львов упрекает Иванова в корысти. Иванов отвечает, что человек — не машина, которую можно легко разобрать по клапанам и винтикам. Не всё то верно, чем кажется человек. Не всё так просто.

Это призыв Чехова-драматурга и это его поэтика.

Это относится и к Шабельскому.

Он может единственный плакать, вспомнив умершую Сарру.

Сцена с Саррой в 1-м действии.

Он вспоминает, как был богат, свободен и «немного счастлив», а теперь — нахлебник, приживал, обезличенный шут, над которым все смеются, никто его не слышит и не замечает.

«А н н а П е т р о в н а (*покойно*). Опять кричит...

Ш а б е л ь с к и й. Кто кричит?

А н н а П е т р о в н а. Сова. Каждый вечер кричит.

Ш а б е л ь с к и й. Пусть кричит».

Он говорит, что будь у него деньги, он бы первым делом в Москве цыган послушал, а потом поехал бы в Париж, на могилу жены.

«Ш а б е л ь с к и й. По целым дням сидел бы на жениной могиле и думал. Так бы я и сидел на могиле, пока не околел. Жена в Париже похоронена...

Пауза.

А н н а П е т р о в н а. Ужасно скучно».

Это совершенно новый принцип построения диалога.

А потом, в конце пьесы, он говорит, что если солнце светит, то и на кладбище весело, если есть надежда — то и в старости хорошо. В той же сцене он неожиданно рыдает:

«Ш а б е л ь с к и й. Взглянул я сейчас на эту виолончель и... жидовочку вспомнил...

Л е б е д е в. Эва, когда нашёл вспоминать! Царство ей небесное, вечный покой, а вспоминать не время...

Ш а б е л ь с к и й. Мы с ней дуэты играли... Чудная, превосходная женщина!»

Такие сцены у Чехова (когда он вспомнил Сарру) называют подтекстом. Но это неверно. Подтекст — когда говорят одно, а подразумевают другое. А он что-то вспомнил и плачет. Всё просто и открыто. Это не подтекст, а «подводное течение». Тут прорывается наружу то, что происходит не в словах разговора, а в душе человека, не связанной с этим разговором.

Интересны с этой стороны и беседы Львова с Саррой. Львов — горячий говорун, он ей напоминает прежнего Иванова, но она же говорит об их различии. Но когда она слушает Львова, она думает об Иванове (и говорит об этом не раз). Это наивное выражение своих чувств — но не подтекст.

Сарра: Вы умеете рассказывать смешные анекдоты?

Львов: Нет (он думает о её трагедии).

Сарра: А Николай умеет.

Львов срывается и произносит блестящую речь — как она позволила затащить себя в это свиное гнездо... А она смеётся: вот и *он* раньше точно так же говорил! И смеётся, вспоминая первую любовь, потом говорит об одиночестве, о жестокости родителей. И вдруг: «Доктор, а братьев у вас нет?» Он: «нет». И она рыдает. Отчего, можно догадываться, причин много, но определённо не сказано. Она думает о своём и говорит о своём — и автор этого не скрывает.

«Иванов» сложен именно соединением всех разнородных мотивов. Здесь есть элементы критической статьи, которую можно было бы назвать «Что такое ивановщина?» (эпигонство под Добро-

любова); здесь есть и что-то тургеневское (не тип Иванова; у Тургенева «лишние люди» были нужными, а это что-то ненужное, идущее от «Гамлета Щигровского уезда»). Здесь есть и что-то намекающее на высокую трагедию, что поразило современников. Они обратили внимание на необычную позицию автора. Раньше, если были противопоставлены друг другу два персонажа, то на одного падала авторская симпатия. А здесь оба героя в одной цене, зритель лишён права сочувствовать кому-то одному. В каждом есть и своё хорошее, и своя жестокость.

Авторские симпатии не сосредоточены на персонажах. Они сосредоточены на жизни как таковой. Чехов высокого мнения о жизни, о том, какой она должна быть, — «норма никому не известна», но герои чувствуют отклонение от неё.

Чехов взирает на своего героя с какой-то особой высоты этой никому не известной нормы жизни. Тут присутствует элемент шекспировской трагедии: автор никого не обвиняет, никому не сочувствует. Главное — отобразить жизнь, и показ её не предполагает полное сочувствие какому-то герою.

Это было ново. Даже Короленко не понял этой задачи: он считал, что Иванов возведён на пьедестал. Напротив, Пальмин считал эту пьесу полным оправданием Львова. Все искали победителя и побеждённого.

Точнее всех выскажется потом Горький: «У Чехова есть нечто большее, чем мирозерцание, — он овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше её. Он освещает её скуку, её нелепости, её стремления, весь её хаос с высшей точки зрения. И хотя эта точка зрения неуловима, не поддаётся определению — быть может, потому, что высока, — но она всегда чувствовалась...» (Из статьи М. Горького «По поводу нового рассказа А. П. Чехова “В овраге”»).

Есть вещи, которые вбирают и комическое, и трагическое. «Лебединая песня (Калхас)». Это водевиль, переделка юмористического рассказа. Но совершенно трагичен старый актёр, брошенный всеми после восторгов и поклонений.

В этой пьесе проявляются и сходятся крайние стороны жизни. Актёр читает отрывки из своих ролей. До этого он говорит о старости и смерти. Театр становится чем-то жутким, он пустой, тёмный, оркестровая яма дышит смертью, и в этой темноте — две угасающие жизни. Актёр говорит, что пора репетировать роль мертвеца. А он сам стоит в шутовском костюме. Но при этом говорит он высокими словами, какими говорят лишь на сцене. Да ведь в это время он и стоит на сцене. А с другой стороны, на нём — не просто шутовское

облачение, но и жизнь у него — жизнь шута. Любимая обещала выйти за него замуж, но поставила условие — «оставьте сцену!» — требование невозможного, насмешка... И он в ответ надел шутовской колпак и начал паясничать и развращать умы. А ведь он был в душе великим трагиком, художником. Вспоминая о своём зарытом таланте, он читает из ролей Годунова, короля Лира. Вдвоём с суфлёром они разыгрывают сцену с флейтой из «Гамлета»: «Разве я хуже, простее, нежели эта флейта? ...ты можешь мучить меня, но не играть мною!»

В этих высоких монологах наступает катарсис актёра. Его уже не страшит темнота. Где есть талант, там не страшна старость. Где есть талант, там нет старости!

И вдруг читает Пушкина: «Тиха украинская ночь...» И говорит: «какая нежность и тонкость, какая музыка!»

А кончается пьеса монологом Чацкого: «пойду искать по свету, где оскорблённому есть чувству уголок»!

Театр — это всё: и лирика, и гроза, и трагедия, и водевиль. Это и молодость, и сила, и смерть. Это и буффонада, и высокий шекспировский трагизм, и тихая музыка.

Что такое талант.

Отсутствие таланта — это несчастье.

И Львов, и Иванов несчастливы тем, что у них нет ни таланта, ни вдохновения.

**ПЬЕСА А. П. ЧЕХОВА «ИВАНОВ» В КОНТЕКСТЕ
ТЕАТРАЛЬНЫХ ИСКАНИЙ XXI ВЕКА: ПРИНЦИПЫ
АДАПТАЦИИ И РЕЦЕПЦИИ В ИНОКУЛЬТУРНОМ
ПРОСТРАНСТВЕ¹**

Аннотация. В данной работе осмысляются параметры современного сценического прочтения менее известной англоязычному зрителю пьесы А. П. Чехова «Иванов» в проекции на «свою» и «чужую» аудиторию в процессе диалогического взаимодействия культур на рубеже тысячелетий. В центре анализа спектакль «Иванов» (1997) и трилогия «Ранний Чехов: “Платонов”, “Иванов”, “Чайка”» (2015) в постановке Джонатана Кента (сценические версии Дэвида Харэ), спектакль «Иванов» (2008) в постановке Майкла Грандаджа (сценическая версия Тома Стоппарда), а также спектакль «Иванов» (2016) в постановке Тимофея Кулябина, представленные как на своих, так и на зарубежных гастрольных сценах Лондона, Нью-Йорка и Москвы.

Ключевые слова: адаптация, интерпретация, рецепция, «Иванов», Чехов в США, Чехов в Великобритании, Чехов в театре и кино, Джонатан Кент, Дэвид Харэ, Том Стоппард, Майкл Грандадж, Тимофей Кулябин, Театр Наций, Евгений Миронов.

MURENINA, E. K.

**CHEKHOV'S *IVANOV* WITHIN THE THEATRICAL QUEST
OF THE XXI CENTURY: THE BOUNDARIES OF CROSS-
CULTURAL ADAPTATION AND RECEPTION**

Abstract. This article examines the stage parameters of Chekhov's play *Ivanov* — less known by the anglophone audience — through the prism of both domestic (*svoi*) and foreign (*chuzhoi*) theatre performance and its reception at home and abroad, in the context of cross-cultural dialogue at the start of new millennium. Special attention is paid to Jonathan Kent's adaptation *Ivanov* (1997, David Hare's script) and his following trilogy *Young Chekhov: Platonov, Ivanov, Seagull* (2015) in comparison with Michael Grandage's transposition *Ivanov* (2008, Tom Stoppard's script) and Timofey Kulyabin's production *Ivanov* (2016), etc., which have been performed across the globe in London, New York, and Moscow.

¹ Данная работа осуществлена благодаря грантовой поддержке Harriot College of Arts and Sciences, East Carolina University, позволившей мне посетить спектакли Театра Наций в Москве весной 2016 и 2019 гг. Приношу самые добрые слова признательности и благодарности В. В. Гульченко за вдохновение и поддержку моих начинаний в работе над адаптациями «Иванова» и «Дяди Вани» в театре и кино.

Keywords: adaptation, interpretation, reception, *Ivanov*, Chekhov in the USA, Chekhov in Great Britain, Chekhov in theatre and film, Jonathan Kent, David Hare, Tom Stoppard, Michael Grandage, Timofey Kulyabin, Theatre of Nations, Evgeny Mironov.

Как наличие, так и отсутствие богатой интерпретационной традиции в отношении того или иного классического текста в рамках «своей» или же «чужой» культуры несомненно влияет на параметры рецептивной динамики текста в межмедийном пространстве современной адаптации, в той или иной мере сознательно учитывающей качественно различные дискурсивные параметры текста *вербально-го* и текста *перформативного*. В случае с чеховским «Ивановым» (1887–1889) восприятие этой ранней пьесы в театре XXI века осложняется сформировавшимся за столетие опытом *трансмедиального* прочтения канонических пьес Чехова — и вследствие свойств «самовозрастающего Логоса»² образцовых текстов, и вследствие накапливающегося со временем рецептивного клише, притупляющего зрение в большей или в меньшей степени осведомлённого читателя-зрителя.

Как рецептивный знак русской аутентичности Чехов, несомненно, один из самых *узнаваемых* русских писателей в англоязычном пространстве рубежа тысячелетий, особенно если речь заходит о сценической востребованности его четырёх больших пьес — «Чайки» (1896), «Дяди Вани» (1897), «Трёх сестёр» (1900) и «Вишнёвого сада» (1903). Количество театральных постановок по этим драматическим шедеврам Чехова в англоязычных странах ныне с трудом поддаётся исчислению. На этом фоне счастливо сложившейся ещё в начале XX века зарубежной театральной репутации зрелой драматургии писателя ранняя пьеса Чехова «Иванов» — первая из его пьес, осуществившаяся на сцене уже в первой редакции в постановке театра Корша в 1887 году и впоследствии хорошо знакомая советскому зрителю по блистательным актёрским работам второй половины XX века (Борис Бабочкин в Малом театре 1960 г., Евгений Леонов в Ленком 1975 г., Иннокентий Смоктуновский в МХАТе 1976 г.), — театральной публике в Великобритании и в США была менее известна, хотя следует отметить, что среди англоязычных театралов давно сложилось мнение об Иванове как о «русском Гамлете». Шекспировские аллюзии, легко узнаваемые британской публикой, естественно перекликаются и с эквивалентной «знакомостью» фамилии героя

² Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Статьи о семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992.

в англоязычной среде — от *Jones* до *Johnson*³, — что придаёт дополнительный интерес к современным англоязычным интерпретациям этой пьесы Чехова в знаковом контексте русской культуры.

В репертуаре англоязычной сцены дебютная пьеса Чехова «Иванов», проложившая дорогу триумфальному «Дяде Ване», закрепились лишь на рубеже тысячелетий, на подходе к XXI веку, чему, на наш взгляд, поспособствовали и кинематографические адаптации по «Дяде Ване», появившиеся в середине 1990-х годов не только в Великобритании и США, но и в Австралии⁴. Именно в XXI столетии пьеса прочно вошла в театральное сознание чеховской англоязычной аудитории не только в силу появления новых переводов или же интереса режиссёров-экспериментаторов к ранней драматургии Чехова (как возможности для поиска ещё нехоженных дорог в сценическом прочтении драматурга-классика), но и благодаря рождению новых способов коммуникации со зрителем в ином — и технологически, и социально-политически детерминированном — глобальном пространстве культуры. Модернизация перформативных возможностей современного театра с использованием компьютерных технологий и электронных субтитров, синтез искусств в театральном действии в сочетании со свето-звуковыми эффектами наряду с преодолением геополитических границ в постсоветскую эпоху, позволила и создателям, и зрителям чеховских спектаклей испытать неведомое прежде классическому моноязычному театру удовольствие от текста в его *иноязычном* измерении. Стирание устоявшихся языковых и географических границ в постановке и восприятии чеховского спектакля (на уровне переводчика, сценариста, режиссёра, художника-постановщика, актёра, зрителя, критика-рецензента), на наш взгляд, обуславливает специфику театрального существования пьесы «Иванов» в начале XXI века. В таком *иноязычном* и *иновременном* поливалентном сценическом пространстве задаются новые параметры диалогического взаимодействия классического и инновационного, что определяет степень созвучности текста последующим эпохам, а значит, и меру его долгожительства среди потомков.

³ На «эквивалентность» русской фамилии героя английской указывает переводчик и исследователь драматургии Чехова Лоренс Сенелик в одном из последних изданий на английском языке пяти чеховских пьес: *Anton Chekhov's Selected Plays*, trans. and ed. by Laurence Senelick. New York & London: W. W. Norton & Company. 2005. P. 19.

⁴ См. об этом мою работу: *Муренина Е. К.* Параметры межкультурной релевантности классического текста: «Дядя Ваня» как феномен англоязычного кино 1990-х гг. // От «Лешего» к «Дяде Ване»: Сб. науч. работ: В 2 ч. Ч. II. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2019. С. 210–233.

В этом смысле у «Иванова» завидная сценическая судьба в среде не только русскоговорящей, но и англоговорящей аудитории в XXI веке, хотя ставили пьесу в последние двадцать-тридцать лет и на французском, и на чешском, и на японском языках. Не упуская из виду многослойности проблем межмедийной адаптации классики в целом⁵, в рамках данного исследования остановимся на трёх режиссёрских мегапроектах — как опытах прочтения канонического автора, уникально совмещающих в себе попытки выхода за условные границы своего лингвокультурного «одиначества». В анализе данных перформативных текстов мы исходим из убеждения, что культура живёт и «своим», и «чужим», поэтому в «условиях иновременного диалога такая встреча “своего” и “чужого” наполняется ещё более сложным обертоном смыслов, при котором сам *выбор* инокультурного текста для современной сценической интерпретации становится значимым элементом в процессе креативности и рецепции»⁶. Наше внимание здесь привлекает и сам факт обмена культурными текстами в иноязычных пространствах в процессе актуализации некогда заложенных в него смыслов.

Безусловно, что в истории вхождения «Иванова» в американскую культуру XXI века значимым моментом стал гастрольный спектакль московского Театра Наций в Нью-Йорке 14–17 июня 2018 года. Спектакль «Иванов» режиссёра Тимофея Кулябина показывался в течение четырёх дней на русском языке (с электронными английскими субтитрами на трёх экранах) как часть программы международного фестиваля искусств «Вишнёвый сад», проводимого в Нью-Йорке

⁵ Об интерпретационной природе сценических и экранных транспозиций Чехова в англоязычном контексте и проблемах адаптации классики в целом см. мои предыдущие работы: *Муренина Е. К.* «Чайка» А. П. Чехова в креативной памяти культуры: Проблемы адаптации и рецепции в межкультурном контексте // «Чайка». Продолжение полёта. М.: ГТЦМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 285–298; *Муренина Е. К.* Литературная классика на театральной сцене: Проблемы канонизации и креативности в движении эпох // Театр в движении эпох. М.: ГТЦМ им. А. А. Бахрушина, 2017. С. 16–25; *Муренина Е. К.* Проблемы адаптации классики в театре и кино: «Ваня на 42-й улице» (1994) в трансмедийном и межкультурном диалоге эпохи постмодернизма // Кино — Театр. М.: ГТЦМ им. А. А. Бахрушина, 2017. С. 102–112; *Муренина Е. К.* Параметры межкультурной релевантности классического текста: «Дядя Ваня» как феномен англоязычного кино 1990-х гг. // От «Лешего» к «Дяде Ване»: Сб. науч. работ: В 2 ч. Ч. II. М.: ГТЦМ им. А. А. Бахрушина, 2019. С. 210–233; *Муренина Е. К.* Тургенев в США как *потомок* Чехова? «Месяц в деревне» и проблемы сценической интерпретации русской классики в XIX веке // А. П. Чехов и И. С. Тургенев. М.: ГТЦМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 334–353.

⁶ См. об этом нашу раннюю работу: *Муренина Е. К.* «Чайка» А. П. Чехова в креативной памяти культуры: Проблемы адаптации и рецепции в межкультурном контексте // «Чайка». Продолжение полёта. М.: ГТЦМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 285–298.

с 2012 года⁷. И зрители, и критика приняли спектакль восторженно. В роли Иванова выступал художественный руководитель Государственного Театра Наций Евгений Миронов, известный каждому российскому телезрителю — от столицы до глубинки — по роли князя Мышкина в телесериале «Идиот» по Достоевскому, а стольничным театрам — по нашумевшим экспериментальным «зарубежным» спектаклям — «Гамлет | Коллаж» канадца Робера Лепаж (Гамлет) и «Сказки Пушкина» американца Роберта Уилсона (Автор / Александр Пушкин). Искушённые нью-йоркские зрители могли припомнить предыдущий приезд Театра Наций на международный фестиваль искусств «Вишнёвый сад» со спектаклем «Рассказы Шукшина» в 2016 году (показы 8–11 июня) и со спектаклем «Фрекен Жюли» (с Евгением Мироновым и Чулпан Хаматовой в главных ролях) на фестивале Линкольн-центра опять же на сцене New York City Center в 2015 году (показы 27 июля — 2 августа).

Признавая факт незаслуженного «забвения» в США этой пьесы, лишь трижды сыгранной до этого на нью-йоркской сцене: в 1966 на Бродвее с Сэром Джоном Гилгудом (Sir John Gielgud), в 1998 в Lincoln Center с Кевином Клайном (Kevin Kline) и в 2012 в Classic Stage Company с Итаном Хоуком (Ethan Hawke), и отдавая дань «своевременности» и релевантности гастрольной версии Театра Наций, известный американский театральный критик Виктор Глюк объясняет громкий успех спектакля среди американской публики тем, что в отличие от американских режиссёров, обычно озабоченных трактовкой пьесы Чехова — как комедии или же как трагедии, молодой российский режиссёр преподносит зрителю «современную» драму. (Здесь и далее перевод всех англоязычных источников мой. — *Е. М.*)

Отмечая значимость шекспировских мотивов в творчестве Чехова в целом (особенно в «Чайке») и наличие гамлетовских мотивов в «Иванове» («Гамлете в русском духе»), критик принимает концепцию Кулябина — перенос действия в современность, игру актёров в современных костюмах в условиях современной бытовой обстановки. При этом, в отличие от большинства нынешних адаптаций на американской сцене, сохранено бережное отношение к первоначальному тексту. По мнению американского критика, пьеса, некогда задуманная Чеховым «как доказательство того, что мир не населён злодеями и ангелами», позволяет российским актёрам продемонстрировать

⁷ См. интервью с организаторами ежегодного международного фестиваля искусств «Вишнёвый сад» в Нью-Йорке Maria Shlover и Irina Shabshis в мае 2018 г. URL: <https://cherryorchardfestival.org/interview-with-maria-shlover-and-irina-shabshis-the-co-founders-of-the-cherry-orchard-festival/> (дата обращения: 2.11.2020).

истинное мастерство, чем и отличается данная постановка, называемая в рецензии «настоящим откровением» для прессы и публики, от всех предыдущих «Ивановых» на нью-йоркской сцене. Особых похвал в рецензии Глюка заслуживает блестящая работа художника-постановщика Олега Головки, помогающая зрителю — невзирая на юмор и абсурд ситуаций — вписаться в атмосферу драмы и неизбежности её трагического финала⁸.

Несомненным стержнем пьесы, по мнению рецензента, становится игра Евгения Миронова. Именно это «мягко произнесённое, угрюмое присутствие» Иванова в исполнении Миронова «держит» пьесу. Здесь нет комического «антигероя», столь знакомого американскому зрителю по игре Клайна и Хоука в недавних версиях «Иванова». Ни «прагматическая любовь» Саши (Елизавета Боярская), ни умоляющий «пафос» Анны (Чулпан Хаматова) не в состоянии предотвратить трагический исход героя, окружённого «повисшими» на его судьбе людьми: Шабельским (Виктор Вержбицкий), Боркиным (Александр Новин), Лебедевым (Игорь Гордин) и его женой Зинаидой (Наталья Павленкова). «Разрушительная честность» доктора Львова (Дмитрий Сердюк), «эпикурейство» Марфы Бабакиной (Марианна Шульц) и «песенный оптимизм» Авдотьи Назаровны (Ольга Лапшина) лишь «сгущают атмосферу драмы»⁹.

«Даже на языке, непонятном для большинства нью-йоркских зрителей, постановка Тимофея Кулябина, ведомая Евгением Мироновым, — захватывающая и увлекательная драма, привносящая современное звучание в 131-летнюю пьесу. Несмотря на свою более чем трёхчасовую продолжительность, спектакль неотразим и убедителен», что в целом заставляет пересмотреть наше отношение к этой пьесе Чехова в США, заключает критик¹⁰.

Восхищением и благодарностью за «вновь открытого» Чехова в спектакле Театра Наций, за истинную «театральность» и блестящую «зажигающую» игру актёрской труппы во главе с Евгением Мироновым, Чулпан Хаматовой и Елизаветой Боярской пронизаны отзывы американской онлайн-прессы¹¹. Все четыре спектакля «Ива-

⁸ См.: Gluck, Victor. *Ivanov* (State Theatre of Nations). URL: <http://www.theaterscene.net/plays/offbway-plays/ivanov-state-theatre-of-nations/victor-gluck/> (дата обращения: 2.11.2020).

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Напр.: Harms, Holli. *Chekhov's Ivanov*. *The Front Row Center*, June 18, 2018. URL: <https://cherryorchardfestival.org/chekhov-s-ivanov/> (дата обращения: 2.11.2020); Zaccaria, Marcina. *Theatre of Nations Presents Ivanov*. *Theater Reviews*, June 15, 2018. URL: <https://www.theaterpizzazz.com/theatre-of-nations-presents-ivanov/> (дата обращения: 2.11.2020).

нова» в программе фестиваля искусств «Вишнёвый сад» в Нью-Йорке 14–17 июня 2018 года прошли с аншлагами.

Можно сказать, что театр Евгения Миронова шёл к «Иванову» почти десять лет. Одно из первых «прикосновений» Театра Наций к чеховской пьесе — «Сезон Иванова». Это — фестиваль одной пьесы. Он открылся московскими показами 18 и 19 декабря 2007 года спектакля Александра Баргмана и Анны Варганыян (Такой театр / Санкт-Петербург); продолжился «Ивановым» в постановке Льва Эренбурга (Небольшой драматический театр / Санкт-Петербург, 19 января 2008 года) и затем постановкой Олега Трусова (Тульский государственный театр кукол / Тула, 16 февраля 2008 года). Завершающими показами 14 и 15 июня 2008 года стало открытие «Иванова» венгерским режиссёром Тамашем Ашером (Театр Йожефа Катоны / Будапешт). Таким неординарным «поклонением» Чехову труппа Театра Наций отметила 120-летний юбилей первой постановки «Иванова» на сцене театра Корша — первого частного театра в России. В этом историческом здании в центре старой Москвы в Петровском переулке находится сегодня Театр Наций.

Как известно, здание театра построено в псевдорусском стиле по проекту архитектора Михаила Чичагова. Неискушённому взгляду туриста-иностранца это красного кирпича здание с кокошниками может показаться сводами Исторического музея на Красной площади. С 1885 года здесь располагался крупнейший русский частный драматический театр, созданный Фёдором Коршем. Именно здесь состоялось и знакомство молодого Антона Чехова с Константином Станиславским, и премьера пьесы «Иванов» в её первой редакции. В 1933 году здание стало филиалом Московского Художественного театра. На этой сцене в разное время играли легендарные русские актёры — Мария Блюменталь-Тамарина, Александра Яблочкина, Иван Москвин, Анатолий Кторов, Ольга Андровская, Иннокентий Смоктуновский, Олег Ефремов, Олег Табаков, Татьяна Доронина и др. Здесь играли спектакли крупнейших режиссёров — Льва Додина и Анатолия Эфроса, Романа Виктюка и Темура Чхеидзе, Анатолия Васильева и Камы Гинкаса¹².

Название Государственный Театр Наций появилось в 1992 году, но почти двадцать лет театр «молчал», поставленный на капитальный ремонт. После реконструкции в 2006 году театр открыл новый художественный руководитель Евгений Миронов. Он мечтал о создании театра нового типа как мастерской творческого обмена российских и международных режиссёров, драматургов, художников, композиторов

¹² См.: Театр Наций: 2007–2017: буклет. М., 2017. С. 188.

с самой широкой аудиторией. С открытием Малой сцены в 2013 году (спектаклем Тимофея Кулябина «Электра»), а затем и появлением в 2016 году Нового пространства Театра Наций на Страстном бульваре мечта его руководителя становится всё более реальной: «Когда-то мы сказали, что создаём проектный театр, где сможет сделать первые шаги молодёжь, где будут ставить лучшие режиссёры мира. Но такой театр должен быть открыт и городу, и зрителям всех возрастов и интересов, и новым идеям, и другим жанрам искусства. Современный театр — не только место для показа спектаклей, но и пространство для диалога, для постижения новых способов коммуникации людей»¹³.

Именно этот коммуникативный аспект, на наш взгляд, лежит в основе театрального успеха «Иванова» у зрительской аудитории как на гастрольных заграничных, так и на московских спектаклях. И на уровне сценария, и на уровне режиссуры «Иванов» Театра Наций создавался как перформативный текст, ориентированный именно на современного, сегодняшнего зрителя. В основе такого подхода, по словам режиссёра Тимофея Кулябина, — «узнаваемость, уход от театральности и от сценической экзотики»: «Это история не про усадьбы с беседками. Это про Иванова из соседнего подъезда. То есть мы ставим перед собой ту же задачу, что и Чехов: рассказать историю из сегодняшней реальности — и вынести на сцену среднестатистического человека. Как если бы сейчас некий драматург написал про среднего чиновника, у которого депрессия и который не справился с обстоятельствами»¹⁴.

Интерес к Чехову и русской классике для Кулябина органичен и не случаен. В творческом портфеле выпускника ГИТИСа 2007 года спектакли «На Невском проспекте» и «Шинель. DRESS CODE» по Гоголю, пушкинские «Пиковая дама» и «Онегин» (отмечен «Специальной премией жюри» «Золотой маски» в 2014 году), лермонтовский «Маскарад» и чеховские «Три сестры», отмеченные премией Ассоциации театральных критиков России театрального сезона 2015–2016 годов). Драматические и оперные постановки молодого режиссёра в театрах Новосибирска, Омска, Риги, Ярославля, Санкт-Петербурга и Москвы — лауреаты российских и международных театральных фестивалей.

Программка к премьерным спектаклям «Иванова», бережно подготавливающая зрителя к «вхождению» в спектакль, включает в себя и интервью с режиссёром, взятое заведующей литературной частью

¹³ Там же. С. 200.

¹⁴ См.: Театр Наций: Антон Чехов. «Иванов» (сценическая редакция театра): Программка-буклет / Под ред. Аллы Шендеровой. М., 2016. С. 35.

Театра Наций, критиком Аллой Шендеровой, начинающееся с вопроса о том, почему после его знаменитых «Трёх сестёр» режиссёр взялся за «несовершенного» «Иванова». Ответ Кулябина и просто-душно честен, и провокационен: «Есть “священные” чеховские тексты, за которые я бы никогда не взялся — просто потому, что там всё уже давно поставлено. Но режиссёрскому ходу с жестовым языком необходим был такой вот уставший текст — так возникли “Три сестры”. Текст “Иванова” уставшим не назовёшь — это ранняя пьеса, сценический шлейф у неё не такой большой. У меня не было трепета перед материалом — а это всегда большой плюс. Я когда-то читал её, но, видимо, вполне равнодушно, а тут, получив предложение от театра, перечитал — и она меня очень привлекла»¹⁵.

Для Кулябина в работе с актёрами было важно прочувствовать «двойную оптику» построения роли главного героя: «...человек не просто мучается вопросом “Зачем я живу?” Это такая лента Мёбиуса, хождение по замкнутой траектории. Вопрос ведь не столько о смысле жизни, вопрос о другом: “Почему я не могу жить, не ответив на вопрос, зачем я живу?”»¹⁶. Самое главное в Иванове как человеке Кулябин видит в «странности» самой «природы рефлексии» у этого героя: «Есть традиция играть Иванова “русским Гамлетом” — человеком сомневающимся, обуреваемым глобальными мыслями о судьбе мироздания, о своём месте в мире. И это в нём есть. Но, с другой стороны, он сам про себя презрительно говорит: “Я какой-то Гамлет”. То есть, Чехов всё переворачивает»¹⁷.

Притягательность пьесы для современного зрителя и в невозможности *нашего* ответа (как и самого героя) на вопрос Иванова «Что со мной случилось?», хотя и в России, и на Западе рецензенты спектакля пишут о так называемом «кризисе среднего возраста» или пытаются объяснить угнетённое состояние и эмоциональную лабильность героя «эндогенной депрессией» (отрывки из публикаций Татьяны Шах-Азизовой и Александра Магалифа включены в программку, так же как и отрывки из статьи Льва Шестова «Творчество из ничего (А. П. Чехов)» и книги Дональда Рейфилда «Жизнь Антона Чехова»).

Продолжая темы, уже «высвеченные» для зрителя в «калейдоскопе» фактов, редактор буклета Алла Шендерова задаётся вопросом о «двойственности» рефлексии героя. Для Кулябина Чехов-драматург прежде всего — «мастер обстоятельств. Он так их строит,

¹⁵ Там же. С. 30.

¹⁶ Там же. С. 35.

¹⁷ Там же. С. 30.

что появляется история постепенного умерщвления человека, высасывания из него энергии, амбиций, веры и радости. Лев Шестов верно написал: Чехов — гениальный патологоанатом, его интересовала не столько жизнь, сколько процесс умирания. И, видимо, в «Иванове» это проявилось впервые. Между первой и второй редакцией пьесы (имеются в виду редакции для представлений в театре Корша и в Императорском Александринском театре. — *Е. М.*) он меняется как автор — меняется его ощущение мира. Русская литература, при всём её гуманизме, довольно безысходна, в ней много обречённых героев. Но Иванов — и в этом странный трюк Чехова — от них отличается: он сам понимает, что деградирует, но ничего с этим сделать не может. И это самое сложное и в пьесе, и в роли!»¹⁸. Подчёркивая, что, в отличие от других чеховских героев (например, Андрея в «Трёх сёстрах»), Иванов «как будто смотрит на себя со стороны», режиссёр видит уникальность пьесы и героя именно с точки зрения «двухсторонней перспективы», о которой некогда писал Александр Павлович Скафтымов¹⁹.

Предпочтение режиссёра остаётся за финалом первой редакции пьесы, где герой не стреляется, а у него «просто не выдерживает сердце». Глубину чеховского замысла и созвучность его сегодняшнему дню режиссёр видит в нестандартности подхода молодого драматурга: «Мне кажется, Чехов ставил перед собой такую необычную задачу: чуть-чуть опошлять все ситуации вокруг Иванова. С одной стороны, он пишет ему страшный, многословный монолог, с претензией на глубокую рефлексию. А с другой, ситуация как из анекдота: поцеловал девушку — а тут зашла жена. То есть он делает страшную вещь: наделив Иванова рефлексией, всё время помещает его в водевильные обстоятельства. И Иванов саморазрушается. Чехов, с одной стороны, рисует необычного героя, а с другой, ставит его в глупые ситуации. Сколько бы он ни страдал, со стороны он кажется подлецом, банальным пройдохой. И вот это несовпадение того, что с ним происходит на самом деле, и того, каким он видится окружающим, — очень интересная тема. Потому мне и нравится первая редакция. А другой финал, мне кажется, Чехов сделал специально, это же вполне водевиль, правда, “чёрный”: жених застрелился на собственной свадьбе. Чехов очень хитро строит свои взаимоотношения с героем. Сказать, что он его не любит, нельзя. Что он над ним издевается — тоже нельзя. Конечно, это был вызов театру той эпохи,

¹⁸ Там же. С. 30–31.

¹⁹ См: *Скафтымов А.* Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // *Скафтымов А.* Статьи о русской литературе. Саратов: Саратов. кн. изд-во, 1958. С. 341.

театру с декламацией, с жирными типажам: купец, купчиха, вдова... А Чехов хотел сделать отчасти Театр.doc. своего времени. Взять героя, который страдает, мучается, попадает в болезненные ситуации — человека из обычной жизни»²⁰.

Всматриваясь в хорошо иллюстрированную программку, зритель не только вольно или невольно «приобщается» к сокровенным мыслям режиссёра о замысле «Иванова» — и как чеховском тексте, и как тексте адаптационном — в контексте истории создания пьесы и её первых постановок вкупе с критическими отзывами на пьесу и её последующую театральную жизнь, но и видит впервые «имиджи» героев пьесы (с именами актёров). Каждому из героев отведена отдельная страница, однако все они, кроме Иванова, «спят» в постели, лишь Иванов лежит с открытыми глазами, словно ища ответа в бессоннице на свой вечный вопрос: «Зачем я живу?».

Вхождению театральной группы в текст «Иванова» помогла поездка в чеховское Мелихово, где писатель жил с 1892 по 1899 год, и фотографии актёрских «читок» в Мелихове в программке спектакля также провоцируют зрителя к приобщению к тексту, не входящему в школьную программу.

Из моих воспоминаний о первом посещении спектакля на одном из его всё ещё премьерных показов (3 апреля 2017 года) ярче всего остались в памяти угнетённость мироновского Иванова (с его «уходом» в колени и тембровыми перепадами глухого голоса), страстность каждого изломленного в боли жеста и внезапного искрящегося смеха Сарры в блестящем исполнении Чулпан Хаматовой, деятельной заботливости любви красавицы Саша (Елизаветы Боярской). Если в Сарре столько хрупкости, душевной чистоты, самоотверженности, страдания, то в Саше — больше силы, уверенности, молодости, она почти что из «некрасовских» женщин, готовых всё преодолеть в желании любви «действенной»... Самобытно шлягерно-песенное наполнение спектакля — будь то знакомое зрителю «Александра, Александра...» на дне рождения Саша (из фильма «Москва слезам не верит...») или звучащее позже в полупьяном контексте «На улицах Саратова, а я люблю женатого...» (театральная юность Миронова, как и Олега Табакова, и Олега Янковского — щедрых на игру чеховских героев в театре и в кино — прошла именно в Саратове, где, кстати, пьеса была впервые поставлена на провинциальной сцене, как указывает А. П. Скафтымов, ссылаясь на переписку А. П. Чехова²¹). Поглощённость бытом, излишество

²⁰ Театр Наций: Антон Чехов. «Иванов». С. 34.

²¹ См. о постановке с Андреевым-Бурлаком: *Скафтымов А.* Пьеса Чехова

бытовых деталей, провинциализм разгула и пустоты в меняющихся картинах современных кухни, веранды, кабинета, гостиной и других пространств нынешнего российского быта усиливает атмосферу утомлённости и неизлечимой усталости героя в потере прежних идеалов и чувств. Но, пожалуй, самым удачным сценографическим приёмом можно считать финальную рамку сцены, когда уходят все и Иванов остаётся один на стуле — спиной к зрителю и его силуэт высвечивается в чётком прямоугольнике — эффект застывшей фотографии. Свисает вправо рука и не слышно выстрела, но зритель понимает, что он не вернётся к жизни.

Привнесение Иванова в день *сегодняшний* в постановке Тимофея Кулябина, представленной на сцене родного Театра Наций и в зарубежных гастролях лета 2018 года в Нью-Йорке, резко контрастирует с иной, не менее шумевшей англоязычной версией спектакля, созданного двадцатью годами ранее (1997) в лондонском театре Альмейда и привезённого на гастроли в Москву в Малый театр в марте 1998 года. Интересно, что «вторая» (или «третья» — с учётом московских гастролей) жизнь этого спектакля Джонатана Кента по сценарной версии Дэвида Харэ состоялась в составе трилогии «Ранний Чехов» двадцать лет спустя, почти одновременно с версией Театра Наций, — в 2015 году на Чичестерском фестивале в Великобритании.

Почти «зеркальное» совпадение театральных ситуаций в адаптации дебютной пьесы Чехова более века спустя — московским Театром Наций и лондонским Альмейдой — даёт почву для размышлений при рассмотрении ключевых аспектов успеха / неуспеха адаптации классического текста в межкультурном контексте. Оба спектакля родились в театрах в момент их «взрождения» в руках новых художественных руководителей (Евгения Миронова и Джонатана Кента) и во многом достигли огромного успеха у зрителя на «своей» аутентичной сцене не только благодаря режиссёрскому и сценографическому успеху, но и блестящей актёрской репутации в кино и театре исполнителей роли Иванова — Евгения Миронова и Рэйфа Файнса, уже «проигравших» шекспировского Гамлета на сцене своих театров незадолго до «освоения» чеховского «Иванова». Оба спектакля со дня премьеры шли с аншлагом у «своих» зрителей в Москве и в Лондоне. Оба спектакля на своём оригинальном языке — русском и английском — были показаны на гастролях в иноязычных столицах Нью-Йорке и Москве аудиториям, в большинстве своём не владеющим языком постановки. Однако первоначальная реакция публики и прессы была во многом совершенно различной.

«Иванов» в ранних редакциях. С. 340.

Первая волна критического и зрительского «прития» спектаклей в «чужом» гастрольном пространстве в случае с показом британской версии в Москве была неоднозначной и поначалу холодной. Такой приём позволяет говорить не только о факторах успеха / неуспеха самого спектакля как такового — в нормальных условиях его существования как осуществлённого замысла, но и о значимости театрального контекста в иноязычном инокультурном пространстве и о многомерности факторов, влияющих на «контакт» с аудиторией в реальном хронотопе театра. Речь заходит не только об «утере» камерного тона спектакля Кента в тысячеместном Малом театре (после трёхсотместного зала Альмейды актёрам зачастую приходилось «сражаться» за внимание московского зрителя в громадном зале, особенно играя на родном английском языке) или о специфике «перевода» чеховского текста на иной язык, но — сколь ни парадоксально — и сокровенного желания британской труппы следовать устоявшимся канонам богатейшей русской театральной традиции в исполнении Чехова на сцене²². Эта «оглядка» на традицию игры в силу огромного уважения к российскому зрителю (бывшим в глазах британцев соотечественником Чехова, — здесь вспоминается приведённая выше ремарка Кулябина об «уставших» пьесах, о неизбежном «трепете»), совершенно не ощущаемая актёрами в пространстве домашнего камерного театра, вдруг приобрела совсем иные масштабы на сцене российского Императорского театра, в пространстве аудитории, владеющей чеховским языком и обладающей культурной «памятью» текста (и словесной, и перформативной). Но опыт культурного общения труппы с аудиторией не проходил даром, — с каждым новым театральным вечером росла уверенность актёров, всё менее играющих «в тени» русской традиции, но обретающих естественную глубину самовыражения в своей аутентичной актёрской манере, которая столь притягательна была для англоязычного зрителя Альмейды.

Обращение к документальному фильму “*Ivanov Goes to Moscow*”, снятому о совместном британско-российском культурном проекте, при всей его фрагментарности и скорее дневниковом характере, помогает понять сложность психологического состояния британских актёров на московских гастролях также и в силу неадекватности определённых состояний, совершенно нормальных для русского человека — *тоска*, меланхоличность, *скука* — и несвойственных самой

²² Об отношении создателей спектакля и труппы к «русскому» проекту рассказывает документальный фильм: Ralph Fiennes’s *Ivanov Goes to Moscow* (NVC Arts documentary). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rFAzW4ZUgBg> (дата обращения: 2.11.2020).

ментальности современного человека Запада, даже в языке находящих более активные глаголы для перевода этих понятий на английский язык, о чём признавался и известнейший сценарист-переводчик «Иванова» Дэвид Харэ. Но это трёхмесячное путешествие в иную культуру — настоящая «Одиссея», по словам режиссёра Джонатана Кента — не прошло бесследно ни для создателей, ни для актёров спектакля. Свидетельством тому служат последующие опыты театрального осмысления чеховских пьес до-«Дяди Ванино» периода.

После опыта со сценической версией «Иванова» 1997 года, уже в 2001 году, на сцене театра Альмейда появляется новый чеховский спектакль — «Платонов», в новом сценарном переводе Дэвида Харэ и в постановке Джонатана Кента. Отмечая громадный успех спектакля у зрителей, наряду с безупречной режиссёрской и актёрской работой, ведущий лондонский театральный критик Майкл Биллингтон особо отмечает дизайнерское мастерство Пола Брауна в редкой инсценировке «Платонова»: «На широком, открытом пространстве сцены он создаёт эпическую версию загородной России, наполненную подсолнухами, берёзами и рекой. Чудный момент с возвращающимися на закате с пикника героями пробуждает поэтические воспоминания о постановке Питером Штайном горьковских “Дачников”». Но реальное удовольствие, приносимое спектаклем Кента, — «открытие самой возможности увидеть первую пьесу Чехова, наконец-то представленную во всём её безумном, пророческом и прекрасном несовершенстве»²³.

Пиком режиссёрского и зрительского интереса к ранней драматургии Чехова стал следующий этап в творческой адаптации режиссёром Джонатаном Кентом и его соратником по творчеству сценаристом-переводчиком Дэвидом Харэ. Это было появление трилогии «Ранний Чехов» с показами на Чичестерском театральном фестивале в Великобритании с 19 июля по 8 октября 2016 года (то есть в момент зарождения «Иванова» Тимофея Кулябина в Театре Наций, открывшегося 23 декабря 2016 года; в октябре 2016 года проходила актёрская «читка» спектакля в Мелихове). Британскому зрителю предоставлялась возможность посмотреть трилогию, состоящую из отдельно представленных спектаклей, в режиме *театрального марафона* — в течение одного дня. Право покупки билета лишь на одну пьесу по разным вечерам или на всю трилогию сразу в течение одного дня оставалось за зрителем. Первые два спектакля три-

²³ Billington, Michael. *Platonov*: Almeida, London. The Guardian. Sept 12, 2001. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2001/sep/13/theatre.artsfeatures> (дата обращения: 2.11.2020).

логии «Платонов» и «Иванов» были показаны в новой редакции (в сравнении с первыми постановками 1997 и 2001 годов), а «Чайка» была только что переведена Д. Харэ специально для этого мегапроекта, и спектакль показывался впервые.

С первых показов критика закрепила прилагательное «совершенная» за трилогией Джонатана Кента. «Вы думаете, что знаете Чехова? Хорошо подумайте прежде, чем отвечать, — предупреждает зрителя рецензент столичного издания. — Не кто иной, как Сэр Дэвид Харэ решил встряхнуть убеждения аудитории относительно драматурга»²⁴. Объясняя своё предпочтение «раннего» Чехова «зрелому» (классически состоящему из четырех пьес «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишнёвый сад»), знаменитый практик театрального дела Харэ видит в ранних пьесах Чехова громадный потенциал именно для постановки на сцене, даже в сравнении с его более поздними литературными шедеврами²⁵.

Режиссёр Д. Кент признаётся в том, что идея постановки трёх пьес на одной сцене была «долгим сюжетом» в его творческих замыслах: «Это рождение драматурга перед тем, как покрывало с его гения упало. Это Чехов обнажённый». Кент хотел поставить «Чайку» рядом с «Платоновым» и «Ивановым» как финальный спектакль трилогии, позволяющий ощутить это «чувство прогресса». По словам Кента, столько тем заложено в этих спектаклях, но «они все находят свою кульминацию в “Чайке” — первом расцвете его гения»²⁶.

В беседе с создателями цикла на сайте Национального театра, где трилогия «Ранний Чехов» с колоссальным успехом шла летом — осенью 2016 года, на вопрос о том, чем отличаются сезон «Раннего Чехова» в сравнении с его зрелыми поздними работами, Джонатан Кент замечает, что всем пьесам трилогии присуща та самая «свежесть письма, что свойственна молодым», и которая особенно заметна в версии Дэвида — все три пьесы заряжены «живостью и энергией, и кипучестью духа, действительно являющимися маркой молодого писателя»²⁷. По словам режиссёра, главная тема всех трёх спектаклей — «течение времени и созерцание собственных, развеянных им надежд». Кроме того, «беспомощность» как одна

²⁴ Williams, Holli. *Platonov, Ivanov and The Seagull: David Hare is determined to prove young Chekhov is more glorious than old Chekhov* (*Independent*. October 4, 2015). URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/platonov-ivanov-and-seagull-david-hare-determined-prove-young-chekhov-more-glorious-old-chekhov-a6677281.html> (дата обращения: 2.11.2020).

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ *Young Chekhov: Ivanov* (Jonathan Kent and David Hare). URL: <https://www.nationaltheatre.org.uk/shows/ivanov> (дата обращения: 2.11.2020).

из главных тем, общая трилогии: «Все три пьесы, в сущности, о людях, не способных помочь самим себе. Самые трогательные герои в трилогии те, для кого что-либо изменить уже слишком поздно. Каждый, кажется, совершенно бессилён пред лицом времени», — считает Кент. А для Харэ как сценариста это ещё и тема «испарения юности и юношеских идеалов» наряду с трагической «ненужностью» молодых, поэтому важно, по его мнению, что на «Платонове» именно от молодой аудитории на Чичестерском фестивале был такой «неистовый отклик от молодых зрителей: они были удивлены, что так много вещей, которые они чувствуют и испытывают в своей собственной жизни, были описаны Чеховым в 1880-х годах, 130 лет назад, что кто-то чувствовал то, что мы чувствуем сегодня»²⁸.

Не только глубина концептуального прочтения создателей трилогии, но и оригинальность и глубина визуального «прочтения» самой атмосферы русской усадьбы конца XIX века в уникальной сценографии Пола Брауна способствовали «фантастическому» взаимопониманию между аудиторией и актёрами²⁹. Сценическая «трансформация» пространства стала возможной и благодаря особой «концентрированной интимности» театра Оливера, самого большого из трёх театров, входящих в мегасцену Национального театра в Лондоне. Несмотря на большой объём зала, рассчитанного на 1150 мест, здесь можно говорить о «доступности» зрителя актёру, когда актёр может «удержать» каждого из зрителей «взглядом»³⁰ (интересно проследить динамику пространства кентовской постановки «Иванова» — от камерного зала Альмейды в Лондоне 1997 к имперской грандиозности Малого театра в 1998 в Москве и к иной крупномасштабной камерности театра Оливера в 2015–2016). Наряду с учётом параметров сценического ПРОСТРАНСТВА концептуально новое решение режиссёра-постановщика и автора сценарных версий поставить Чехова в сконцентрированном ВРЕМЕННОМ «сгущении» трилогии — в течение одного дня — также способствовало инновационной логике «прочтения» пьес, с энтузиазмом поддержанной и критиками, и зрителями.

Жанр *театрального марафона*, известного зрителю по «Махабхарате» Питера Брука (1985) и «Берегу Утопии» Тома Стоппарда в постановке Треворы Нанна (2002 в Лондоне и 2006 в Нью-Йорке, 2007 в России) и циклу всех исторических пьес Шекспира, поставленных Майклом Бойдом (2006–2008 в Стрэтфорде), приложенный

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ О специфике устройства Национального театра см.: <https://www.nationaltheatre.org.uk> (дата обращения: 2.11.2020).

Д. Кентом к Чехову, оказывает совершенно особый эффект на аудиторию, способную «растаять» и забыть о времени, — называемый критиками «лучшими днями в театре»³¹.

Значимым фактором успеха трилогии Джонатана Кента и Дэвида Харэ в заботе о современном зрителе стала их визуальная стратегия, со сложнейшей системой инсталляций с деревом и водой, ориентированная на экологически чистое использование окружающей среды в современном сценическом пространстве. Экологический аспект дизайнерского проекта в отношении многократного использования театром 35 000 литров воды, натуральной травы и тростника, а также 50 деревьев из поместья Гудвуд (вместо клея, картонных деревьев, краски, полистирола и прочих пластмассовых продуктов, загрязняющих окружающую среду) специально «разъяснён» зрителю с помощью 30-секундного ролика о постройке декораций и раздела о 15 фактах их экологического использования. Слиянию с «далёкой» и ныне почти абстрактной для зрителя (если говорить о «доверии» к воображению зрителя, более свойственном российским режиссёрам, бравшимся за постановку классиков XIX века в постперестроечном российском театре) провинциальной императорской Россией способствует внимание создателей и сценографов трилогии (особенно явственно осязаемое в «Платонове» и в «Чайке») не столько к избытию бытовых деталей на уровне так называемой «самоварности» в создании русского контекста, но скорее в следовании ему на уровне «сосуществования» героев с природой. Дизайнерски изысканное и парадоксальное сотворение «живого» и реально выходящего из берегов озера в «Чайке», «позволяющее» Нине (Оливия Видаль) и Константину (Иешуа Джеймс) бродить по воде, глотая капли дождя, — блестяще «схваченный» в 50-секундном трейлере³² момент, — позволяет зрителю в буквальном смысле ощутить эмоциональную «переполненность» молодых героев в творимом на наших глазах и исчезающем бесследно потоке жизни.

С вхождением в новый век меняются и сами формы «подготовки» зрителя к происходящему на сцене — вместо тоненьких печатных программ с двумя столбиками действующих лиц и исполнителей появляется гипертекстовая визуальная «поддержка» спектакля на специально созданных веб-сайтах, свидетельством чему служит и богато «сложенный» сайт трилогии Кента «Ранний Чехов». Графическое оформление подобного ПЕРВОГО для многих НЕ-русскоязычных

³¹ Williams, Holli. *Platonov, Ivanov and The Seagull*. Independent. October 4, 2015.

³² URL: <https://www.nationaltheatre.org.uk/file/young-chekhov-trailer> (дата обращения: 2.11.2020).

зрителей приобщения к Чехову-драматургу значимо необычайно — и не только в силу чистой любознательности, но по законам жёсткого театрального отбора, поскольку в процессе посещения сайта с мобильного телефона зритель или купит, или не купит билет в театр. В новую цифровую эпоху почти обязательным компонентом виртуальной рекламы становится одно-двухминутный трейлер спектакля (как в случае с трилогией), краткое интервью с режиссёром или ведущими актёрами, фотогалерея спектакля, тематические теги и, конечно же, броские оценки-клише со страниц ведущей прессы (в случае с кентовским «Платоновым», «Ивановым» и «Чайкой» — лаконично отмеченные пятью звёздами названия изданий *Guardian*, *Financial Times*, *Daily Telegraph*, *Evening Standard*, *The Times*, *Daily Mail*, *Independent*), а иногда и электронные ссылки на полный текст рецензий.

Выберет зритель данный классический спектакль или нет, зависит во многом от рекламной стратегии, формирующейся в средствах массовой информации (и электронных, и печатных изданиях) задолго до появления спектакля на сцене, — при отсутствии государственных субсидий, переполненности театрального рынка и огромного творческого и финансового риска в обращённости к «НЕ-канонической» пьесе Чехова в XXI веке. В этом смысле та или иная «созвучность» даже классической пьесы (или так называемой костюмной драмы) проблемам *сегодняшнего* дня, означенная в рамках виртуальной рекламы (как в случае с коротким полустраничным интервью с Кентом и Харэ на сайте Национального театра), несомненно, стимулирует интерес современной аудитории к показанному на сцене, поскольку в постоянной конкуренции с кино и телеканалами, а ныне и с прямым платным телесервисом, театр ценится прежде всего из-за возможности непосредственного «близкого» контакта на уровне «зритель — сцена» или же соучастия в театре-шоу, близкого рок-концерту.

Громкое имя сценариста-переводчика также поддерживает интерес к постановке «раннего» Чехова на сцене. Примером может служить интерес к «Иванову», поставленному в 2008 году в лондонском Wyndham's Theatre Майклом Грандаджем по новому сценарию Тома Стоппарда, сразу же подкреплённому авторитетной рецензией Майкла Биллингтона в «Гардиане»³³, со столь же авторитетными фотографиями Тристрама Кентона. Репутация «Иванова» как «комического русского Гамлета» изначально была заложена в основу этой рецензии, и оттого ещё справедливее вывод критика о том, что главный успех режиссёрского видения Грандаджа именно в «двойственности» перспективы в прочтении

³³ Billington, Michael. *Ivanov*: Wyndham's Theatre, London. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2008/sep/18/theatre> (дата обращения: 2.11.2020).

этой ранней пьесы в русле того, что в «Дяде Ване» уже было доказано как возможность сосуществования «смешного и трагического». По словам критика, Иванову в блестящем исполнении Кеннета Брана доступно не только доходящее до абсурда чувство следования литературному клише «лишнего человека», но и глубокое осознание чувства стыда.

Большинству постановок по «Иванову» свойственны либо фарс, либо мелодрама. Спектакль Грандаджа отличает «постоянное сплетение комического и трагического — одного в другом», замечает критик. Даже сцена дня рождения у Лебедевых (ей был свойствен почти «гоголевский юмор» в постановке пьесы в 1997 Джонатаном Кентом) у Грандаджа отмечена «печальным абсурдом». Эту чеховскую неоднозначность и противоречивость характеров (за исключением разве что единственно трагической роли жены Иванова, в её одинокой скорби, в исполнении Джинны МакКи) актёры сполна доносят до зрителя. Первоклассный уровень спектакля поддержан и дизайном Кристофера Орама, и «меланхолически» звучащими колоколами в саундтреке Адама Корка. Успех постановки Грандаджа, заключает критик, в том, что она «демонстрирует семена последующих шедевров, с усердием посеянные молодым Чеховым»³⁴.

Это заключение (М. Биллингтон — рецензент всех значительных современных постановок Чехова в западном театре, включая нью-йоркские гастроли Театра Наций с «Ивановым») сделано в 2008 году относительно «пятизвёздочного» спектакля Стоппарда и Грандаджа. Оно резонирует будущим объяснениям Джонатана Кента в 2016 году о том, почему он взялся ставить «Раннего Чехова» — в движении от «Платонова» к «Чайке» с «Ивановым» в центре — ставшим его первым сценическим прочтением Чехова в Альмейде в 1997 году, вместе с последующим «гастрольным» спектаклем, показанным российской аудитории — со всем накопленным опытом незабываемого трёхмесячного общения режиссёра, сценариста и актёров с Россией, её традициями и театральными реалиями, Мелиховым и Москвой молодого Чехова.

Двадцать лет «взросления» пьесы «Иванов» в иноязычном театральном пространстве рубежа веков позволяют очертить контуры движения Чехова к зрителям нового тысячелетия, не ограниченные узостью языковых и национально-культурных традиций, — в сплетении накопленных театральных опытов разноязычных читателей, в открытии вечно «досказываемой» пьесы двадцатисемилетнего Чехова.

³⁴ Там же.

ЛИТЕРАТУРА

Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Статьи о семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992.

Муренина Е. К. Литературная классика на театральной сцене: Проблемы канонизации и креативности в движении эпох // Театр в движении эпох. М.: ГТЦМ им. А. А. Бахрушина, 2017. С. 16–25.

Муренина Е. К. Параметры межкультурной релевантности классического текста: «Дядя Ваня» как феномен англоязычного кино 1990-х гг. // От «Лешего» к «Дяде Ване»: Сб. науч. работ: В 2 ч. Ч. II. М.: ГТЦМ им. А. А. Бахрушина, 2019. С. 210–233.

Муренина Е. К. Проблемы адаптации классики в театре и кино: «Ваня на 42-й улице» (1994) в трансмедийном и межкультурном диалоге эпохи постмодернизма // Кино — Театр. М.: ГТЦМ им. А. А. Бахрушина, 2017. С. 102–112.

Муренина Е. К. Тургенев в США как потомок Чехова? «Месяц в деревне» и проблемы сценической интерпретации русской классики в XIX веке // А. П. Чехов и И. С. Тургенев. М.: ГТЦМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 334–353.

Муренина Е. К. «Чайка» А. П. Чехова в креативной памяти культуры: Проблемы адаптации и рецепции в межкультурном контексте // «Чайка». Продолжение полёта. М.: ГТЦМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 285–298.

Скафтымов А. Статьи о русской литературе. Саратов: Саратов. кн. изд-во, 1958. 390 с.

Театр Наций: 2007–2017: буклет. М., 2017. 208 с.

Театр Наций: Антон Чехов. «Иванов» (сценическая редакция театра): Программка-буклет / Под ред. Аллы Шендерович. М., 2016. 55 с.

Anthon Chekhov's Selected Plays, trans. and ed. by Laurence Senelick. New York & London: W. W Norton & Company. 2005. 673 p.

Billington, Michael. *Ivanov*: Wyndham's Theatre, London. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2008/sep/18/theatre> (дата обращения: 2.11.2020).

Billington, Michael. *Platonov*: Almeida, London. The Guardian. Sept 12, 2001. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2001/sep/13/theatre.artsfeatures> (дата обращения: 2.11.2020).

Gluck, Victor. *Ivanov* (State Theatre of Nations). URL: <http://www.theaterscene.net/plays/offbway-plays/ivanov-state-theatre-of-nations/victor-gluck/> (дата обращения: 2.11.2020).

Harms, Holli. Chekhov's *Ivanov*. *The Front Row Center*, June 18, 2018. URL: <https://cherryorchardfestival.org/chekhov-s-ivanov/> (дата обращения: 2.11.2020).

Meehan, Meagan. Interview with Maria Shclover and Irina Shabshis, the co-founders of the Cherry Orchard Festival. *Entertainment Vine*. May 21, 2018. URL: <https://cherryorchardfestival.org/interview-with-maria-shclover-and-irina->

shabshis-the-co-founders-of-the-cherry-orchard-festival/ (дата обращения: 2.11.2020).

Molchanoff, Helen. Ralph Fiennes's *Ivanov* Goes to Moscow (NVC Arts documentary). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rfAzW4ZUGBg> (дата обращения: 2.11.2020).

Williams, Holli. *Platonov, Ivanov and The Seagull*: David Hare is determined to prove young Chekhov is more glorious than old Chekhov (*Independent*. October 4, 2015). URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/platonov-ivanov-and-seagull-david-hare-determined-prove-young-chekhov-more-glorious-old-chekhov-a6677281.html> (дата обращения: 2.11.2020).

Zaccaria, Marcina. Theatre of Nations Presents *Ivanov*. *Theater Reviews*, June 15, 2018. URL: <https://www.theaterpizzazz.com/theatre-of-nations-presents-ivanov/> (дата обращения: 2.11.2020).

Young Chekhov: Ivanov (Jonathan Kent and David Hare). URL: <https://www.nationaltheatre.org.uk/shows/ivanov> (дата обращения: 2.11.2020).

**ОДНОАКТНЫЕ ШУТКИ
И
ДРАМАТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ**

**СМЕХ «ПО-ФРАНЦУЗСКИ»: «ТРАГИК ПОНЕВОЛЕ»
АНТОНА ЧЕХОВА И «ДАЧНЫЙ МУЖ» ИВАНА ЩЕГЛОВА**

Аннотация. Статья посвящена художественному диалогу Чехова с И. Л. Леонтьевым-Щегловым, воплощённому в водевилях «Трагик поневоле» и «Дачный муж». Выявляется логика, в соответствии с которой произведение Чехова рассматривается как своеобразная ответная реплика на «Дачного мужа». Делается вывод о том, что «Трагик поневоле» полемически соотносится не только с комедией Щеглова, но и с канонами массовой литературы, а также с дачным текстом. Исследован характер отношения Чехова к Щеглову, который послужил одним из прототипов героя в рассказе «Душечка».

Ключевые слова: водевиль, художественный диалог, матричный герой, вторичная условность, дачный текст, И. Л. Леонтьев-Щеглов.

KUBASOV, A. V.

**“FRENCH-STYLE” LAUGHTER: A TRAGEDIAN IN SPIE OF
BY ANTON CHEKHOV AND THE DACHA HUSBAND BY IVAN
SHCHEGLOV**

Abstract. The paper deals with the artistic dialogue between Anton Chekhov and Ivan Leontiev-Shcheglov embodied in such vaudevilles as *A Tragedian in Spite of Himself* and *The Dacha Husband*. The paper reveals the logic, which views Chekhov's piece as a kind of reply to *The Dacha Husband*. A conclusion is made that *A Tragedian in Spite of Himself* polemically correlates not only with Shcheglov's comedy but also with the standards of popular literature, and with the so-called “country-house text”. The paper examines the nature of Chekhov's attitude to Shcheglov, who was the inspiration for the character of Chekhov's short story *The Darling*.

Keywords: vaudeville, artistic dialogue, matrix character, secondary convention, “country-house text”, Ivan Leontiev-Shcheglov.

Оценка водевиля Ивана Щеглова «Дачный муж», данная Чеховым в письме А. С. Суворину 2 октября 1888 года, может рассматриваться как один из сводов его представлений о специфике водевиля. Произведению коллеги дана следующая характеристика: «Пьеса написана небрежно, турнюр и фальшивые зубы прицеплены к скучной морали; натянута, грубовато и пахнет проституцией. В пьесе нет женственности, нет легкомыслия, нет ни жены, ни мужа, ни Павловска, ни музыки, ни соли, ни воздуха; я видел на сцене сарай и мещан, которых автор уличает и казнит за то, над чем следует только

смеяться, и смеяться не иначе, как по-французски (курсив, кроме специально оговоренных случаев, везде мой. — А. К.)» (П Ш, 7).

Чехов избегает в письме слова «водевиль», предпочитая вместо него гипероним — «пьеса». Показательно, что ни одну из своих одноактных вещей Чехов при публикации не обозначил термином «водевиль». Вместо него он предпочитал другие номинации, которые были традиционны для одноактной драматургии конца позапрошлого века: «шутка», «этиюд», «сцена». «Трагик поневоле» — «шутка в одном действии»¹. Однако в письмах Чехов почти всегда употреблял слово «водевиль», родовое по отношению ко всем перечисленным жанровым воплощениям². Из сказанного можно сделать вывод, что водевиль виделся Чехову как метажанр, то есть некий условный инвариант, который может быть реализован во множестве вариантов. Отражена в чеховской характеристике «Дачного мужа» и специфика авторской позиции в водевиле. Морализаторство в нём до известной степени допустимо, но ненавязчивое, окрашенное лёгкой иронией. Щеглов же, по словам Чехова, «уличает и казнит» своих героев, тогда как над ними нужно лишь смеяться и «не иначе, как по-французски». Почему не по-русски? Пьеса-то ведь русская.

Ответ на этот вопрос следует искать в истории водевиля. Он воспринимался Чеховым (и не только им) как изобретение французских драматургов, родившееся на французской сцене и сохранившее генетическую связь с ней. В итоге многолетней эволюции, на основании большого количества произведений различных авторов сформировался своего рода *жанровый канон* водевиля. Его Чехов очень хорошо чувствовал. Отражен этот канон и в приведённом отклике на пьесу Щеглова.

Отметим такие специфические качества водевиля из характеристики Чехова, как «женственность» и «легкомыслие», которые обычно связываются с субъектом, а не с литературным текстовым объектом. Персонификация жанра писателем в высшей степени показательна. Если водевиль образно уподобить женщине (конечно, молодой), то очевидно, что «турнюр и фальшивые зубы» ей никак не подходят. Следуя заданной логике, допускающей наличие «женственных» жанров, можно предположить существование

¹ Трагик поневоле (Из дачной жизни). Шутка в одном действии А. Чехова. СПб.: Изд-е Театральной библиотеки В. А. Базарова, 1889. 15 с.

² Г. А. Тиме отмечает, что короткие комические пьесы многих авторов рубежа 80-х — 90-х годов позапрошлого века «не являлись водевилями в строгом значении этого термина, хотя и несомненно тяготели к водевильному жанру». См.: Тиме Г. А. А. П. Чехов и комический «малый жанр» в драматургии 1880-х — начала 1890-х гг. // Русская литература. 1980. № 1. С. 151.

и «мужественных». Скорее всего, самый мужественный жанр в драматургии — трагедия, а водевиль — самый женственный и легкомысленный.

Театральный критик А. Р. Кугель не менее оригинально, чем Чехов, определял специфику водевиля, признавая его, так сказать, родственником первой линии по отношению к ключевым жанрам драматургии: одну из глав своей книги он назвал «Дядюшка-водевиль»³. Будь слово «водевиль» существительным не мужского, а женского рода, то, вероятно, можно было бы охарактеризовать его и как «тётушку». В именовании водевиля «дядюшкой» явно просвечивает лёгкая ирония — родовая черта этого метажанра.

У Чехова понятие женственности и в ряде других случаев наполнено окказиональным смыслом. Так, сравнивая Щеглова с Короленко, он отмечает женственность первого, признавая это положительным качеством: «Хорош и Леонтьев... Этот не так смел и красив, но теплее Короленко, миролюбивее и женственнее...» (П П, 191). Если Короленко в своем творчестве проявляет мужские качества — «смел и красив», то Щеглов — женские. Подчеркнём, что Иван Леонтьевич, будучи профессиональным военным, отставным капитаном и участником боевых действий, обладал и необходимыми мужскими качествами. В оценке Чехова заключена прежде всего характеристика творчества двух писателей, которые для оценивающего являются литературными величинами одного масштаба. Показательно, что у того же Короленко вообще нет произведений комически-водевильного характера, ему принципиально чуждо это направление.

Щеглов, будучи более женственным писателем, чем Короленко, мог бы написать водевиль, отвечающий необходимым жанровым требованиям. То, что Чехов писал произведения, в жанровом плане родственные водевилям Щеглова, позволяет и на него распространить качество «женственности». Однако сходство Чехова и с «мужественным» Короленко тоже очевидно. Всё это позволяет утверждать, что автор «Трагика поневоле» гораздо более универсальный писатель, чем оба его современника.

Ещё одна не вполне привычная характеристика водевиля связывается Чеховым с таким внеположным науке о литературе явлением, как время года. Можно говорить о его специфической литературной типологии, согласно которой жанры делятся на летние и зимние. Водевиль — «*летний жанр*», в отличие от повестей, а тем более

³ Кугель А. Р. Утверждение театра. М.: Изд-во журнала «Театр и искусство», 1922. С. 159.

романов, которые следует признать «зимними»: «Водевиль можно печатать летом, а зимою неудобно. Летом я каждый месяц буду давать по водевилю, а зимою надо отказаться от этого удовольствия» (П III, 56). И ещё: «Водевиль можно печатать только летом, а не зимой» (П III, 104). Осенью 1883 года Чехов уведомляет Лейкина, что начинает работать «по-зимнему» (П I, 85). Фактически это означало возобновление работы, связанной с публицистическим дискурсом («Осколки московской жизни»). Следовательно, фельетон Чехов тоже относил к «зимним» жанрам. Почему водевиль — «летний» жанр? Думается, что это определение связано с такими его содержательными характеристиками, как лёгкость, свобода, игровое начало. Лето больше, чем зима, располагает к любовным увлечениям, отдыху на лоне природы, забвению на время городских дел и забот.

Будучи «женственным» «летним» жанром, водевиль предполагает элемент эротики, тогда как в произведении Щеглова Чехов отмечает «запах» проституции, серьёзного социального явления, явно противоречащего этому жанру. (Недаром в «Припадке», где отражена проблема проституции, Чехов дал зимний городской пейзаж.) Эротический элемент может служить оселком, на котором проверялось литературное мастерство авторов водевилей. Им нужно было найти баланс между целомудренным приличием и эротизмом. В.В. Билибин, автор множества водевилей, как и Щеглов, тоже не мог нащупать верный тон в изображении интимных отношений между женщиной и женщиной. В письме Ивану Леонтьевичу от 12 апреля 1889 года Чехов писал о Билибине: «Он хороший фельетонист; его слабость — французисто-водевильный, иногда даже б<...> тон» (П III, 191–192). Фельетон и водевиль, по Чехову, требуют разных тональностей и разных авторских позиций. «Уличать и казнить», как это делает в своем водевиле Щеглов, неуместно. Это прерогатива фельетона. В водевиле же нужно совсем другое — там должен быть лёгкий смех «по-французски».

Эротический элемент в рассказе Чехова, послужившего основой для его водевиля, сводится к одной детали и передаётся достаточно внятным намеком. Измучившийся на службе и при выполнении поручений супруги Иван Иваныч мечтает лишь о спокойном отдыхе на даче: «Всё так хорошо: и тепло, и ребята за стеной не визжат, и *супруги нет около, и совесть чиста* — лучше и не надо» (VI, 234). В водевильном варианте к этой фразе добавлено ещё одно слово: «Всё так хорошо, *поэтично...*» (XII, 103). Чехов понимал, что в водевиле уместно то, что Н.А. Лейкин удачно определял с помощью выражения «скромные блёстки» (II, 518). В переводе на современ-

ный научный дискурс их можно назвать импликатурами эротического характера.

Одно из средств создания лёгкого эротизма — стратегия эвфемизации. Это важный содержательный и стилиевой аспект всех водевилей Чехова. Почему приведённый фрагмент при чтении рассказа вызывает улыбку читателя? Потому что позволяет легко восстановить скрытое за эвфемизмом идиоматическое выражение — «супружеский долг». Бедному чиновнику, измученному городской суетной жизнью, явно не до него. Здесь нет места тому тону, что Чехов отмечал у Билибина. Зато есть «скоромная блёстка» и внутренняя ирония, рассчитанная на способность читателя к ассоциативной выводимости.

В чеховском «Трагике поневоле» Леонтьев увидел подражание себе, и Чехов косвенно признал его «привилегию на изобретение» литературного типа (II III, 267). В чём кроется сходство произведений Щеглова и Чехова? Помимо общего типажа «дачного мужа», это их генезис: оба водевиля являются переделками прозаических текстов. Трансформация предшествующих произведений в водевили была общепринятой литературной практикой. В основу «шутки» Чехова положен рассказ «Один из многих» (1887).

Водевил и рассказ обладают разными принципами художественного миромоделирования. «Один из многих» полнее передаёт обстановку, потому что повествователь имеет возможность извне и изнутри характеризовать героев и окружающую их действительность. Видение автора водевиля шире того, что непосредственно представлено в его же собственной драматической переделке. Это происходит за счёт очевидного диалогического взаимодействия двух текстов. Самое важное различие жанров заключается в том, что рассказ рассчитан на немой регистр восприятия, на чтение «про себя», тогда как водевиль — на звучащее слово, произносимое вслух на сцене.

«Трагик поневоле» написан «в первых числах мая 1889 г.» (XII, 369). Об окончании водевиля Чехов сообщает не только Суворину, но и Щеглову: «На днях я вспомнил, что зимою мною было дано обещание Варламову переделать один из моих рассказов в пьесу. Вспомнил, сел и переделал-таки плохо. Из рассказа *на старую, заезженную тему* получилась старая и плоская шутка» (II III, 206). В отличие от Чехова, Щеглов считал себя первопроходцем в теме. Узнав заглавие пьесы коллеги, Щеглов увидел в нём зеркальное отражение названия своего произведения: «У вас есть “Трагик поневоле” (для Варл<амова>), а у меня пьеса (для Арди) “Комик по натуре”. Это даже умилительно!..» (XII, 370). Подозрительность «милого Жана» усилится, когда он непосредственно познакомится с водевилем Чехова.

Щеглов вместе с Билибиным были зрителями на первом представлении чеховской «шутки» на сцене петербургского Немецкого клуба 1 октября 1889 года (XII, 371). Коллеги-водевилисты по-разному восприняли спектакль. Билибин, если судить только по его письму, — нейтрально. В своём отзыве он уклонился от оценки произведения Чехова, сделав акцент на игре актёра: «В воскресенье был со Щегловым в Немецком клубе и смотрел Вашу шутку “Трагик поневоле”. Играл Бабилов и сыграл прекрасно: выучил и разучил роль» (XII, 371).

Иная реакция была у Щеглова. Она более открыта и откровенна, так как зафиксирована в его дневнике: «“Трагик поневоле” — подражание *моему* (выделено Щегловым. — А. К.) “Дачному мужу”. Не по-товарищески, Антуан!!»⁴. Начнём анализ отзыва Щеглова с последнего слова. Жан и Антуан — французские эквиваленты соответствующих русских имён. Они были в ходу у писателей в их переписке. За французскими именами-субститутами скрывается важный смысл: Чехов и Щеглов выступают как бы в полумасках, которые обуславливают элементы их отчасти игрового поведения. У Чехова игра была выражена сильнее, чем у Щеглова. В обоих случаях за этим стоит видение друг друга в свете французской литературы. Есть в приведённой дневниковой записи Щеглова ещё один нюанс: «Антуан» для него — это не более талантливый коллега, но равный товарищ по перу, который нарушил негласные дружеские конвенции.

Нуждается в комментарии и слово «подражание» из отзыва Щеглова. Тематическое сходство двух произведений позволяет Щеглову вынести суровый вердикт Чехову. Для автора «Дачного мужа» подражание — лишённое легитимности произведение, недопустимое в условиях дружеских отношений.

Спустя годы, когда острота первой реакции спадёт, жанр чеховского произведения будет определён Щегловым иначе. Впервые «Дачный муж» появился на страницах «Нового времени» в 1886 году. В 1888 году он издаётся в типографии А. С. Суворина. Через десять лет после первой публикации произведение переиздаётся в том же виде прозаических отрывков, что и в газетном варианте, в составе книги Щеглова. Самолюбивый автор пишет в предисловии к ней: «Горжусь я также и тем, что это скромное, но поучительное открытие (тип дачного мужа. — А. К.) породило завидное количество *подражаний*, начиная с известной *пародии-шутки* Антона Чехова “Трагик

⁴ Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) // Литературное наследство. Т. 68. М.: АН СССР, 1960. С. 481.

поневоле” и кончая комедией-шуткой “Дачный муж”, принадлежащей моему собрату по перу... драматургу-Щеглову»⁵. Здесь уже нет места, как в дневнике, интимному именованию коллеги Антуаном, а ревность уступила место гордыне. По зрелом размышлении Щеглов увидел в «Трагике поневоле» пародийное начало. Косвенно это является опять-таки высокой оценкой его «Дачного мужа»: ведь пародировать можно заметные в каком-либо отношении вещи. В противном случае пародийность рискует остаться неузнанной.

Современная теория литературы позволяет оценить литературные факты прошлого иначе: «комедия-шутка» Щеглова, наряду с рассказом «Один из многих», — это элементы диалогизующего фона по отношению к «Трагику поневоле». Для Чехова, повторим его слова из письма Суворину, дачная жизнь и её страдальцы — тема «старая» и «заезженная»⁶. И Щеглов в ней отнюдь не первый и не последний автор, а лишь «один из многих», эксплуатирующих эту тему. Название соответствующего рассказа Чехова символично в нескольких отношениях, в том числе и как отсылка в сторону Щеглова. В зеркале одноактной шутки Чехова отражался не столько непосредственно водевиль Щеглова, сколько сходные произведения на тему дачной жизни. Это позволяет утверждать, что «Трагик поневоле» обладает суммирующим характером. Водевиль Чехова можно рассматривать как некий инвариант «дачного текста». В пьесе собраны повседневные реалии, трафареты, каноны, трюизмы, которые так или иначе были свойственны отражению дачной жизни в тематически близких произведениях.

Следует с оговоркой согласиться с давно высказанным мнением С. Д. Балухатого: «Своими водевилями Чехов не начинал в театре какую-нибудь оригинальную новаторскую линию. И своей тематикой и своим строением они соответствовали темам и типу традиционного построения водевильного жанра...»⁷. Следование в русле традиции не противоречит глубине и тонкости разработки Чеховым типовых водевильных тем. Если бы чеховские водевили при этом только лишь соответствовали традиционным жанровым «темам и типу построения», то вряд ли бы сохранили свою художествен-

⁵ *Щеглов Иван*. Дачный муж, его похождения, наблюдения и разочарования. СПб.: Изд-е М. М. Ледерле, 1896. С. 6.

⁶ Отмечалось это и критикой, симпатизирующей Щеглову: «Тема известного очерка “Дачный муж” не нова. <...> И тема и лица не новы. Но читателю доставляет особое удовольствие искусство выполнения, филигранная работа, не оставляющая не замеченной ни одной черты предмета и выдвигающая их все в тонких выпуклостях». См.: *Z. (Горленко В. П.)*. Заметки о писателях. Иван Щеглов // Русское богатство. 1895. № 1. С. 392.

⁷ *Балухатый С. Д.* Чехов драматург. Л.: Гослитиздат, 1936. С. 79.

ную значимость до сегодняшнего дня. Несомненное новаторство одноактных пьес Чехова скрыто за традиционностью, которая связана с их сценичностью, в отличие от крупных пьес писателя, которые казались современным писателю критикам несценичными. Именно к водевилю Чехов предъявлял требование сценичности. Так, 1 ноября 1889 года он писал А. С. Лазареву (Грузинскому): «Водевиль Ваш получил и моментально прочёл. Написан он прекрасно, но архитектура несносна. Совсем не сценично» (П Ш, 273).

Для адекватной оценки «Трагика поневоле» имеет смысл определить его жанровую разновидность. Вследствие своей суммарной инвариантности, водевиль Чехова не подражание и не пародия, но *пародийная стилизация*. Между этими жанрами есть различие. «Стилизация близка к пародии, — писал в 1921 году Ю. Н. Тынянов. — И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия <...>, пародией комедии может быть трагедия. При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нём стилизуемого. Но всё же от стилизации к пародии — один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчёркнутая, становится пародией»⁸. Тынянов не использует термина «пародийная стилизация», симбиотического по отношению к пародии и стилизации. В зависимости от характера взаимоотношений двух планов можно говорить о прямой стилизации и пародийной. «Стилизация, комически мотивированная», всё-таки не перестаёт быть стилизацией, но обретает при этом добавочный пародийный характер.

Ещё одно важное замечание, связанное с различием прямой и пародийной стилизации, находим в той же работе Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)». Характеризуя отношение Достоевского к Гоголю, он пишет о ранних произведениях Достоевского: «Здесь стилизация; здесь *нет следования за стилем, а скорее игра им*. И если вспомнить, как охотно подчёркивает Достоевский Гоголя <...>, как слишком явно идёт от него, не скрываясь, станет ясно, что следует говорить скорее о стилизации, нежели о “подражании”, “влиянии” и т. д.»⁹. «Игра стилем» — примета именно пародийной стилизации. В «Трагике поневоле» Чехов не подражает Щеглову и не пародирует его, а играет со стилем современников-водевилистов, один из образцов которого он видит в «Дачном муже».

⁸ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 201.

⁹ Там же. С. 200.

Эта игра приводит к объективации художественного мира, незаметному дистанцированию от него автора, к использованию преломленного слова, адекватного пародийной стилизации.

Остановимся на понятии «дачный текст»¹⁰. В основе его лежит топос, обладающий культурно-историческим содержанием. В литературоведении, с лёгкой руки В. Н. Топорова, введшего в научный оборот термин «петербургский текст», появились множественные аналогичные дефиниции: «усадебный текст», «кавказский текст», «городской текст» и его частные производные — «пермский», «саратовский», «лондонский» и т. д. *Дачный текст* — это культурно-семiotический конструкт, порождающий художественные смыслы, которые связаны с дачной действительностью и воплощены в определённых образах, мотивах, сюжетах, коллизиях. Дача — типично российский феномен, недаром обозначающее его слово, как правило, не переводится на другие языки¹¹. Летний переезд горожанина на дачу и превращение его в дачника много раз становилось предметом изображения в самых различных жанровых вариантах. Не отпустила эта тема и Чехова, обращавшегося к ней не только в ранних произведениях, но и в поздний период творчества. Вспомним в этой связи «Новую дачу» (1899) и «Вишнёвый сад» (1903).

Таким образом, художественная мысль Чехова в «Трагике поневоле» движется в кругу тем и мотивов, свойственных, с одной стороны, дачному тексту, а с другой — жанровому канону водевиля, данному с определённым сдвигом, обусловленным пародийной стилизацией.

С. Д. Балухатый, характеризуя 80-е годы позапрошлого века, писал: «“Переделочная” драматургия — массовое явление этих лет. <...> Сюжеты и материалы заимствовались не только из материалов отечественных, но и иноязычных (преимущественно — французских), и в этом случае на долю автора — “закройщика пьесы” — падала добавочная работа: приспособить взятый материал к русским сходным условиям, подделать его под русские нравы»¹². Кроме

¹⁰ Термин «дачный текст» употребляется в ряде работ. См., например: *Старыгина Н. Н.* «Дачный текст» в повести «Первая любовь» И. С. Тургенева // *Вестник Марийского гос. ун-та.* 2015. № 4 (19). С. 107–111; *Цуркан В. В.* Корреляция «городского» и «дачного» текстов в русской литературе последней трети XX века // *Проблемы истории, филологии, культуры.* 2015. № 4 (50). С. 263–267.

¹¹ Lovell, Stephen. *Summerfolk: A History of the Dacha, 1710–2000.* Cornell University Press, 2003. 275 p.

¹² *Балухатый С. Д.* Чехов драматург. С. 24. Выражение «закройщик пьесы»,

«переделочной» драматургии, связанной с иностранными текстами, была достаточно распространена жанрово-видовая трансформация писателями собственных произведений: из эпоса в драму. Чехов трансформировал в водевиль рассказ-сценку, Щеглов — цикл юмористических рассказов.

Рассказ «Один из многих», послуживший субстратом для водевиля, был опубликован в «Петербургской газете», в разделе «Летучие заметки», 15 июня 1887 года. Затем рассказ вошёл в сборник «Невинные речи» (1887).

О характере связи между его рассказом и водевилем есть важное замечание Чехова. Зимой 1901 года он получил просьбу одного из своих почитателей «не отказать включить в число рассказов, имеющих быть напечатанными Марксом в 10 томе», «Одного из многих» (VI, 671). Чехов объяснил отказ от публикации его в собрании сочинений следующим образом: «Рассказ мой “Один из многих” есть не что иное, как *сокращённый водевиль* “Трагик поневоле”. Водевиль этот был напечатан в “Пьесах” изд. Суворина, а теперь его можно найти в VII томе изд. Маркса» (П X, 128). Из письма можно сделать ошибочный вывод, что водевиль был первичным текстом, а рассказ, выросший путём сокращения его, — вторичным. На самом деле рассказ появился на два года раньше пьесы. Слова из письма Чехова характеризуют не временные, а смысловые отношения между его рассказом и «шуткой в одном действии».

Рассказ «Один из многих» можно рассматривать как *сценарную основу* будущего водевиля. Главный герой рассказа первоначально характеризуется с точки зрения своего социально-ролевого статуса: «За час до отхода поезда дачный отец семейства, держа в руках стеклянный шар для лампы, игрушечный велосипед и детский гробик, входит к своему приятелю и в изнеможении опускается на диван» (VI, 230). В инициальной фразе определены время и место события, а также действующие герои. Реплика повествователя носит явно ремарочный характер. В качестве обстановочной ремарки-пролога будет она и в водевиле.

Аксессуары в руках дачного отца семейства подобраны по принципу их несовместимости. В цирковом искусстве одним из традиционных номеров является жонглирование разнородными предметами. Имплицитный образ цирка — важный компонент художественного мира рассказа. В пьесе «детского гробика» (то есть знака тра-

вероятно, является творческой трансформацией образа из рассказа Чехова «Ряженье» (1885). Об одном из героев сказано, что «под оболочкой драматурга скрывается — *закройщик модной мастерской*» (IV, 277).

гедии) уже не будет. Принципиально важное сокращение связано с последовательным различением Чеховым природы беллетристики и драматургии. Один и тот же предмет по-разному воспринимается, обретая разное звучание и смысл, в тексте, рассчитанном на немой регистр восприятия, и на сцене. В рассказе вещь только воображается, а на сцене представляется, материализуется. Игре со смертью в прозе легче придать смеховые обертоны («Смерть чиновника» и др.), чем на театральных подмостках. Хотя и там специфическая игра с нею продолжится. Во всех крупных пьесах Чехова смерть или суицидальные намерения героя передаются с привкусом профанности, которая связана с авторским кругозором.

Первое, что произносит явившийся перед читателем дачный отец семейства, — это просьба к приятелю одолжить ему орудие убийства: «Голубчик, милый мой... — бормочет он, задыхаясь и бессмысленно поводя глазами. — У меня к тебе просьба. Христом богом молю... одолжи до завтрашнего дня револьвера. Будь другом» (VI, 230). Действие начинается с места в карьер, без предисловий и объяснений. Как и «детский гробик», револьвер изначально воспринимается неоднозначно: как настоящий и как бутафорский, вроде тех, что используют клоуны в цирке¹³, недаром герой просит его на время — «до завтрашнего дня». В отличие от гробика, револьвер не появляется в рассказе в качестве реалии, о нём лишь говорят. Для автора он выступает как стародавний беллетристический шаблон решения жизненных проблем¹⁴. Иван Иванович заезжен жизнью. Источник его «трагизма» в том, что он занимает пограничное место между городом и дачей. Принадлежа двум мирам, он разрывается между ними, нигде не находя покоя. Приведём лишь одну параллель, позволяющую актуализировать иронический тон. Оказавшаяся в ситуации утраты родной среды собака Каштанка испытывает чувства,

¹³ Цирковые буффонные коннотации в переделанном из рассказа водевиле во многом определял актёр, для которого он писался. К. А. Варламов в посвящённом ему очерке характеризуется так: «По самому свойству своего дарования, Варламов всего более был склонен к изображению людей и характеров простых и несложных. <...> Варламов был бытовым актёр постольку, поскольку “бытовое” противоположно нервическим характерам героев современных модных пьес. И он постольку *был буфф*, поскольку буфф есть синоним красочности, ярких тонов, а не полутеней, которые еле мерцают в современных характерах». См.: *Кугель А. Р. (Ното новус)*. Театральные портреты. Изд-во «Петроград», 1923. С. 121–122.

¹⁴ Уместно вспомнить в связи с этим не дошедший до нас юношеский водевиль Чехова «Бритый секретарь с пистолетом». Есть пистолеты и в «Медведе». Амбивалентный «водевильный пистолет» будет использован в «Дяде Ване». Встречается он и в письмах писателя: «Я ещё не женат. С невестой разошёлся окончательно. То есть она со мной разошлась. Но я револьвера ещё не купил и дневника не пишу» (П I, 205).

родственные тем, что характерны для Ивана Ивановича: «Если бы она была человеком, то наверное подумала бы: “Нет, так жить невозможно! Нужно застрелиться!”» (VI, 432). В свою очередь дачный отец семейства говорит: «Замучился, как собака» (VI, 230; XII, 99).

Настоящий, как в «Каштанке», или ассоциативно возникающий образ цирка в чеховских рассказах и водевилях порождён не только отдельными реалиями, но и самим характером действия. В работе И Су Не высказана перспективная мысль по поводу известного тезиса Чехова о том, что «надо в одноактных вещах писать вздор — в этом их сила» (П III, 130): «“Вздор” по отношению к водевилю — вторичная условность, т. е. известное отступление от внешнего правдоподобия, нарочитое искажение»¹⁵. *Вторичная условность* в водевиле приводит к другому эффекту — своеобразной кукольности, марионетности его персонажей. Это качество проявляется, прежде всего, в процессе чтения, тогда как на драматической сцене реализовать кукольность героев гораздо труднее. Пожалуй, самым ярким и очевидным воплощением сценической вторичной условности являются цирковые клоуны, которые специально предназначены для «вздора». Если же иметь в виду литературную перспективу, то именно выраженная вторичная условность водевилей Чехова обуславливает их родство с пьесами «театра абсурда»¹⁶. Показательно, что современная Чехову критика отмечала в его одноактных пьесах не условность, а как раз наоборот, «грубую житейскую правду», способность автора «живореально передать ту или другую повседневную мелочь»¹⁷. В. Н. Невердинова справедливо замечает по этому поводу: «“Бытовизм” и “правдоподобие”, приписываемые Чехову, не позволили понять место и функцию гротеска и буффонады в его ранних пьесах. Тем самым проблематика чеховской драматургии оказывалась понятой во многом упрощённо»¹⁸.

В основе рассказа «Один из многих» лежит большой монолог, разбитый на части лишь краткими комментаторскими репликами повествователя: «Отец семейства вскакивает и тотчас же опять садится»; «Отец семейства вытаскивает из жилетного кармана скотканную записочку и с остервенением читает»; «Отец семейства

¹⁵ И Су Не. Чеховский водевил: проблема жанра // Чеховский сборник. М.: Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 1999. С. 11.

¹⁶ См.: *Люде Су Не*. Чеховский водевил и «театр абсурда» // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и XX век: Сб. науч. тр. М.: Наследие, 1997. С. 89–99.

¹⁷ *Свой* (Левинский В. Д.). Театрально-музыкальные заметки неприсяжных рецензентов // Будильник. 1888. №43. С. 6–7.

¹⁸ Невердинова В. Н. Одноактные комедии А. П. Чехова (На материале критики 80-х — начала 90-х гг.) // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература: Сб. науч. тр. М.: Гос. б-ка им. В. И. Ленина, 1978. С. 119.

вскакивает и потрясает кулаками»; «Отец семейства делает плачущее лицо и поёт» (VI, 232–234). Point рассказа заключается в том, что приятель Ивана Иваныча, выслушав его монолог, подключается к числу поручителей и просит «отца семейства» передать поклон некоей Ольге Павловне и доставить ей «ручную швейную машинку» (VI, 235). Заканчивается рассказ-сценка трагифарсовыми возгласами Ивана Иваныча: «Нате, ешьте человека! Добивайте его! Терзайте! Давайте машину! Садитесь сами верхом! Воды! Дайте воды! Для чего я живу? Зачем?» (VI, 235).

Монолог будет составлять содержательное ядро и в переделанном из рассказа водевиле. Диалоги Ивана Ивановича Толкачёва с Алексеем Алексеевичем Мурашкиным выполняют в нём преимущественно служебные функции, необходимые для завязки и развязки. По сравнению с водевилями, в крупных пьесах Чехова монологи существенно редуцируются и теряют функцию смыслового центра.

Понижение функции монолога связано, прежде всего, с различием характеров героев в крупных пьесах и в водевилях Чехова.

Герой в водевиле являет собой *матричный характер*. Матрица в данном случае предстаёт как модель, образец, шаблон для «закройщиков пьес» в поточном производстве водевилей. Формой проявления матричности является то, что материал «кроился» с расчётом на набор имеющихся театральные амплуа, то есть с использованием готовых смысловых «лекал». Истоки матричности героев восходят к французскому театру, что закреплено в их номинации (субретка, инженер и др.). Матричная основа водевильного героя позволяла существенно экономить художественные и речевые средства для его характеристики. Своё внимание автор мог сосредоточить на индивидуализации персонажа. Общее, родовое, свойственное тому или иному амплуа, подразумевалось известным, изначально заданным и не нуждающимся в особом обосновании. Если прибегнуть к аналогии из области лингвистики, то можно сказать, что водевилист имел дело с подобием тема-рематической структуры, только на уровне жанра и характера героя. Автору было предзадано «известное», на основе чего создавалась «новое» — «рема». Почти все водевили Чехова писались не просто в расчёте на индивидуальность того или иного конкретного актёра, но также и с учётом его сложившегося амплуа.

Чехов, блестяще владевший средствами синонимического варьирования, в рассказе «Один из многих» постоянно повторяет выражение «отец семейства», тем самым акцентируя матричный характер своего героя. В водевиле матричность, устойчивость типов

театральных ролей, позволяет автору оперировать уже сложившимся, каноническим, в известной степени клишированным образом. Показательно, что в тех рассказах Чехова, где персонажами являются актёры, практически всегда указывается их амплуа: «благородный отец и простак» («Актёрская гибель»), инженеру («Комик», «Месть»), jeune premier («Бумажник»). В заглавии «Трагик поневоле» соединено матричное, связанное с амплуа (трагик), и окказиональное — (поневоле). Сочетание двух разнородных компонентов — «трагик поневоле» — даёт в результате комика. Альтернативный инверсивный вариант — «комик поневоле» — приводит в итоге к трагику. Это реализовано Чеховым в пьесе «Лебединая песня (Калхас)», имеющей жанровое определение «*Драматический этюд в одном действии*» (XI, 405).

Как и водевиль Чехова, пьеса «Дачный муж» Щеглова является переделкой предшествующего прозаического текста. Иван Леонтьевич неоднократно переиздавал своё произведение¹⁹. Основных вариантов «Дачного мужа» три: прозаический, в форме серии тематически и повествовательно связанных между собою фрагментов; переделанная из них «комедия-шутка» в трёх действиях и, наконец, одноактный монолог.

Самым полным является содержание прозаического текста. Он написан от первого лица. Начинается повесть с попытки выяснения, кто же такой «дачный муж». Иван Григорьевич, герой-рассказчик произведения Щеглова, пытается найти самоопределение. Достигается это через описание мучений дачного мужа, который страдает от всего: от стремления жены устроить его получше в поезде, от бесконечных поручений жены: «Ах, Жан, чуть не забыла! — обращается она ко мне, наивно весело вскидывая свои подведённые глазки, — ведь сегодня готово мое платье у m-lle Тюрлюрлю... Помнишь, ты обещал привезти? — Это Тюрлюрлю что на Морской? — спраши-

¹⁹ *Щеглов Иван*. Дачный муж (Петербургский анекдот). Комедия в 3 д. М.: Литография Моск. театр. б-ки Е. Н. Рассохиной, ценз. 1888. 92 с.; *Щеглов Иван*. Дачный муж. Монолог в 1 д. М.: Литография Моск. театр. б-ки Е. Н. Рассохиной, ценз. 1888. 14 с.; *Щеглов Иван*. Дачный муж: его похождения, наблюдения, разочарования. В горах Кавказа. Картинки минеральных нравов. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1888. 285 с.; *Щеглов Иван*. Дачный муж: 3-й акт комедии-шутки. М.: Литография Моск. театр. б-ки Е. Н. Рассохиной, ценз. 1889. 22 с.; *Щеглов Иван*. Дачный муж: комедия-шутка в 3 д. // Театральная библиотека. М., 1892. № 14. С. 34–59; *Щеглов Иван*. Дачный муж, его похождения, наблюдения и разочарования. СПб.: Изд-е М. М. Ледерле, 1896. 174 с.

ваю я упавшим голосом, угнетённый предчувствием предстоящих поручений»²⁰. Кроме того, даются задания купить «прошивки» в Гостином дворе, перчатки, присмотреть новую кормилицу... Тут же приплетён «злокачественный кузен» по фамилии Болонкин²¹, к которому «дачный муж» ревнует жену. Постоянный переезд Ивана Григорьевича на службу в Петербург, а оттуда на дачу в Павловск основательно выматывает его, поэтому и мечта у него одна — «основательно выспаться». Всё это весьма похоже на то, что испытает и герой Чехова. Но здесь не столько повтор одним писателем другого, сколько отражение общих родовых черт всех дачных мужей.

Вторая глава у Щеглова называется «Маленький Вавилон». В ней материализуется известная идиома «вавилонское столпотворение». Это описание дачных нравов в виде миниатюрных сенок в их хронологической последовательности от утра до вечера. Утром — дети, вечером «от 5 до 6 часов происходит кормление “дачных мужей”»; от 7 с половиной до 8 с половиной — «турнюрные караваны направляются на вечернюю музыку»²² и т. д.

Третья глава — «Путешествие на Луну». Она посвящена дачным развлечениям, в частности спектаклю, который посещает дачный муж с женой. «После ухода солистов с кастрюлями из-за кулис вылезла декольтированная косолапая немка с выгнутой шеей и косыми глазами и начала производить какие-то хриплые рулады, означавшие по программе “Урок кокеткам”. Мотив поучительных куплетов вращался около того, как одна девица, проезжая из Ревеля в Петербург, потеряла в вагоне дорожный ридикюль и ещё что-то, что для девицы дорожке ридикюля»²³. Это место как раз и могло дать основание Чехову говорить о «запахе проституции» в произведении Щеглова.

Вслед за «косолапой немкой» на французском языке «сквернословила несовершеннолетняя каскадёрка», она поёт «какую-то головокружительную шансонетку, объясняя суть последней тем, которые не понимают языка, соответствующими телодвижениями»²⁴. Череду увеселений заканчивает балетом «Брама». Реакция жены на недовольство измучившегося мужа ожидаема: «Ах, Jean, как ты непростительно отстал... просто стыдно с тобой сидеть!»²⁵. Но и это ещё не всё. Под конец дачному мужу приходится посмотреть учёного слона.

²⁰ *Щеглов Иван*. Дачный муж, его похождения, наблюдения и разочарования. СПб.: Изд-е М. М. Ледерле, 1896. С. 14.

²¹ Там же. С. 17.

²² Там же. С. 37, 39.

²³ Там же. С. 49.

²⁴ Там же. С. 50, 56.

²⁵ Там же. С. 61.

Заканчивается повесть тем, что Иван Григорьевич просыпается на Михайловской площади в Петербурге. Это не что иное, как неуклюжая и трафаретная попытка автора «снять» противоречия и как-то завершить повторяющуюся череду мелких событий. Последняя фраза произведения обращена к читателям: «С добрым утром, господа дачные мужья!»²⁶.

Произведение Щеглова двухчастно. Вторая часть имеет подзаголовок «Дачный муж на водах». Написана она в той же в форме дневника и ничего существенного не прибавляет к характерам героев. Недостаток повести заключается не только в банальности её содержания, но и в пространности, что, как правило, губительно для юмористики.

По прошествии десяти лет после первой публикации «Дачного мужа», при его переиздании в 1896 году, автор уже вполне осознаёт, что его произведение во многом устарело: «Но, увы, есть одно обстоятельство, смущающее юбилейное состояние моего духа: признаюсь, меня смущают быстрые успехи цивилизации за истекшие десять лет, настолько изменившие самую обстановку “Дачного мужа”, что читателю конца века иные подробности книги могут показаться, пожалуй, анахронизмом (так. — *А. К.*)...»²⁷. Позже, отмечая годовщину смерти Щеглова, барон Н. В. Дризен в своём очерке признает «Дачного мужа» самым популярным его произведением: «Он был автором “дачного мужа”, многострадального, легендарного дачного мужа, имя которого на устах в каждой обывательской семье с первыми лучами вешнего солнца до последних дождливых сентябрьских дней... А это ли не памятник усопшему юмористу?»²⁸. Для современного читателя произведение Щеглова сохранило ценность, пожалуй, только в одном отношении: оно позволяет лучше осознать массовый литературно-театральный контекст, который окружал чеховский водевиль.

Одноактные пьесы составляли значительную часть театрального репертуара. Многие из них ставились всего лишь по нескольку раз, затем сходили со сцены и забывались. Вот некоторые их названия из репертуара театра Ф. А. Корша: «Марго», «Душка Анатолий», «Мюзотта», «Развод Жульетты», «Лилия», «Золотая Ева» и множество других²⁹. Трудно сказать, какие из них Чехов видел и какие запечатлелись

²⁶ Там же. С. 68.

²⁷ Там же. С. 6.

²⁸ *Дризен Н. В.* Памяти незлобивого поэта // Ежегодник императорских театров. 1912. № 3. С. 47.

²⁹ *Стрельцова Е. И.* Частный театр в России. От истоков до начала XX века. М.: ГИТИС, 2009. С. 238–239.

в его памяти. Строгой верификации поддаются лишь те, что зафиксированы в эпистолярной писателем или в мемуарах современников.

В очерке, посвящённом десятилетнему юбилею театра Ф. А. Корша, можно найти интересные сведения о характере театральной жизни в Москве. Описывая сезон 1887/1888 годов, антрепренёр приводит следующую статистику: «Капитальных пьес было поставлено 60, в том числе новых, нигде не игранных — 19, водевилей и одноактных — 54»³⁰. Далее называются самые исполняемые пьесы, в их число попала и четырёхактная комедия Щеглова «В горах Кавказа», которая прошла в сезоне 11 раз³¹. А. Я. Глама-Мещерская в мемуарах писала о ней: «Щегловская пьеса оказалась своего рода дойной коровой для Корша. Он давал её в будни и в праздники, ставил в утренники, а пьеса продолжала делать сборы, как никакая другая. Она явилась гвоздём сезона и перешла в другой, пользуясь прежними симпатиями у зрителей»³². О водевилях, кроме указания общего их количества, Корш сведений не даёт. Чуть ниже он посвящает несколько строк пьесе Чехова: «В этом же сезоне, а именно 19 октября 1878 года (очевидная опечатка в оригинале: должно быть 1887. — А. К.) было поставлено первое капитальное драматическое произведение А. П. Чехова 4-хактная комедия “Иванов”. Первые акты принимались публикой отлично и слушались с неослабевающим вниманием, но развязка пьесы была встречена холодно»³³. Следующий театральный сезон открылся 15 августа 1888 года. В этом сезоне как раз и был поставлен «Дачный муж» Щеглова. Статистика, которую приводит Корш, почти не отличается от статистики предыдущего года. «Чемпионом» среди постановок оказался «Медведь» Чехова, который прошёл 17 раз³⁴. 30 сентября этого же 1888 года состоялась премьера «Дачного мужа», которая провалилась. Чехова со Щегловым сблизало то, что оба испытали не только сценический успех своих произведений, но и провалы.

Наметим хронологическую канву, связанную с постановками пьес Щеглова и Чехова, поскольку она важна для понимания

³⁰ Корш Ф. А. Краткий очерк десятилетней деятельности русского драматического театра Корша в Москве. М.: Тип. И. Н. Кушнерев и К^о, 1892. С. 28.

³¹ Там же.

³² Глама-Мещерская А. Я. Воспоминания. М.; Л.: Искусство, 1937. С. 252.

³³ Корш Ф. А. Краткий очерк десятилетней деятельности русского драматического театра Корша в Москве. С. 29.

³⁴ Там же. С. 32.

художественного диалога автора «Трагика поневоле» с автором «Дачного мужа».

4 апреля 1888 года Чехов начинает своё письмо Щеглову с обращения: «Милый Жан и дачный муж», а заканчивает его ролевой подписью — «Потёмкин» (П II, 231–232). Письмо свидетельствует, что Чехов уже знал о произведении Щеглова. Знакомство состоялось, видимо, благодаря его публикации в «Новом времени», потому что только через три месяца, 30 июня того же 1888 года, Щеглов сообщает Чехову, что «написал весёлую трёхактную комедию»³⁵, которая была переделкой его же газетного прозаического текста. 12 сентября в «Новом времени» напечатан «Медведь» Чехова. Щеглов прочитал водевиль и отметил, что он написан «бегло, ярко и сжато, именно так, как надо писать подобные вещи»³⁶. 17 сентября Иван Леонтьевич приехал в Москву в связи с постановкой «Дачного мужа» и побывал в «милой Чехии»³⁷. 30 сентября Чехов был на премьере пьесы Щеглова в театре Корша³⁸. 10 октября Щеглов уезжает из Москвы в Петербург. Между 30 сентября и 10 октября 1888 года писатели ещё несколько раз встречались.

Премьера чеховского «Трагика поневоле» состоялась 1 октября 1889 года, то есть промежуток между премьерами комедии Щеглова в Москве и шутки Чехова в Петербурге составляет ровно один год. Это нужно учитывать для того, чтобы понять характер отношений между произведениями и их авторами.

Вскоре после премьеры «Дачного мужа» Чехов пишет письма в Петербург, в которых передаёт впечатления от увиденного им спектакля. Одно, адресованное Суворину, проанализировано в начале нашей работы. Другое, написанное через два дня после письма Суворину, было адресовано А. Н. Плещееву. В нём дана более сдержанная оценка провалившейся пьесы: «В Москве гостит Жан Щеглов. Его “Дачный муж” в Москве успеха не имел, но, по всем видимостям, будет иметь его в Петербурге и в провинции. В Москве непонятны ни Павловск, ни дачный муж, ни дачная прислуга, ни департаментская служба. Пьеса очень легка и смешна и в то же время раздражает: к турниру дачной жены прицеплена мораль. Я такого мнения, что если милый Жан будет продолжать в духе “Дачного мужа”, то его карьера как драматурга не пойдёт дальше капитанского чина. Нель-

³⁵ Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 1. 1860–1888. М.: Наследие, 2000. URL: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/lc-abc/0.htm?cmd=0> (дата обращения: 20.02.2020).

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

зя жевать всё один и тот же тип, один и тот же город, один и тот же турнюр. Ведь кроме турнюров и дачных мужей на Руси есть много ещё кое-чего смешного и интересного. Во-вторых, надо бросить дешёвую мораль. “Горы Кавказа” написаны без претензий на мораль, а потому имели выдающийся успех. Я советую Жану написать большую комедию, этак в актов пять, и во всяком случае не бросать беллетристики» (П Ш, 10).

Оценка Чеховым водевиля Щеглова в этом отзыве отличается двойственностью. Наряду с позитивным моментом («пьеса очень легка и смешна»), Чехов не приемлет авторскую позицию в водевиле, которая определяется, в первую очередь, типами героев. «Турнюр дачной жены», о котором пишет Чехов, замещает собой целый комплекс тем, сюжетов, поведения и даже мышления³⁹. Не только «дачный муж» является собой тип, но и «дачная жена»; оба они матричные персонажи. Супруга, живущая на даче, — легкомысленное существо, чьё сердце «склонно к измене и к перемене», если воспользоваться словами из известной оперной арии. И она, и «дачный муж» могут быть лишь объектами для иронизирования, но не для «дешёвой морали».

Чехов различал московскую и петербургскую публику по особенностям их апперцептивного фона. В «Трагике поневоле» писатель учитывал набор представлений преимущественно жителей Петербурга, а не Москвы. Ещё и поэтому премьера пьесы состоялась в столице. Автор «Дачного мужа», в отличие от Чехова, не думал о различиях пресуппозиций московских и петербургских зрителей, и это тоже стало одним из источников провала его пьесы на подмостках театра Корша.

То, о чём Чехов пишет в письмах, затем преломленно отражается в его художественных произведениях. Две формы полемики — прямая, в письмах, и опосредованная, в художественных произведениях, — у него взаимосвязаны.

11 декабря 1888 и 16 января 1889 года — дни премьер драмы А. С. Суворина «Татьяна Репина» в Петербурге и в Москве. По-своему она тоже входит в широкий литературно-театральный контекст, в котором бытовали водевили Щеглова и Чехова. 5 марта 1889 года Чехов послал Суворину своё продолжение «Татьяны Репиной», охарактеризовав собственную мини-пьесу как подарок, «очень дешёвый и бесполезный» (П Ш, 168). Одноактную «Татьяну Репину» можно расценить как ответную реплику в художественном диалоге Чехова с Сувориным. В случае с Щегловым, на наш взгляд, имеет место сходный вариант «подарка», который оказался тоже бесполезным для автора

³⁹ Ср. в «Медведе»: «...настоящая женская турнюрная логика» (XI, 301).

«Дачного мужа». Этим неанонсированным «подарком» Ивану Леонтьевичу можно признать «Трагика поневоле», появившегося ровно к годовщине постановки водевиля коллеги в театре Корша. Суть отношения Чехова к Щеглову как автору «Дачного мужа» передаётся не только с помощью метафорического «подарка», но и столь же образной литературной дуэли, когда в качестве пистолетов у «дуэлянтов» выступают их художественные тексты⁴⁰. «Трагик поневоле» — это литературный «выстрел» Чехова, неадекватно воспринятый «милым капитаном». В чеховской одноактной шутке Щеглову был показан пример того, как надо смеяться «по-французски».

В «беспольном подарке» Суворину в качестве литературного субстрата для своей «Татьяны Репиной» Чехов использовал пьесу французской писательницы, графини Габриэль де Мартель де Жанвиль, писавшей под псевдонимом Жип (Gip)⁴¹. Вряд ли Чехов ставил задачу пародировать пьесу Суворина или давать свой вариант её завершения. Произведение коллеги было законченным, целостным, имевшим шумный успех на сцене. Скорее всего, цель заключалась в другом — через краткий образец представить *образ языка современной драмы*, в которой, как и в прозе, можно использовать двуинтонационное слово, преломленное через чужую словесную среду. Чехов внимательно изучал художественную манеру Суворина и оставил о ней ряд отзывов, в том числе и такой: «Я прочёл снова Вашу пьесу. В ней много хорошего и оригинального, чего раньше не было в драм<атической> литературе, и много нехорошего (напр<имер>, язык)» (П III, 98). То, что в современном литературоведении называется двуинтонационным словом, преломленным через чужесловесную среду⁴², у Чехова обозначается близким по значению словом *литературность*. Произведения писателя литературны в том смысле, что они строятся на потаённом (а порой и явном) диалоге с чужими текстами.

Одним из возможных аргументов, объясняющих, почему Чехов взялся за переделку именно «Одного из многих», является то, что во время работы над рассказом в 1887 году Чехов уже знал о «Дачном муже» Щеглова по публикации в «Новом времени». В 1888 году творческое общение писателей активизируется: они неоднократно встречаются, известно 22 письма Чехова Щеглову за этот год. В 1889 году Чехов взялся

⁴⁰ Опыт литературной дуэли полнее всего реализован Чеховым в повести «Дуэль». См.: *Кубасов А. В.* А. П. Чехов и И. И. Ясинский в ситуации «литературной дуэли» // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века. М.: Наука, 2011. С. 376–402.

⁴¹ *Смирнова-Чикина Е. С.* «Татьяна Репина» Антона Чехова // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 113.

⁴² См.: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М.: Сов. Россия, 1979. С. 229–231.

переделывать в водевиль тот рассказ, в котором *уже была* скрытая полемика с прозаическим вариантом «Дачного мужа». При переложении рассказа в пьесу были внесены коррективы, обусловленные родовыми различиями произведений. Учитывалась и индивидуальность актёра, который должен был играть «трагика поневоле». Сам процесс транспонирования одного жанра в другой у Чехова связан не только с литературной традицией своего времени, он приобретает ещё и характер стилизации, выполненной «à la Щеглов».

Французский след в рассказе и в пьесе Чехова во многом обусловлен «Дачным мужем». Чехов как бы «редактирует» чужой текст, но только в художественной форме, как бы переписывает его на свой лад. У Щеглова «косолапая немка» и француженка-«каскадёрка» поют какие-то не вполне приличные куплеты. У Чехова и в рассказе, и в пьесе будет глухой отголосок этих героинь, отмеченный экзотизмом — «m-lle Шансо» (VI, 232; XII, 102). Внесценический персонаж «мадмуазель Песенка» (так можно интерпретировать номинацию этой героини) всего лишь лёгкий штрих с французским «привкусом» к картине дачной жизни.

Повести Щеглова предпослан эпиграф — “Tu l’as voulu, Georges Dandin, Tu l’as voulu” и указан его источник — комедия Мольера «Жорж Данден, или Одураченный муж» (1668). С первых строк Щеглов раскрывает свои карты, лишая произведение интриги. Чехов же строит оба свои произведения так, чтобы читатель самостоятельно пришёл к выводу, который передаёт эпиграф («Ты сам этого хотел, Жорж Данден»), и к пониманию того, что трагифарсовый «отец семейства», скорее всего, роконосец, «одураченный муж».

Повесть Щеглова изобилует французскими словечками, чаще всего без перевода. Чехов даёт лишь один устойчивый оборот, передавая его кириллицей: «Навязать человеку пуд сахару и акушерку — это прилично, а отказаться — *кель орёр*, последнее слово неприличия!» (VI, 232–233). Таковы у Чехова образцы «смеха по-французски».

Завершает художественный диалог Чехова с Иваном Леонтьевичем рассказ «Душечка» (1898). Создавая образ антрепренёра Кукина, Чехов, по всей вероятности, опирался на прототипические черты трёх реальных лиц: И. Л. Леонтьева-Щеглова, Ф. А. Корша и М. В. Лентовского. Определённый материал, позволяющий отнести Корша и Лентовского к прототипам чеховского героя, можно

найти в мемуарах А. Я. Гламы-Мещерской. Приметы описываемых ею реальных лиц поразительно похожи на детали, характеризующие персонаж рассказа: «Говорил Корш тонким фальцетом, переходившим в писклявые ноты в минуты нервного подъёма, и любил вставлять в свою речь, кстати и некстати, любимое “голуба”»⁴³. Похож отдельными чертами на Кукина и М. В. Лентовский, «великая знаменитость тогдашней театральной Москвы»⁴⁴. Известен был Михаил Валентинович тем, что «неоднократно грешил драматическими “опытами” в виде множества водевилей, феерий и обзрений...»⁴⁵. В «Осколках московской жизни» Чехов писал о нём: «Он и актёр, и антрепренёр, и многих орденов кавалер. Он играет, хлопочет, бегает по саду, нюхает подносимые ему фиамы...» (XVI, 47). Кстати, в московском театре Лентовского был поставлен спектакль, который в Павловске посещает «дачный муж» Щеглова — «Путешествие на Луну». Чехов видел постановку у Лентовского и оставил свой отзыв о ней в «Осколках московской жизни» (XVI, 74).

Щеглов по-своему тоже тяготел к антрепренёрской деятельности. В 1895 году вышло первое издание его книги «О народном театре». Автор, в частности, сообщает, что принимал участие в работе «почтенной педагогической комиссии», куда был приглашён «для обсуждения вопроса об устройстве народного театра или, как фигурально гласило приглашение: “для разработки вопроса о дешёвом и полезном развлечении для народа”».⁴⁶ Кукин в «Душечке», будучи торгашом по натуре, наружно тоже печётся о «дешёвом и полезном развлечении для народа».

Для образа Кати в «Скучной истории» Чехов, по его словам, «воспользовался отчасти чертами милого Жана» (II III, 237). Сделаем логическое ударение на слове «отчасти», подчеркнув тем самым, что от прототипа автор берёт лишь отдельные черты, нужные ему для создания образа героя⁴⁷. Слова из письма Чехова в определённой мере допустимо экстраполировать и на Кукина. В этом незадачли-

⁴³ *Глама-Мещерская А. Я.* Воспоминания. С. 206.

⁴⁴ Там же. С. 219.

⁴⁵ Там же. С. 224.

⁴⁶ *Щеглов Иван.* Народный театр в очерках и картинках. Изд. 3-е. СПб.: Изд. тип. А. С. Суворина. Б. г. С. 2. Намерения Щеглова близки желанию Лентовского: «На протяжении всей своей жизни Лентовский стремился заменить театр для немногих на театр для всех». *Дмитриев Ю. А.* Михаил Лентовский. М.: Искусство, 1978. С. 113.

⁴⁷ А. Ф. Кони писал об этом так: «У Чехова обилие сюжетов, почерпнутых из жизни в самых разнообразных её проявлениях, <...> соединялось с тонкой наблюдательностью, умеющей из подмеченных черт отдельных лиц создавать полные жизни целостные образы...». См.: *Кони А. Ф.* Воспоминания о писателях. Л.: Лениздат, 1965. С. 334.

вом антрепренёре тоже *отчасти* угадываются черты «милого Жана». Сходство Кукина с Щегловым видится в «трагическом смехе», который отмечал у коллеги Чехов и его братья. Михаил Чехов пишет, что в период постановки «В горах Кавказа» и «Иванова» Щеглов стал у них «частенько бывать», и далее продолжает: «Он оказался необыкновенно женственным человеком, любвеобильным, смеявшимся высоким, тоненьким голосом, точно истерическая девица»⁴⁸. Сходную характеристику даёт Александр Чехов. 22 декабря 1887 он пишет брату из Петербурга: «Щеглов хохочет так же истерично, как и при тебе»⁴⁹. Антон Павлович характеризует смех Ивана Леонтьевича с помощью оксюморона: «У Вас всё хорошо и мило: и книги, и нервность, и разговор, и даже *трагический смех*, который я теперь дома пародирую, но неудачно» (П II, 161). Удачное имплицитное пародирование «трагического смеха» Щеглова дано в «Душечке».

Отметим явно водевильную фамилию героя — Кукин. В «Медведе» кажущиеся простыми номинации героев — Смирнов и Попова — обладают скрытым ироническим обертоном: это самые известные в России позапрошлого века «водочные фамилии»⁵⁰. В «Трагике поневоле» один персонаж именуется Иваном Ивановичем Толкачёвым, другой — Алексеем Алексеевичем Мурашкиным. Тавтологичность именослова у Чехова комедийного генезиса, она сформировалась со времён Гоголя (ср.: Антон Антонович Сквозник-Дмухановский). Мурашкин заставляет вспомнить его однофамилицу из рассказа «Драма» (1887). Фамилия обоих героев мотивируется обиходной идиомой «мурашки по коже». Это травестийная ироническая реакция слушателя на псевдотрагедию героя. У Толкачёва, этого «трагика поневоле», не хватает «толкастики». Фамилия этого героя образована от слова из семейного словаря Чеховых. Ср. из письма Чехова П. А. Сергеенко: «...надо бы больше писать, да толкастики не хватает» (П III, 171). У водевильного Толкачёва тоже «толкастики не хватает», то есть целенаправленных волевых усилий. Его главное

⁴⁸ Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М.: Худож. лит. 1981. С. 122.

⁴⁹ Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М.: Соцэкгиз, 1939. С. 191.

⁵⁰ П. А. Смирнов со своим водочным продуктом был «Поставщиком двора Его Императорского Величества» Александра III. Другая известная водочная фирма, основанная в 1863 году, называлась «Вдова М. А. Попова». Так что вдовство водевильной героини Чехова имеет отчасти экстралитературное обоснование. Литературная же генеалогия героини, по мнению А. Б. Муратова, обращена к комедии Н. Самойлова «Победителей не судят», а та, в свою очередь, — к водевиллю П. Бертона “Les jurons de Cadillac”. См.: Муратов А. Б. «Медведь», «шутка» А. П. Чехова // Анализ драматического произведения: Межвуз. сб. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. С. 314.

качество — дряблая уступчивость всем. В парадигму комически мотивированных водевильных фамилий следует вписать и Кукина. Фамилию героя можно интерпретировать как производную от выражения «кукиш с маслом» (семантический коррелят фамилии Кукин — художник Шишмачевский в рассказе «Невеста»). Помимо прочего, в ней усматривается импликация хулиганского жеста автора рассказа в сторону его завистливого коллеги⁵¹. Подобно тому, как фамилии Смирнов и Попова подтекстно связаны с торговлей, так и фамилия Кукин, впервые появившись в «Осколках московской жизни» в 1883 году, сохранила свою связь с миром купли-продажи. Об одном из реальных москвичей фельетонист Чехов писал: «Он богат и славен, но скуп, как купец Кукин» (XVI, 62, 438).

Переключки «Душечки» с «Дачным мужем» проявляются и в некоторых других деталях, которые носят у Чехова векторно направленный ассоциативный характер. Предназначались они для тех, кто обладал необходимой пресуппозицией, то есть набором фоновых знаний и представлений, необходимых для того, чтобы эти детали обретали дополнительную ироническую, полупародийную окраску. Таковым читателем вполне мог стать Иван Леонтьевич, если бы имел мужество признать своё сходство с Кукиным.

Разберём два примера. Герой «Дачного мужа» посещает с женой увеселительный сад, название которого он якобы не помнит — «Ливадия или Аркадия». В «Душечке» упоминается сад «Тиволи». В проекции на фигуру М.В. Лентовского «Тиволи» побуждает вспомнить московский сад «Эрмитаж», где располагался его театр. В 1881 году Лентовский «снял в Петербурге сад “Аркадию” и в нём, в летнем театре, собирался ставить оперетты»⁵². Своя «Аркадия» была и в Москве (XVI, 97, 117, 435). Все четыре названия сходной природы: красивы, экзотичны, обладают ассоциативным потенциалом. Название сада в «Душечке», конечно, мелочь, но обладающая добавочным ироническим смыслом.

Есть в рассказе Чехова ещё одна деталь, которая тоже может интерпретироваться как в собственном контексте, так и в качестве переключки с «Дачным мужем». По приезде из Петербурга в Павловск «дачный муж» говорит: «На балконе застаю умильное трио: жена,

⁵¹ Зависть со стороны «милого Жана» Чехов-«Потёмкин» явно ощущал. Открыто признавался в этом и сам Щеглов: «Что за талант, что за чуткость, что за симпатичная личность, этот проклятый Антуан!». Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) // Литературное наследство. Т. 68. С. 480. См. также: *Одесская М. М.* Нескромные догадки о «Нескромных догадках» И. Л. Леонтьева-Щеглова // Чеховиана. Чехов и его окружение. М.: Наука, 1996. С. 169–177.

⁵² *Дмитриев Ю. А.* Михаил Лентовский. С. 148.

кузен и мопс Отелло»⁵³. У Щеглова ревнивый заглавный герой и собака являются своеобразными двойниками: оба они «Отелло». Аллюзия на трагедию Шекспира является важным компонентом в первой смысловой части «Душечки». Оленька Племянникова, слушающая псевдотрагические монологи антрепренёра, очень похожа на благодарного зрителя в театре: «Оленька слушала Кукина молча, серьёзно, и, случалось, слёзы выступали у неё на глазах. В конце концов несчастья Кукина тронули её, она его полюбила» (X, 103). Прозрачная перефразировка в рассказе самой известной реплики Отелло («Она меня за муки полюбила, а я её за состраданье к ним») задаёт характер двойной адресации. Пародийное травестирование фразы, а также полускрытых театральных ролей героев связано не только с трагедией Шекспира, но и с литературным явлением совершенно иного художественного масштаба — с произведением И. Л. Щеглова, в очередной раз переизданным за два года до публикации «Душечки». В «Трагике поневоле» отсылка к «Отелло» акцентирована за счёт трижды употреблённой фразы: «Крови жажду! Крови!» (XII, 104–105). Характерная «мелочность пародических средств», отмеченная в своё время Ю. Н. Тыняновым⁵⁴, проявляется у Чехова в полной мере.

«“Дачный муж” хочет и смешить, и трагедией пахнуть», — писал Чехов о пьесе Щеглова. Задача создания амбивалентной тональности в пределах одного текста воспринята в данном случае Чеховым как нереализованная претензия автора. В «Душечке» дан наглядный пример того, как комедийно-водевильное начало может взаимодействовать с трагическим⁵⁵. Одна тональность эксплицитна, а другая является скрытой, подчинённой первой. Вместе они создают неразложимый амбивалентный серьёзно-смеховой смысловой и интонационный комплекс, тот самый «смех сквозь слёзы», о котором писал классик.

Рождающийся на основе деталей *добавочный ассоциативный сюжет* в «Душечке», как в «Трагике поневоле», является факультативным, латентным и дискретным, в той или иной мере вероятностным, не поддающимся бесспорной верификации. Это обусловлено самой природой интертекста, который рождается на основе аллюзий и связанных с ними ассоциаций. Добавочный сюжет строится

⁵³ Щеглов Иван. Дачный муж, его похождения, наблюдения и разочарования. С. 19.

⁵⁴ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 297.

⁵⁵ Совмещение разнородных тональностей в водевиле отражено и в словах Чехова, зафиксированных Т. Л. Щепкиной-Куперник: «Вот бы надо написать такой водевиль: переживают двое дождь в пустой риге, шутят, смеются, сушат зонты, в любви объясняются — потом дождь проходит, солнце — и вдруг он умирает от разрыва сердца!». См.: Щепкина-Куперник Т. Л. О Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 244.

на отношениях выводимости. Выводиться он может лишь из системного единства творчества Чехова, то есть из чеховского гипертекста, а также литературно-художественного контекста современной ему эпохи.

Подведём итоги. Активное взаимодействие Чехова с Щегловым приходится на конец 80-х годов. Связано это, прежде всего, с ожиданиями и надеждами, которые Чехов питал в отношении своего коллеги. Чехову казалось, что в литературе Иван Леонтьевич сможет преодолеть своё воинское звание «капитана» и стать более значительным писателем. Щеглов мог бы вырасти в крупного отечественного водевилиста, если бы, в частности, научился смеяться «по-французски», а не «уличать и казнить» своих героев. «Литературное обучение» Жана Антуаном проходило в двух формах: прямо — в письмах (возможно, и в разговорах), а также опосредованно — в тех «бесполезных подарках», которые Чехов негласно преподносил автору «Дачного мужа».

Диалог писателей в письмах и художественный диалог в их творчестве⁵⁶ не тождественны. В письмах Чехов до конца своих дней сохранил неизменно доброжелательное отношение к «милому Жану». Выразительна дарственная надпись на книге «Дуэль», которая была издана в 1892 году и подарена Щеглову на день его рождения: «Дорогому товарищу и собрату Жану Щеглову от Антуана на добрую память и в знак особого уважения» (П XII, 164). Десять лет спустя Чехов всё ещё будет выражать веру в творческий потенциал «дорогого товарища и собрата»: «Как часто я вспоминаю о Вас, милый Жан, и как мне хочется, чтобы Вы написали комедию! Комедия смешная, незлобивая, весёлая, интеллигентная ещё будет написана Вами, я убеждён в этом! Сегодня в одной газете я читал, что “На горах Кавказа” комедия Гнедича, но я помню, чья это комедия, отлично помню, и высоко ценю её автора» (П X, 165).

В творческом диалоге со Щегловым Чехов был куда более твёрд и беспощаден, чем в переписке. Объясняется это последовательным различием личностного аспекта и творческого: собственно человек и художник — это разные грани внутренне единой личности, которые могут и должны оцениваться по-разному. Кроме того, важно учитывать смысловые, а также изобразительно-выразительные возможности разных дискурсов — художественного и эпистолярного. В художественном творчестве автор на порядок свободнее, чем в письмах, потому что связан лишь своим замыслом. Свою роль

⁵⁶ Щеглов тоже отвечал Чехову не только в письмах, но и в своих произведениях. Эта сторона диалога осталась за рамками нашей работы.

Щеглов сыграл не только как товарищ, с которым у Чехова навсегда сохранились добросердечные отношения, но и как прототип.

По особенностям своего художественного мировидения, связанного, прежде всего, с пародийной стилизацией, Чехов нуждался в диалоге с писателями самого разного уровня — как с признанными классиками, так и с рядовыми беллетристами. Одним из них был И. Л. Леонтьев-Щеглов.

ЛИТЕРАТУРА

Балухатый С. Д. Чехов драматург. Л.: Гослитиздат, 1936. 319 с.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М.: Сов. Россия, 1979. 320 с.

Глама-Мещерская А. Я. Воспоминания. М.; Л.: Искусство, 1937. 374 с.

Дмитриев Ю. А. Михаил Лентовский. М.: Искусство, 1978. 303 с.

Дризен Н. В. Памяти незлобивого поэта // Ежегодник императорских театров. 1912. №3. С. 46–59.

И Су Не. Чеховский водевиль: проблема жанра // Чеховский сборник. М.: Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 1999. С. 7–33.

Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) // Литературное наследство. Т. 68. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 479–492.

Кони А. Ф. Воспоминания о писателях. Л.: Лениздат, 1965. 392 с.

Корш Ф. А. Краткий очерк десятилетней деятельности русского драматического театра Корша в Москве. М.: Типо-лит. Т-ва И. Н. Кушнерев и К^о, 1892. 50 с.

Кубасов А. В. А. П. Чехов и И. И. Ясинский в ситуации «литературной дуэли» // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века. М.: Наука, 2011. С. 376–402.

Кугель А. Р. (Ното новус). Театральные портреты. Пг.: Изд-во «Петроград», 1923. 182 с.

Кугель А. Р. Утверждение театра. М.: Изд-во журн. «Театр и искусство», 1922. 208 с.

Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 1: 1860–1888. М.: Наследие, 2000. 512 с.

Лиёде Су Не. Чеховский водевиль и «театр абсурда» // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и XX век: Сб. науч. тр. М.: Наследие, 1997. С. 89–99.

Муратов А. Б. «Медведь», шутка А. П. Чехова // Анализ драматического произведения. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. С. 313–322.

Невердинова В. Н. Одноактные комедии А. П. Чехова (на материале критики 80-х — начала 90-х гг.) // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература: Сб. науч. тр. М.: Гос. б-ка им. В. И. Ленина, 1978. С. 115–122.

Одесская М. М. Нескромные догадки о «Нескромных догадках» И. Л. Леонтьева-Щеглова // Чеховиана. Чехов и его окружение. М.: Наука, 1996. С. 169–177.

Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М.: Соцэжгиз, 1939. 568 с.

Свой (Левинский В. Д.). Театрально-музыкальные заметки неприсяжных рецензентов // Будильник. 1888. №43. С. 6–7.

Смирнова-Чикина Е. С. «Татьяна Репина» Антона Чехова // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 108–117.

Старыгина Н. Н. «Дачный текст» в повести «Первая любовь» И. С. Тургенева // Вестник Марийского гос. ун-та. 2015. №4 (19). С. 107–111.

Стрельцова Е. И. Частный театр в России. От истоков до начала XX века. М.: ГИТИС, 2009. 635 с.

Тиме Г. А. А. П. Чехов и комический «малый жанр» в драматургии 1880-х — начала 1890-х гг. // Русская литература. 1980. №1. С. 150–159.

Трагик поневоле (Из дачной жизни). Шутка в одном действии А. Чехова. СПб.: Изд-е Театральной библиотеки В. А. Базарова, 1889. 15 с.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 575 с.

Цуркан В. В. Корреляция «городского» и «дачного» текстов в русской литературе последней трети XX века // Проблемы истории, филологии, культуры. 2015. №4 (50). С. 263–267.

Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М.: Худож. лит., 1981. 335 с.

Щеглов Иван. Дачный муж (Петербургский анекдот). Комедия в 3 д. М.: Литография Моск. театр. б-ки Е. Н. Рассохиной, ценз. 1888. 92 с.

Щеглов Иван. Дачный муж, его похождения, наблюдения и разочарования. СПб.: Изд-е М. М. Ледерле, 1896. 174 с.

Щеглов Иван. Дачный муж: 3-й акт комедии-шутки. М.: Литография Моск. театр. б-ки Е. Н. Рассохиной, ценз. 1889. 22 с.

Щеглов Иван. Дачный муж: его похождения, наблюдения, разочарования. В горах Кавказа. Картинки минеральных нравов. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1888. 285 с.

Щеглов Иван. Дачный муж. Монолог в 1 д. М.: Литография Моск. театр. б-ки Е. Н. Рассохиной, ценз. 1888. 14 с.

Щеглов Иван. Народный театр в очерках и картинках. Изд. 3-е. СПб.: Изд. тип. А. С. Суворина. Б. г. 394 с.

Щеглов Иван. Дачный муж: комедия-шутка в 3 д. // Театральная библиотека. М., 1892. №14. С. 34–59.

Щепкина-Куперник Т. Л. О Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 227–259.

Lovell, Stephen. Summerfolk: A History of the Dacha, 1710–2000. Cornell University Press, 2003. 275 p.

З. (Горленко В. П.) Заметки о писателях. Иван Щеглов // Русское богатство. 1895. №1. С. 386–393.

**КОМЕДИЯ Н. В. САМОЙЛОВА «ПОБЕДИТЕЛЕЙ НЕ СУДЯТ»
И ВОДЕВИЛИ ЧЕХОВА**

Аннотация. Статья посвящена художественным особенностям водевилей Чехова «Медведь» и «Свадьба», рассмотренным в соотнесении с комедией в 1 действии Н. В. Самойлова «Победителей не судят», увиденной Чеховым в театре Корша с Н. Н. Соловцовым в главной роли. В статье уделено внимание системе персонажей, построению сюжета, типу конфликта, чертам сходства и различия между комедией Самойлова и чеховскими одноактными вещами для сцены.

Ключевые слова: комедия Самойлова «Победителей не судят», водевили Чехова «Медведь» и «Свадьба», театр Корша, Н. Н. Соловцов, герой, сюжет, конфликт.

GOLOVACHEVA, A. G.

**N. V. SAMOYLOV'S COMEDY *WINNERS ARE NOT JUDGED*
AND CHEKHOV'S VAUDEVILLES**

Abstract. The article is devoted to the artistic features of Chekhov's vaudevilles *The Bear* and *The Wedding*, which are examined regarding the one-act comedy of N. V. Samoylov *Winners Are Not Judged*. The latter was seen by Chekhov in the Korsh Theatre, the main role performed by N. N. Solovtsov. The article pays attention to the system of the characters, to the plot, to the type of the conflict, to the similarities and differences between Samoylov's comedy and Chekhov's one-act plays.

Keywords: Samoylov's comedy *Winners Are Not Judged*, Chekhov's vaudevilles *The Bear* and *The Wedding*, Korsh Theatre, N. N. Solovtsov, the character, the plot, the conflict.

1880-е годы — время особенной лёгкости чеховского творчества и особенного его интереса к жанру водевиля. Строго говоря, у Чехова мы встречаемся не с водевилем в его традиционной форме, характерной для 1820-х — 1840-х годов, а с утратившей многие его черты одноактной комедией — распространённым жанром в театре последней трети XIX столетия. Но поскольку Чехов с постоянным упорством именовал свои одноактные пьесы для сцены водевилями, то и мы будем придерживаться такого же определения.

В феврале 1888 года, окончив повесть «Степь» и ожидая её публикации в солидном журнале «Северный вестник», Чехов, по собственным словам, «от нечего делать написал пустенький, французистый водевильчик под названием “Медведь”» (П II, 206). Сообщая об этом

Я. П. Полонскому 22 февраля 1888 года, он добавил: «Ах, если в “Северном вестнике” узнают, что я пишу водевили, то меня предадут анафеме! Но что делать, если руки чешутся и хочется учинить какое-нибудь тру-ла-ла! Как ни стараюсь быть серьёзным, но ничего у меня не выходит, и вечно у меня серьёзное чередуется с пошлым» (П II, 206). В тот же день Чехов сообщил и И. Л. Леонтьеву (Щеглову): «От нечего делать написал водевиль “Медведь”» (П II, 205).

Позднее, вспоминая о годах писательской молодости Чехова, Щеглов изложил свою версию появления на свет чеховского «Медведя»:

«Драматургом же сделался он, можно сказать, нечаянно, попав однажды в театр Корша на представление заигранной одноактной пьески “Победителей не судят” (сюжет пьески строится на укромном грубого, но добродушного моряка великосветской красавицей). “Победителей не судят” — переделка с французского, и довольно-таки топорная, изящной салонной вещицы Пьера Бертонна “Les jurons de Cadillac”, в которой восхищались в шестидесятых годах в Михайловском театре петербургскую публику г-жа Напгаль-Арно и г. Дьёдонне. У Корша отличались г-жа Рыбчинская и г. Соловцов, находившийся, кстати сказать, в приятельских отношениях с Чеховым. Соловцов, своей дюжей фигурой, зычным голосом и резкой манерой, подходивший как нельзя более к заглавной роли, настолько понравился Чехову, что у него, как он сам мне рассказывал, явилась мысль написать для него “роль”... нечто вроде русского медведя взамен французского.

Таким образом появился на свет водевиль “Медведь” — чеховский театральный первенец, жизненностью и оригинальностью оставивший далеко за флагом своих шаблонных водевильных сверстников¹.

В воспоминаниях Щеглова есть много такого, с чем можно было бы поспорить. «Медведь» был далеко не первым сочинением Чехова для сцены, да и вообще утверждение, что Чехов сделался драматургом случайно, посмотрев в театре Корша переводную пьеску, выглядит чрезвычайно легковесно. Вместе с тем указание Щеглова на конкретную пьесу — «Победителей не судят», во-первых, поясняет чеховское определение «Медведя» — «французистый водевильчик», а во-вторых, расширяет круг театральных впечатлений Чехова, известный по его личным отзывам и свидетельствам других мемуаристов.

Что же представляла собой эта пьеса из коршевского репертуара, в чём ей близок «Медведь» и что их различает?

¹ Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1954. С. 150.

«Победителей не судят» — переведённая с французского одноактная комедия Н. В. Самойлова. В ней три действующих лица: графиня, молодая вдова; князь Головин, моряк; лакей. Безымянный лакей имеет два коротких выхода и всего одну реплику: «Слушаю, ваше сиятельство»². Таким образом, в пьесе действуют фактически два персонажа. Первая сцена поясняет расстановку героев: графиня ждёт с визитом влюблённого в неё князя Головина, который сделал ей предложение и надеется получить ответ нынче вечером. Исходная ситуация такова: оба думают о женитьбе, она настроена покончить со своим вдовьим положением, он готов расстаться с холостой жизнью и ради этого даже уйти со службы. Графиня считает князя прекрасным, умным, честным человеком, но не может выносить грубых словечек, которыми он наполняет все свои разговоры:

«Г р а ф и н я (*одна*). <...> Эта ужасная манера выражаться ставит меня в очень неловкое положение, я просто не могу слышать этих его слов; он у меня в гостиной, как у себя на корабле с солдатами, это ужасно неловко. А главное, ни перед кем не стесняется, так прямо и говорит, тот там негодяй, а этот мошенник и все плуты! Просто краснеешь за него!» (с. 3).

Подтверждение этой характеристики не заставляет себя долго ждать. «Вот и он! Сам о себе докладывает», — иронично комментирует графиня, услышав за сценой шум и голос: «Ах, болван!.. вот скотина-то!» Князь появляется и рассказывает, как его слуга Иван вывалил его из дрожек у самого подъезда дома графини. Монолог князя наполнен такими словами, как «мерзавец», «животное», «болван», «скотина», «подлец», «чёрт тебя возьми», «каналья», «балбес», — всё это относится к характеристике слуги, тоже моряка, не раз доказавшего князю свою преданность:

«К н я з ь. Вообразите вы себе, это животное...

Г р а ф и н я (*делая недовольный жест*). Это ваш-то Иван?

К н я з ь. Да-с, мой болван!» (с. 4–5).

Графиня удивлена: откуда князь Головин, человек такой хорошей фамилии, приобрёл столь дурную манеру выражаться. Он объясняет:

«По роду я князь, а в душе матрос! <...> У меня дед и отец служили во флоте. Отец был убит в турецкую кампанию, и я попал в лапы к деду,

² Победителей не судят. Комедия в одном акте Н. Самойлова. СПб.: Литография Курочкина, 1880. С. 2. Далее страницы указаны в тексте в круглых скобках по этому изданию..

старому морскому волку, вот от него-то я прежде всего выучился так выражаться, а потом уже читать и писать. И ежели он не выучил меня конфетно разговаривать, то только потому, что дедко сам был не обучен этой грамматике... Он из меня зато сделал настоящего моряка, хотя и грубого, но зато честного» (с. 8).

Чтобы доказать графине свою любовь, князь просит испытать его и уверяет, что готов принести ей любую жертву: «Прикажете влезть в заряженную пушку перед выстрелом... я полезу»; «Прикажете надеть чепчик и пройтись в нём среди бела дня по Невскому проспекту — я пройду» (с. 14, 17). Но она ставит ему такое условие: в течение получаса говорить о чём угодно, но не произнести ни одного бранного слова. Князю даны пять минут на подготовку к испытанию. Его монолог, который он произносит, оставшись один, по-прежнему уснащён подпадающими под запрет словами:

«О, женщины! И кто это вас выдумал? Нашла же ведь экивоку к чему придраться! Что я будто бы не в состоянии в продолжение получаса не сказать какой-нибудь чертовщины? Ерунда! <...> Ах, канальство! Оказывается, это вовсе не так легко, как кажется... Ну, подтянемся немного, коего чёрта трудно!!! Ежели вы, графиня, хотите нежного обращения, — извольте: я буду нежен, изыскан в выражениях, и всякая штука» (с. 18–19).

Наступает время назначенного испытания. Князь пытается вести разговор, стараясь выражаться «по-купидонски». В какой-то момент он ищет опоры в изящной словесности, припоминая романтические образы из лермонтовского «Демона». Диалог то и дело хромает и замирает. Чем далее, тем чаще героя тянет чертыхнуться, что он и делает, только про себя или вслух в реплике, предназначенной для зрителей, а не для собеседницы. Он даже пытается перевести стрелку часов вперёд, когда на его счастье разговор выводит на недавнюю военную операцию, в которой он принимал участие. Князь начинает рассказывать о морском сражении, завершившемся победой над противником. Увлекаясь, он перестаёт замечать, что произносит те самые слова, которые шокировали графиню, упоминает морские термины, описывает ход боя, нахваливает свою команду: «Да то ли мы, моряки, можем! Мы чёрта не только что в омут упрячем, из омута его за хвост вытащим!» (с. 35). Графиня, захваченная азартом рассказчика, пропускает мимо ушей рискованные выражения, признаёт князя выдержавшим испытание и соглашается отдать ему свою руку и сердце. Действие заканчивается объятием героев и поцелуем под занавес.

По некоторым формальным признакам чеховский «Медведь» можно соотнести с комедией Самойлова. У Чехова также три действующих лица: Елена Ивановна Попова, вдовушка с ямочками на щеках, помещица; Григорий Степанович Смирнов, нестарый помещик; Лука, лакей Поповой, старик. В отличие от лакея графини, Лука — персонаж с содержательными репликами, к тому же его присутствие обрамляет действие всего водевиля. Как и Головин, Смирнов производит впечатление грубияна, который не умеет вести себя в дамском обществе. Но сходство этих героев весьма поверхностно: ведь князь боготворит избранницу своего сердца, делает всё, чтобы ей угодить, готов принести ей любые жертвы. И если Щеглов отмечал происхождение «русского медведя» от «французского», то такое впечатление могло быть вызвано только манерой игры Соловцова, а не словами его роли или его отношением к героине. К слову сказать, актёрский дуэт Соловцова и Рыбчинской в «Победителей не судят» потом перешел и в чеховский «Медведь», и бывали случаи, когда эти пьесы шли подряд одна за другой в конце представления после многоактной пьесы, как было принято тогда в театральной практике³.

Некоторая преемственность прослеживается в рассказах графини и Поповой об их первом замужестве. У Самойлова героиня вспоминает: «Я вышла замуж в полной уверенности, что у меня будет образцовый муж. И что же?! С того дня, как я сделалась его женой, всё переменилось! Муж мой перестал притворяться и показался в полном блеске своих настоящих достоинств... то есть, выказался эгоистом» (с. 11). У Чехова героиня также говорит о своём разочаровании в браке и даже с той же интонацией: «...из всех мужчин, каких только я знала и знаю, самым лучшим был мой покойный муж... <...> и — что же? Этот лучший из мужчин самым бессовестным образом обманывал меня на каждом шагу!» (XI, 304).

Отношения героев в пьесе Самойлова выясняются с помощью пари, суть которого в том, что князь не выдержит испытания:

«Г р а ф и н я. Мои условия, князь, очень тяжкие.

К н я з ь. Жду приказаний... и держу пари на жизнь или смерть.

Г р а ф и н я. Вот моё предложение, за которое держу пари, что вы проиграете.

К н я з ь. Меня уже бьёт лихорадка от ожидания... я внимаю с ужасной досадой, что вы заранее думаете выиграть пари» (с. 15).

³ Например, в драматическом театре М. М. Абрамовой 19 сентября 1889 г. — «Медведь», 20 сентября 1889 г. — «Победителей не судят» // История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6. М.: Искусство, 1982. С. 553.

Не это ли положение — «пари на жизнь или смерть» — подтолкнуло Чехова к обострению ситуации вплоть до дуэли, когда каждый из спорящих приготовится отстоять свои принципы с пистолетом в руках?

Наконец, чеховский водевиль также заканчивается объятием и поцелуем героев, — но это, в общем, традиционный комедийный финал, не составляющий своеобразия какого-то конкретного автора.

Гораздо больше оснований говорить о существенных различиях между «Медведем» и «Победителей не судят». Наиболее принципиальное отличие водевиля Чехова от пьесы Самойлова — в характере основной интриги и пути её развития. Комедия «Победителей не судят» представляет собой вариант сюжета, имеющего давнюю традицию и условно определяемого как «укрощение строптивого». В произведениях с таким типом сюжета всегда есть пара центральных персонажей, один из которых — укротитель, а другой — укрощаемый. Так построена знаменитая комедия Шекспира об укрощении строптивой Катаринины, остававшаяся во времена Чехова живой классикой: в 1887 году в переводе А.Н. Островского под названием «Усмирение своенравной» она вошла в первый том четвёртого издания «Полного собрания сочинений Виллиама Шекспира в переводе русских писателей». Так построены комедии К. Гольдони — «Хитрая вдова», «Благоразумная дама», «Трактирщица». В «Хитрой вдове» прекрасная венецианка Розаура, забавляясь, разыгрывает своих поклонников — испанца, англичанина, француза, но при этом твёрдо идёт к своей цели, наметив себе в мужья итальянского графа. Устройство судьбы — результат её обдуманных действий: «У кого не хватает мужества, чтобы самому устраивать своё счастье, тот не достоин быть счастливым»⁴. Так же действует и героиня «Благоразумной дамы»: «План мой удался, я довела свои намерения до конца»⁵. Трактирщица Мирандолина решает влюбить в себя кавалера, поначалу не обращавшего на неё никакого внимания, и успешно справляется с поставленной задачей. Герой популярного на русской сцене водевиля В.В. Годунова «Чего на свете не бывает?...» хочет побыстрее жениться на любимой девушке и хитростью добивается согласия её старшей сестры, откровенно высказываясь в куплете:

Что хотите говорите,
Но прошу вас об одном,
Дайте время, посмотрите,
Я поставлю на своём⁶.

⁴ Гольдони К. Комедии. Т. 1. М.; Л.: Искусство, 1959. С. 127.

⁵ Там же. С. 494.

⁶ Чего на свете не бывает? или У кого что болит, тот о том и говорит. Водевиль в 1 д. Соч. актера В. Годунова. Рукопись. С.-Петербург. гос. театральная

Хронологически близка «Медведю» одноактная комедия-шутка И. П. Зазулина «Бедовая вдовушка». Её герой, опасавшийся жениться, заявлял о себе: «Я ледяной человек, холодом от меня веет», — на что героиня — «в сторону» — доверительно сообщала зрителям о своём намерении: «Каков! Так постой же, миленькой... я тебя растоплю... ты у меня растаешь...»⁷ Позднее И. Щеглов напишет комедию «Сила гипнотизма», в которой симпатичная черноглазая вдовушка, воздействуя на двоих своих поклонников гипнотическим взглядом, приводит их к полному послушанию и подчинению. Чаще всего в сюжетах этого типа роль укротителя отведена женщине. Обобщением их может служить заглавие одноактной комедии М. И. Булацеля, долго державшейся на московских и петербургских сценах: «Если женщина решила, так поставит на своём».

Таков же характер интриги и в комедии «Победителей не судят». В своих действиях графиня руководствуется вполне осознанными намерениями, стараясь переделать по своему образцу второго участника состязательного дуэта. Да и князь Головин, добиваясь руки графини, действует совершенно обдуманно: «Теперь попридержимся, а там привыкнет. Бабёнка первый сорт!.. Посмотришь, чья возьмёт» (с. 18). Не случайно каждый персонаж Самойлова произносит так много реплик апарт — в сторону зрителей, перед которыми открывает свои внутренние побуждения, не всегда совпадающие с внешними действиями.

Чеховский «Медведь» строится совершенно иначе. Попова не имеет никакого желания переделывать характер Смирнова, как и Смирнов не пытается ни подстроиться под характер Поповой, ни переделать его. Каждый из них действует искренне и непредвзято, даже не предполагая, что сам он скажет или как поступит в следующую минуту. Их действия не только в точности отражают их естественные чувства, но и напрочь разрушают те искусственные уроки, которые каждый давал себе до совместной встречи (Попова — обет вечной верности покойному мужу, Смирнов — зарок никогда больше не влюбляться). Здесь нет превосходства укротителя над укрощаемым, победителя над побеждённым, — сюжет развивается на основе синхронности чувств и действий: вначале — на взаимной антипатии, доходящей до ненависти, потом — на взаимной симпатии, доходящей до любви:

библиотека. № 4142. [1839].

⁷ Бедовая вдовушка. Комедия-шутка в 1 д. Соч. И. П. Зазулина. СПб.: Изд-е кн. Магазина М. В. Попова, ценз. 1889. С. 19–20.

«Смирнов (*подходя к ней*). Как я на себя зол! Влюбился, как гимназист, стоял на коленях... Даже мороз по коже дерёт... (*Грубо.*) Я люблю вас! Очень мне нужно было влюбляться в вас! Завтра проценты платить, сенокос начался, а тут вы... (*Берёт её за талию.*) Никогда этого не прощу себе...

Попова. Отойдите прочь! Прочь руки! Я вас... ненавижу!

К ба-барьеру!

Продолжительный поцелуй» (XI, 310–311).

Каждый из них «побеждён» не соперником, а своей собственной натурой, в которой лежат все причины, на которую только и можно злиться. Тот же принцип построения сюжета будет применён Чеховым в ещё одном водевиле, написанном после «Медведя», — в «Предложении», где сюжет движется вследствие такой же непредвзятости поведения предполагаемых жениха и невесты.

Помимо «Медведя», память о «Победителей не судят» отозвалась у Чехова ещё в нескольких случаях. Созвучие реплик «ваш Иван» — «мой болван» дважды повторится в каламбуре Чехова по поводу собственной пьесы «Иванов». В январе 1889 года в письме к А. Н. Плещееву Чехов назовет её «своим “Болвановым”» (П III, 138), а в марте того же года в письме к И. Л. Леонтьеву (Щеглову) — «моим “Болвановым”» (П III, 179).

Попытки князя Головина выпутаться из словесного плена, прибегая к выражениям «и всякая штука», «того...», его признание, что в самом горячем деле не было так жарко, как при необходимости вести любезные разговоры, отзовутся в «Чайке» в манере речи Сорина: «хотел красиво говорить — и говорил отвратительно (*дразнит себя*): “и всё и всё такое, того, не того”... и, бывало, резюме везёшь, везёшь, даже в пот ударит» (XIII, 48).

Есть основания соотнести с пьесой Самойлова и водевилем Чехова «Свадьба». И в одном, и в другом сюжете в центре внимания — офицеры-морьяки, чья особенность речевого поведения создаёт неудобства для окружающих. Герой «Свадьбы» капитан 2-го ранга в отставке Ревунов-Караулов приглашён как почётный гость к незнакомым людям, принимающим его за генерала. Среди гостей он видит матроса из Добровольного флота — таким образом у отставного капитана появляется повод поговорить с понимающим человеком. В монологах Ревунова-Караулова о трудностях и восторгах морской службы много общего с рассказом князя Головина о недавних боевых действиях его корабля:

«Князь. Вы себе представить не можете, как приятно... (*С экстазом, очень громко.*) Да этого чувства объяснить нельзя. Вообразите себе ночь.

<...> Закрываем у себя все огни и половинным ходом подвигаемся вперед. Разговору никакого... тишина, как в могиле, слышно только поворот винта на миноноске. “Ребята! Всё ли готово?” — спрашиваешь вполголоса. — “Всё, ваше благородие”. <...> А сердце рвётся быстрее выстрела к неприятелю! Монитор уже почти весь на ногах, и мы в 15-ти шагах от него... вперед... Толчок!.. Задний ход!.. Трах! Тарахах!.. тах!.. тах!!! Задний ход!.. Ура, ребята!.. <...> Слышна только страшная суматоха и крики. Освещаем, и мы видим, как эта чёртова громадина боком проваливается в бездну ко всем чертям! “Ура, ребята!.. Ура!” — кричат люди» (с. 33–34).

Сравним у Чехова:

«Р е в у н о в. Как только все выбежали, сейчас командуют: по местам стоять, поворот через фордевинд! Эх, жизнь! Командуешь, а сам смотришь, как матросы, как молния, разбегаются по местам и разносят брамы и брасы. Этак не вытерпишь и крикнешь: молодцы, ребята! <...> помните этот восторг, когда делают поворот оверштаг! Какой моряк не зажжётся при воспоминании об этом манёвре?! Ведь как только раздалась команда: свистать всех наверх, поворот оверштаг — словно электрическая искра пробежала по всем. Начиная от командира и до последнего матроса — все встрепенились... <...> Тут всё летит, трещит — столпотворение вавилонское! — всё исполняется без ошибки. Поворот удался!» (XII, 121–122).

При тематической и эмоциональной близости монологов Голвина и Ревунова-Караулова, между ними имеется существенное формальное различие. В конечном счёте именно оно определяет своеобразие роли чеховского персонажа. Речь отставного капитана постепенно наполняется профессиональным жаргоном — морскими терминами, концентрация которых с каждым его выступлением перед гостями всё повышается. Из воспоминаний брата-биографа Чехова Михаила известно, что для этого случая драматург использовал книгу «Командные слова для совершения главнейших на корабле действий» (СПб., 1830), доставшуюся ему по наследству от покойного приятеля-журналиста Ф. Ф. Попудогло⁸. Из неё в реплики Ревунова-Караулова перекочевали многие морские команды, которые звучат за столом вместо свадебных тостов. Среди окружающих поднимается ропот, оратора просят «поговорить о чём-нибудь другом. Это непонятно гостям и скучно...» (XII, 120).

В драматургии внедрение профессиональной лексики в нейтральную речевую среду — один из приёмов создания комического

⁸ Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления // Вокруг Чехова / Сост., вступ. ст. и примеч. Е. М. Сахаровой. М.: Правда, 1990. С. 196.

характера и общего комедийного впечатления. Например, флотский жаргон был использован в пьесе А. Т. Трофимова «Разведёмся!» как речевая характеристика адмирала в отставке Громилова. Почти в каждой реплике этого персонажа встречаются словечки и выражения из морской службы:

- «— А чего тут тянуть! На абордаж! Притянуть к себе да и пусть отвечает!
- Не лавируйте, чёрт возьми!
- Амбарго! Дайте ей говорить.
- Оставьте её! Нечего её буксировать.
- Из-за вас плачет. За это к вам можно подвести такого брандера, что вы и своих не узнаете!
- Вы что же, жену только для балласта взяли!
- Что же примолкли? — Сели на мель.
- И кто вас знает, может быть, это у вас не один сын, может, за ним на буксире целая сотня потянется!
- Что за чёрт! Три тысячи бомб, он ещё смеётся над нами. Миллион чертей.
- Втянули меня в эту глупую историю, я и остался, как дурак, на мели»⁹.

Но все собеседники адмирала Громилова всегда его понимают, такая манера не разобщает его с окружающими.

Герой комедии Самойлова, «по роду князь, а в душе матрос», также иногда прибегает к морской лексике. Загрудняясь в поисках тем для беседы в гостиной, он произносит: «Жарковато! в каюте делается неудобно» (с. 27). Делая предложение графине, спрашивает её: «разве неприятно плавать под вымпелом князя Головина?» (с. 9). Во всех таких случаях собеседница не только понимает его, но и способна ответить в той же манере: «Первое моё плавание было так неудачно, что теперь уж боюсь». Неудовольствие графини вызывает другое — нарушение светских приличий в откровенно прямых оценках знакомых лиц.

В русле комедийной традиции, сюжет «Победителей не судят» движется от обозначенной проблемы к благополучному финальному разрешению. Если в начале пьесы привычка князя выражаться «в гостиной, как у себя на корабле с солдатами», разъединяет его и графиню, то в конце комедии именно рассказ князя из опыта его службы соединяет героев. В «Свадьбе» Чехова происходит обратное: ситуация, заданная как позитивная, приводит к негативному финалу. Ревунову-Караулову поначалу оказывают почести, играют в честь его

⁹ Сборник театральных пьес для домашних и любительских спектаклей А. Т. Трофимова. СПб., 1881. Т. 1. С. 237–242.

марш, сажают на первое место. Затем его речи, наполненные морскими терминами, воздвигают непреодолимый барьер между ним и его слушателями. На финал, где обычно разрешаются все конфликты, здесь, напротив, приходится пик конфликта, остающегося неразрешимым.

Перевернутая композиция комедии Самойлова превращает водеvilный сюжет «Свадьбы» в драматический. Так проявляется характерная черта драматургии Чехова: короткая дистанция от водевиля до трагедии. Эта особенность свойственна чеховским пьесам как в большом, так и в малом жанрах.

ЛИТЕРАТУРА

Бедовая вдовушка. Комедия-шутка в 1 д. Соч. И. П. Зазулина. СПб.: Изд-е кн. магазина М. В. Попова, ценз. 1889. 37 с.

Гольдони К. Комедии. Т. 1. М.; Л.: Искусство, 1959. 812 с.

История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6. М.: Искусство, 1982. 575 с.

Победителей не судят. Комедия в одном акте Н. Самойлова. СПб.: Литография Курочкина, 1880. 36 с.

Сборник театральных пьес для домашних и любительских спектаклей А. Т. Трофимова. СПб., 1881. Т. 1. 314 с.

Чего на свете не бывает? или У кого что болит, тот о том и говорит. Водевиль в 1 д. Соч. актера В. Годунова. Рукопись. С.-Петербург. гос. театральная библиотека. № 4142. [Б. м.: б. и.], [1839]. 19+4 л.

Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления // Вокруг Чехова / Сост., вступ. ст. и примеч. Е. М. Сахаровой. М.: Правда, 1990. С. 151–322.

Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1954. С. 137–174.

«Я ЕГО ЗНАЛ ХОРОШО...»
ПИСЬМА И ТЕЛЕГРАММЫ Н. Н. СОЛОВЦОВА
А. П. ЧЕХОВУ

Аннотация. В статье представлена публикация писем и телеграмм актёра, режиссёра и антрепренёра Н. Н. Соловцова А. П. Чехову, хранящихся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки. Соловцов был одним из первых постановщиков и исполнителей чеховских пьес, а потом едва ли не главным пропагандистом его пьес в провинции. Публикацию дополняет история жизни и творчества Соловцова, включая его работу над постановками пьес Чехова в Киеве и Одессе.

Ключевые слова: А. П. Чехов, Н. Н. Соловцов, история постановок чеховских пьес, русский провинциальный театр.

GORYACHEVA, M. O.

“I KNEW HIM WELL...”
N. N. SOLOVTSOV’S LETTERS AND TELEGRAMS
TO A. P. CHEKHOV

Abstract. The article presents a publication of letters and telegrams by the actor, stage director, and entrepreneur N. N. Solovtsov to A. P. Chekhov, which are housed at the Manuscript Department of the Russian State Library. Solovtsov was one of the first directors and performers of Chekhov’s plays, and later on, one of the most prominent champions of his plays throughout Russia. The article also provides an overview of Solovtsov’s life and creativity, including his work on the production of Chekhov’s plays in Kiev and Odessa.

Keywords: A. P. Chekhov, N. N. Solovtsov, history of the production of Chekhov’s plays, Russian provincial theater.

В архиве А. П. Чехова, который хранится в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки, есть небольшая папка с письмами и телеграммами актёра, режиссёра и антрепренёра Николая Николаевича Соловцова (наст. фам. Фёдоров, 3.5.1857–12.1.1902). В истории русского провинциального театра конца XIX века Соловцов — фигура яркая, почти легендарная.

Он был родом из дворян Орловской губернии, учился в гимназии, которую не окончил, так как, увлечённый сценой, в 19 лет поступил в Орле в труппу антрепренёра Сервье. Так в конце 1874 — начале 1875 гг. началась его театральная деятельность. Он сменил много трупп, много провинциальных городов: Ярославль, Оренбург, Астрахань, Саратов, Тамбов, Киев, Харьков, Полтава, Казань и др. Потом

несколько лет его жизнь была связана со столицами. У него появилась возможность дебютировать в Александринском театре в Петербурге, где он и играл сезон 1882/1883 гг. Через год, однако, покинул Петербург и начал играть в антрепризе М. В. Лентовского в Нижнем Новгороде и в Москве (1883–1884 гг.); потом в его театральной биографии был Немецкий клуб (1884–1886 гг.), театр Ф. А. Корша (1887–1889 гг.), театр М. М. Абрамовой (сезон 1889–1890 гг.).

В молодости Соловцов был очень красив: высокого роста, имел, как тогда говорили, статную фигуру, и это обстоятельство определило его первоначальное амплуа. Как вспоминали современники, «вначале, когда Н. Н. подвизался в ролях вторых и затем первых любовников, он считался только актёром недурным, подающим надежды и у публики большого успеха не имел <...> Но картина совершенно меняется, когда Н. Н. сперва в Казани, а затем в Петербурге и уже окончательно в Москве оставляет “светских и салонных любовников” и начинает играть “рубашечных” героев, бытовых любовников и, вообще, бытовые, народно-бытовые и характерные роли. Тогда-то именно и сказалось истинное призвание артиста, он сразу вырос в глазах публики и товарищей и в своих глазах. Тогда-то <...> он становится любимцем публики, актёром первой величины, начинает пользоваться крупным успехом везде, где бы ни выступал, и пресса заговорила о нём совершенно другим языком...»¹. Критик И. Александровский в то время о нём писал: «Я всегда предпочитал смотреть Соловцова в бытовых и народно-бытовых ролях, чем в так называемых виртуозных. Как актёр интеллигентный, с большой сценической эрудицией и большим опытом, Соловцов не мог играть эти роли слабо, но создаваемые им в этой области фигуры не отличались той силой и законченностью, как фигуры бытовые. <...> Мне кажется, <...> что Соловцов по преимуществу актёр-жанрист. В сценическое воспроизведение бытовых и народно-бытовых ролей он постоянно вносит живые, непосредственные наблюдения явлений повседневной жизни, сообщающие работе своеобразный блеск и яркость, возбуждающие в нём творческую энергию. Взвзвись за виртуозную роль, лишённую специально русской бытовой окраски, артист <...> чувствует себя скорее в области отвлечённого мышления, чем реальных фактов, его творческая энергия слабеет <...> и в итоге получается работа не столь доброкачественная, хотя выполненная с одинаковой тщательностью и добросовестностью»².

¹ Альбом, посвящённый деятельности Н. Н. Соловцова, по случаю 25-летия артистической деятельности и 10-летия Киевской антрепризы. Киев, 1902. С. 7.

² Александровский И. Н. Н. Соловцов // Галерея сценических деятелей. Т. 1. М., 1916. С. 14–15.

Репертуар у Соловцова-актёра был большой и разнообразный. В нем были и трагические, и драматические, и комические, а также, как тогда говорили, «народно-бытовые» и «светские» роли. Среди наиболее известных ролей: Городничий («Ревизор»), Никита («Власть тьмы»), Васильков («Бешеные деньги»), Незнамов («Без вины виноватые»), Расплюев («Свадьба Кречинского»), Иоанн Грозный («Смерть Иоанна Грозного»), Гамлет, Отелло.

К постановке спектаклей он обратился уже после работы в антрепризе М.В. Лентовского, когда руководил спектаклями в Немецком клубе в Москве. В театре Ф.А. Корша он тоже работал и как актёр, и как режиссёр, а потом продолжил свою режиссёрскую деятельность в театре М.М. Абрамовой, просуществовавшем один год. Но на этом «столичная эпопея» Соловцова закончилась, он навсегда покинул столицу, и вся его последующая деятельность была связана с провинцией.

Критик Н.В. Туркин, работавший под псевдонимом Гранитов, в 1893 году отмечал одно явление театральной жизни как примету времени: «Было время, когда столичные театры выхватывали из семьи провинциальных артистов лучшие силы <...> В настоящее время в театральном мире совершается явление диаметрально противоположное: столичные артисты идут служить в провинцию — Киселевский, Велизарий, Глама-Мещерская, Волгина, Роцин-Инсаров, Ильин-Греков, Соловцов, Петипа и др. <...> Все они дети столиц и дети любимые, а не выброшенные ею за борт как лишний балласт <...> И всё-таки они ушли в провинцию, явление это имеет глубокое значение; оно характеризует начало новой эры в организации театральных сил: старая антреприза нехотя уступает место товариществу артистов»³.

Ещё в 1884–1890 гг., работая в Москве, Соловцов организовывал актёрские товарищества, которые весной и летом гастролировали по России. Покинув Москву, он год прослужил в Харьковском товариществе М.М. Бородая, а потом переместился в Киев, где в 1891 году вместе со своими коллегами по театру Т.А. Чужбиновым, Е.Я. Неделиным, Н.С. Песоцким создал «Товарищество драматических артистов». Основу товарищества составила та труппа, которая была собрана Соловцовым во время летних гастрольных поездок. С 1893 года, когда всё театральное предприятие перешло в его руки, и до своей смерти он руководил киевским театром единолично. Часть сезона труппа Соловцова работала в Одессе, а с 1901 года

³ Донская речь. 1893. № 144. 5 дек. Цит. по кн.: Кузичева А.П. Театральная критика российской провинции. 1880–1917. М.: Наука, 2006. С. 198.

Соловцов держал антрепризу в Киеве и в Одессе одновременно. Театр Соловцова был одним из лучших провинциальных театров России, его называли образцовой антрепризой.

В 1893 году обозреватель газеты «Киевлянин», подводя итоги театрального сезона, писал: «Г-н Соловцов как опытный стратег, давно следивший за Киевом, выбрал самый подходящий момент для своей деятельности у нас и воспользовался им с умением знатока своего дела. Г-н Соловцов явился к нам с драматическим товариществом как раз тогда, когда в публике почувствовалась потребность в драме. Благодаря удачному подбору артистических сил товарищества, благодаря солидному репертуару и добросовестному отношению к делу как со стороны самого г. Соловцова, так и со стороны всех прочих членов труппы, наш драматический театр сразу стал на высоте своей задачи и бодро пошёл навстречу тем симпатичным веяниям в нашей публике, о которых упомянуто выше»⁴.

Когда говорят о Соловцове, то вспоминают о самых разных его заслугах. Он один из первых начал осознавать и преодолевать те проблемы, которые стояли перед провинциальным театром начала 1890-х годов. Он создал театр с постоянной труппой, что было новаторским шагом, потому что в то время считалось, что зрители, особенно небольших городов, устают от одних и тех же актёров и их надо менять. Он утверждал новые принципы работы над спектаклем, прежде всего увеличил время его подготовки (оценивая его спектакли, критики отмечали, что они хорошо «срепетированы»). Увеличивая время работы над спектаклем и уменьшая количество премьер за сезон, он создавал благоприятные условия для работы актёров⁵. Он постепенно воспитывал своего зрителя, приучал его понимать театральное искусство. В журнале «Театр и искусство» приводятся яркие цифры о благотворительной деятельности Соловцова: за 10 лет «было дано 63 благотворительных спектакля, причём поступило в пользу благотворительных учреждений 44839 р., также дано 108 спектаклей для учащихся по уменьшенным ценам и роздано в разные учебные заведения 33370 бесплатных билетов, кроме того бесплатных дано 10 спектаклей»⁶.

⁴ *Ал-ский Из.* <Александровский И. В.> К итогам театрального сезона // Киевлянин. 1893. №47. 16 февр. Цит. по кн.: Кузичева А. П. Театральная критика российской провинции. 1880–1917. С. 170–171.

⁵ Подробнее об этом см.: Табатчикова Е. А. Н. Н. Соловцов и становление режиссуры в русском провинциальном театре // Записки о театре: Сб. тр. Л., 1974. С. 73–98.

⁶ Театр и искусство. СПб., 1902. №1. С. 6.

Для каждой труппы очень актуальным был вопрос репертуара. На сцене соловцовского театра, как и везде в то время, шло немало развлекательных пьес, комедий, фарсов невысокого художественного уровня, но у Соловцова было стремление к «образцовому» репертуару. В репертуаре он сочетал классические пьесы, знакомые зрителям, и новые, современные пьесы. В театральных обзорах тех лет любили приводить цифры. Так, за 10 лет его антрепризы в его театре «Островский шёл 152 раза, Гоголь — 45 раз, Грибоедов — 24, Лермонтов — 9, Фонвизин — 10, Тургенев — 24, Шекспир — 44 р., Ал. Толстой — 70, Лев Толстой — 37, Сухово-Кобылин — 15, Писемский — 1, Шиллер — 19, Мольер — 27, Бомарше — 11. <...> Итого 488 спектаклей из общего числа 1486 спектаклей были отданы классическому репертуару, почти треть. Прибавив к этому часто ставившиеся пьесы Гауптмана, Ибсена, Чехова и др., мы получим, в общем, репертуар, который можно было бы поставить в образец казённой сцене»⁷.

Соловцов брался за многое: писал пьесы (он — автор пьес «Евлампия Рамина» и «В дали»), с 1900 года издавал «Киевскую газету», не уступавшую лучшим провинциальным изданиям. Безусловно, это была личность яркая. А. И. Куприн увидел в нём «властного администратора»⁸. Приводятся и такие выразительно характеризующие его детали: «В спорах Соловцов, обладая слишком чувствительным самолюбием, редко отказывался от своего мнения и соглашался с чужим, хотя чувствовал свою неправоту. О его актёрском самолюбии рассказывают следующий анекдот: после исполнения им роли Гамлета, в которой <...> успеха он не имел, студенты на одном из вечеров в купеческом клубе окружили по обыкновению Н. Н. и беседовали, причём довольно ясно упрекнули его за роль Гамлета. Н. Н. вспылil: “Я хозяин театра! Захочу, и Офелию буду играть”, — заключил он при общем хохоте. Курил Н. Н. папиросы — пушки с надписью “Соловцов”, в Одессе у него попросил такую папиросу бывший антрепренёр Сибиряков. “Дудки! Не дам, — сказал новый антрепренёр, — не выкурить Вам меня”»⁹.

Кончина Соловцова, которому было только 44 года, стала полной неожиданностью для всех. Это был здоровый, активный человек,

⁷ Там же.

⁸ А. И. Куприн писал Чехову: «Астров — Станиславский прямо удивителен (хотя, замечу в скобках, в его манере держаться на сцене есть что-то явно хозяйское, что я почти в такой же мере наблюдал у другого властного администратора — Н. Н. Соловцова, артиста и человека несравненно менее культурного, чем Станиславский)». Переписка А. П. Чехова: В 3 т. Т. 3. М.: Наследие, 1996. С. 523.

⁹ Незабвенной памяти Н. Н. Соловцова. Биографический очерк / Сост. Л. К. С-ский. Киев, 1902. С. 18.

погружённый в руководство своей киевско-одесской антрепризой. В Киеве в его театре готовилось празднование юбилея: одновременно 10-летие киевской антрепризы, которой он руководил, и 25-летие его творческой деятельности. Об этом заранее оповещал журнал «Театр и искусство», где была помещена статья о Соловцове, написанная самим А. Р. Кугелем, давшим ему весьма яркую характеристику: «У него есть ум, дарование, страстная любовь к делу и, что, быть может, самое главное, — мягкость и ласковость нрава, обаятельно действующая на труппу. Н. Н. Соловцова все любят, и все ему доверяют. Служить у Соловцова без контракта — дело самое обычное. Соловцов — джентльмен. Соловцов — общий любимец. Есть такие счастливые характеры и люди, которые одним своим появлением дают спокойствие и уверенность. “Этот прокормит”, — как говорит, кажется, мужик в “Плодах просвещения”. Да, именно таков Н. Н. Соловцов, с его статной фигурой, приятной осанкой и улыбкой, от которой всем становится отрадно на душе. <...> Кого так любят, как его, тот может спокойно оглянуться на прожитую жизнь. И кто так чувствует дарование, как он, — тот истинный художник в душе...»¹⁰.

Но события развернулись по-другому. В конце декабря 1901 года Соловцов почувствовал себя плохо, но всё же поехал в Одессу по своим театральным делам, и там у него начали обнаруживаться, как писали, «подозрительные болезненные симптомы»¹¹, был поставлен первый диагноз — грипп. Далее история его болезни описывается следующим образом: «В ночь на 29 декабря у Н. Н. появилось кровоизлияние, тогда был приглашён на консилиум проф. Остроумов, признавший у Н. Н. инфлуенцу. Со 2-го января Н. Н. впадает в бессознательное состояние, и положение больного становится настолько серьёзным, что из Киева приглашают 6 января проф. Тритшеля, который констатирует у больного все симптомы тифа. Таким образом, в течение короткого времени болезни было поставлено 3 диагноза, были назначены 3 способа лечения, которые если и не были диаметрально противоположны, то, во всяком случае, не могли принести той пользы, какую могло бы принести своевременное лечение тифа. Итак, Соловцов, не приходя в сознание, в ночь на 12 января в 12 ч. 40 минут скончался»¹².

Большие траурные процессии и провожали гроб с телом Соловцова в Одессе, и встречали в Киеве, где решено было его похоронить. «Высшая ирония смерти выразилась в том, что Соловцов умер на следую-

¹⁰ *Ното новус* <Кугель А. Р.>. К юбилею Н. Н. Соловцова // Театр и искусство. СПб., 1902. № 1. С. 6–7.

¹¹ Незабвенной памяти Н. Н. Соловцова. Биографический очерк. С. 20.

¹² Там же.

щий день после предполагавшегося юбилея», — писал обозреватель журнала «Театр и искусство»¹³. А готовившийся юбилейный альбом был издан с «траурным» предисловием так, что теперь уже и непонятно, как его назвать, — «юбилейным» или «памяти известного театрального деятеля». В предисловии была приведена горькая фраза: «Вся Россия собиралась чествовать Н. Н. в день юбилея, со всех сторон получались приветственные телеграммы, адреса и праздничные венки, которым теперь, увы, суждено стать надгробными венками»¹⁴.

* * *

В биографии Чехова-драматурга Н. Н. Соловцов сыграл одну из важных ролей: он был среди первых постановщиков и исполнителей чеховских пьес, а потом едва ли не главным пропагандистом его пьес в провинции.

Чехов впервые увидел Соловцова-актёра в гимназические годы на сцене таганрогского театра, тогда же и состоялось их знакомство. «Благодаря протекции гимназического товарища нашего Яковлева, сына <...> артиста, служившего несколько сезонов кряду в Таганроге, мы имели беспрепятственный доступ за кулисы, где и состоялось первое знакомство Антона Павловича с Соловцовым»¹⁵, — вспоминал товарищ детства Чехова А. Дросси.

Приятельские отношения Чехова с Соловцовым сложились в 1887–1888 годах, когда первые чеховские пьесы были поставлены на сцене театра Корша, где актёр в то время работал. С Соловцовым связано появление чеховского водевиля «Медведь». Как вспоминал брат писателя М. П. Чехов, «водевиль этот был написан Чеховым под впечатлением игры и внешности артиста театра Корша Н. Н. Соловцова. Это был огромного роста неуклюжий, с громким голосом, но довольно талантливый актёр, жаловавшийся на то, что его постоянно затирают и не дают ему хороших ролей. Антон Павлович увидел его как-то в водевиле “Победителей не судят”»¹⁶. Об этом же писал И. Л. Леонтьев-Щеглов: «Соловцов, своей дюжей фигурой, зычным голосом и резкой манерой подходивший как нельзя более к заглавной роли, настолько понравился Чехову, что у него, как он сам мне рассказывал, явилась мысль написать для него “роль”... нечто вроде

¹³ Н. Н. Соловцов // Театр и искусство. СПб., 1902. № 3. С. 50.

¹⁴ Альбом, посвящённый деятельности Н. Н. Соловцова по случаю 25-летия артистической деятельности и 10-летия Киевской антрепризы. Б/с.

¹⁵ Цит. по: Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 1. М.: Наследие, 2000. С. 51.

¹⁶ Чехов М. П. Антон Чехов. Театр, актёры и «Татьяна Репина». Пг., 1924. С. 15.

русского медведя»¹⁷. Написав эту небольшую шутку, Чехов посвятил её Н. Н. Соловцову, который исполнил в нём роль помещика Смирнова. Премьера водевиля «Медведь» прошла 28 октября 1888 года в бенефис актёра Н. В. Светлова, и потом с большим успехом шутка игралась весь сезон. Перейдя в следующем сезоне в театр М. М. Абрамовой, Соловцов продолжал играть «Медведя», впоследствии ездил с этим водевилем по самым разным провинциальным городам, а также исполнял его в своей антрепризе в Киеве и Одессе.

25 октября 1889 года в театре М. М. Абрамовой впервые в Москве был сыгран чеховский «Трагик поневоле», где Соловцов выступил в роли Толкачёва. А вскоре, в декабре этого же года, Чехов передал Соловцову для постановки свою новую пьесу «Леший» (после неодобрения её Театрально-литературным комитетом в Петербурге и отрицательного отзыва актёра Малого театра А. П. Ленского). Премьера, состоявшаяся 27 декабря 1889 года, была приурочена к бенефису Соловцова (он был режиссёром спектакля, а также сыграл в пьесе роль Фёдора Орловского). Пьеса, однако, была плохо принята публикой и получила в прессе неодобрительные отзывы. М. П. Чехов в воспоминаниях об этом спектакле отозвался крайне отрицательно: «“Леший” был <...> поставлен у Соловцова ужасно. Необыкновенно тучная и громоздкая актриса М. М. Г<лебова> взяла на себя роль молоденькой первой инженерю; первый любовник Рощин-Инсаров, объясняясь перед ней в любви, не мог заключить её в свои объятия и называл её прекрасной. Зарево лесного пожара было таково, что возбуждало усмешки»¹⁸. Однако сохранились и другие отзывы. Вл. И. Немирович-Данченко писал об этом спектакле: «Больше всего помню моё собственное ощущение несоответствия между лирическим замыслом и сценической передачей. <...> Поставлена пьеса была очень старательно, но эти декорации, кулисы, холщовые стены, болтающиеся двери, закулисный гром ни на минуту не напоминали мне знакомую природу. Всё было от *знакомой сцены*, а хотелось бы, чтобы было от *знакомой жизни*»¹⁹. Известный критик Н. Е. Эфрос вспоминал: «Как очевидец этого спектакля, могу уверенно свидетельствовать, что некоторые моменты “Лешего” глубоко взволновали, нашли отклик в душе. Но в общем до публики спектакль не дошёл...»²⁰.

Чеховские пьесы включались Соловцовым и в репертуар летних и весенних гастрольных поездок, которые он организовывал.

¹⁷ Чехов и театр. М.: Искусство, 1961. С. 215.

¹⁸ Чехов М. П. Вокруг Чехова. М.: Моск. рабочий, 1964. С. 200.

¹⁹ Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. М.: Правда, 1989. С. 61.

²⁰ Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр. 1898–1923. М.; Пг., 1924. С. 26.

Так, весной и летом 1889 года пьеса «Иванов» и водевиль «Медведь» были показаны Товариществом московских драматических артистов под руководством Н. Н. Соловцова в Одессе, Киеве, Харькове, Севастополе и других городах. В гастрольях принимал участие В. Н. Давыдов, исполнявший роль Иванова. Летом следующего года в Одессе была показана пьеса «Леший».

В киевской антрепризе Соловцова были поставлены чеховские пьесы «Чайка» (1896 г.), «Иванов» (1897 г.), «Дядя Ваня» (1898 г.), «Три сестры» (1901 г.)²¹, а также игрались его водевили «Медведь», «Свадьба», «Предложение», «Юбилей». В «Иванове» Соловцов играл Лебедева, и эта роль была одной из лучших его ролей последних лет. Чехов для Соловцова всегда оставался одним из самых интересных современных драматургов, он следил за появлением новых чеховских пьес и одним из первых обращался к автору за разрешением играть их в своём театре. «Чайка» и «Три сестры» были поставлены в антрепризе Соловцова вслед за их премьерами в Петербурге и Москве, когда был высок интерес к этим пьесам и столичная пресса живо обсуждала их достоинства и недостатки.

Что касается успеха или неуспеха чеховских пьес в соловцовском театре у публики, то однозначного мнения здесь не было. Один из обозревателей, подводя итоги 25-летней деятельности Соловцова и вспоминая постановку «Дяди Вани» (режиссёром спектакля был Е. Я. Неделин), писал, что спектакль «прошёл превосходно и в смысле ансамбля, и в смысле постановки, но большого успеха у нашей публики не имел. Та же история произошла со всеми чеховскими пьесами до “Трёх сестёр” и только “Три сестры” имели выдающийся успех...»²². Успех «Трёх сестёр» был отмечен особо: «Постановка чеховских “Трёх сестёр” — это лекция режиссёрского искусства. Здесь введено столько нюансов, столько художественных подробностей, так мастерски “сделаны” все паузы и неожиданные переходы, что получилась удивительная картина, в которой слышно было биение пульса и ощущалось дыхание действительной жизни»²³.

²¹ Об этих спектаклях см.: *Гитович И. К* сценической истории «Чайки» (История трёх постановок) // А. П. Чехов: Сб. ст. и мат.-лов. Вып. 2. Ростов-н/Д., 1960. С. 234–235; *Горячева М. О.* «Чайка» между Александринкой и Художественным // Чеховиана. Полёт «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 53–56; *Звьянцковский В. Я.* Вторая «Чайка» (История спектакля в Киевском театре Н. Н. Соловцова) // Там же. С. 65–73; *Звьянцковский В. Я.* «Почва и судьба» чеховских спектаклей Н. Н. Соловцова // А. П. Чехов и мировая культура: К 150-летию со дня рождения писателя: Сб. мат.-лов. Ростов-н/Д., 2009. С. 50–60.

²² Альбом, посвящённый деятельности Н. Н. Соловцова, по случаю 25-летия артистической деятельности и 10-летия Киевской антрепризы. С. LXXXIII.

²³ Там же. С. 21.

Узнав в январе 1902 года о неожиданной смерти Соловцова, Чехов написал: «Смерть Соловцова, которому я посвятил своего “Медведя”, была неприятнейшим событием в моей провинциальной жизни. Я его знал хорошо» (П X, 175). Но как же оценивал Чехов деятельность Соловцова? Его киевских постановок он не видел, поэтому об этом никаких свидетельств не существует. А те редкие отзывы, которые зафиксировали чеховские письма или воспоминания о нём, свидетельствуют, однако, что этот вопрос решается далеко не в позитивном ключе.

В своё время Чехова сильно не удовлетворило исполнение водевиля «Медведь» в театре Ф. А. Корша. Об этом он неоднократно писал: «Соловцов играл феноменально, Рыбчинская была прилична и мила. В театре стоял непрерывный хохот; монологи обрывались аплодисментами. В 1-е и 2-е представление вызывали и актёров и автора. <...> Но, душа моя, играют Соловцов и Рыбч<инская> не артистически, без оттенков, дуют в одну ноту, трусят и проч. Игра топорная» (П III, 50); «У Корша публика рыгочет, не переставая, хотя Соловцов и Рыбчинская играют совсем не артистически. Я с сестрой сыграли бы лучше» (П III, 62); «Мой “Медведь” в Москве идёт с большим успехом, хотя медведь и медведица играют неважно» (П III, 65).

В письме М. П. Чеховой в 1891 году Чехов, возмущаясь, писал о том, что студенты в Харькове преподнесли Соловцову в бенефис адрес с восторженным текстом: «Боже мой, какой упадок вкуса и чувства справедливости! И это студенты, чёрт бы их душу драл! Что Соловцов, что Сальвини — всё равно, оба одинаково находят “горячий отклик в сердцах молодёжи”. Грош цена всем этим сердцам» (П IV, 198). В воспоминаниях И. А. Бунина приводится его разговор с Чеховым об актёрах, где также упоминается имя Соловцова в критическом контексте: «“На семьдесят пять лет отстали в развитии от русского общества. Пошлые, насквозь прожжённые самолюбием люди. Вот, например, вспоминаю Соловцова...” — “Позвольте, — говорю я, — а помните телеграмму, которую вы отправили Соловцовскому театру после его смерти?” — “Мало ли что приходится писать в письмах, телеграммах. Мало ли что и про что говоришь иногда, чтобы не обижать...”»²⁴. Однако все эти оценки связаны с общими критериями, которые предъявлял Чехов к театральному искусству и к тем людям, которые ему служат, и ни в коей мере не умаляют заслуг Н. Н. Соловцова на поприще театра.

²⁴ А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 487.

Из переписки Чехова и Соловцова сохранилось только 14 писем и телеграмм Соловцова, относящихся к 1888–1901 годам. Они хранятся в рукописном отделе Российской государственной библиотеки: Ф. 331 (Чехов А. П.), к. 59, ед. хр. 37. В папке вместе с письмами и телеграммами также находятся Проект условия о постановке пьесы «Леший» за 1889 год и письмо-извещение о праздновании 25-летия артистической деятельности Соловцова и 10-летия его киевской антрепризы. В данной публикации все материалы даются по хронологии, что несколько нарушает порядок нумерации этих документов в архиве. Тексты печатаются в соответствии с современными нормами орфографии и пунктуации.

1.

<19 октября 1888 г.>

Многоуважаемый Антон Павлович

Поздравляю Вас с торжеством, Вами вполне заслуженным. Будьте любезны, пришлите цензурованный экземпляр «Медведя».

Преданный всей душой

Н. Соловцов

Автограф: ОР РГБ. Ф. 331. К. 59. Ед. хр. 37. Л. 1. На личном бланке режиссёра русского драматического театра Ф. А. Корша и Товарищества Московских артистов; рукой Чехова написана дата: 88.Х.19.

Под «торжеством» имеется в виду присуждение Чехову Пушкинской премии (половинная премия в 500 руб.) за сборник рассказов «В сумерках», о чём стало известно 19 октября 1888 г. См.: Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 1. М., 2000. С. 451.

2.

88.Х.28

Многоуважаемый Антон Павлович

Репетиция завтра в 2 часа дня.

Глубокоуважающий Вас

Н. Соловцов

Автограф: Там же. Л. 2.

Репетиция водевиля «Медведь» в театре Ф. А. Корша.

3.

<Без даты, около 20 сентября 1889 г.>

Многоуважаемый Антон Павлович,

Согласно Вашему желанию я снял «Медведя» до 25 сен<тября>. Посылаю Вам ложу, если Вы захотите посетить и посмотреть сегодняшнюю пьесу.

Ваш преданный слуга

Н. Соловцов

Автограф: Там же. Л. 3 (написано на сложенном листе; лист 4 — пустой).

Письмо написано в связи с конфликтом, который произошёл между Н. Н. Соловцовым и Ф. А. Коршем из-за водевиля «Медведь». Перейдя в театр М. М. Абрамовой, Соловцов собирался играть «Медведя» в этом театре, о чём писал в письме И. Л. Леонтьеву-Щеглову: «из-за “Медведя” Корш ругается с Абрамовой: первый тщетно доказывает своё исключительное право на сию пьесу, а абрамовский Соловцов говорит, что “Медведь” принадлежит ему, так как он сыграл его уже 1817 раз. Сам чёрт не разберёт!» (П III, 250). Ф. А. Корш обратился к Чехову с просьбой убедить Соловцова отложить спектакль до определённого числа: «Это моя настоятельная и убедительная просьба ради дела, которому я отдал всё» (письмо Ф. А. Корша от 17 сентября 1889 г.: ОР РГБ. Ф. 331. К. 48. Ед. хр. 39. Л. 7). Премьера «Медведя» в театре Абрамовой состоялась 25 сент. (Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 2. М., 2004. С. 215).

4.

<5 ноября 1889 г.>

Многоуважаемый и дорогой Антон Павлович.

Ура, я в восторге и в восхищении. Судьба за меня. Большое Вам спасибо. Завтра буду у Вас после обеда, поговорим. Ещё раз громадное спасибо за то доверие, которое оказываете мне и нашему театру.

Преданный всей душой

Н. Соловцов

Эти три дня управляющий нашего театра болен и я положительно не могу выйти из театра.

Автограф: Там же. Л. 5. На бланке: Театр М. М. Абрамовой. Главный режиссёр Н. Н. Соловцов; рукой Чехова проставлена дата: 5/XI.

Письмо написано после прочтения Соловцовым пьесы «Леший» в связи с переговорами о передаче её для постановки в театр М. М. Абрамовой.

5.

<16 декабря 1889 г.>

Многоуважаемый и дорогой Антон Павлович!

Сегодня я к Вам никак не могу заехать, ибо вожусь с концертом в пользу бедных, а теперь ещё раз обращаюсь к Вам с покорной просьбой: не забудьте нас, бедных.

Утро вечера мудренее, и не принесёт ли сегодняшнее утро мне счастливую весточку, что Вы согласитесь дать Вашего «Лешего» и тем вывести заблудившихся из леса на широкую дорогу, и тем сделаете доброе дело всему вашему товариществу. Жду с замиранием сердца весточки.

Преданный всей душой

Н. Соловцов

Условия от Вас какие пожелаете

Автограф: Там же. Л. 7. Рукой Чехова проставлена дата получения: 89, XII, 16.

6.

<Около 20 декабря 1889 г.>

Многоуважаемый и дорогой Антон Павлович

Вчера никак не мог заехать. Первый раз шёл «Ревизор» и были две репетиции до 5 часов. Роли готовы трёх актов, декорации рисуют. Сегодня перед спектаклем заеду к Вам. Вы назначите репетиции и роли. «Ревизор» прошёл вчера очень хорошо. Сегодня идёт новая пьеса Карпова. Привезу Вам Условие, подписанное мною.

Преданный всей душой и сердцем

Николай Соловцов.

Ещё раз большое спасибо!

Автограф: Там же. Л. 8. Рукой Чехова поставлена дата получения: 20 дек. 89.

7.

<Проект условия о постановке пьесы «Леший», 1889 г.>
<20 декабря 1889 г.>

Мы, ниже подписавшиеся, Антон Павлович Чехов и Николай Николаевич Соловцов, заключили между собой следующее условие:

Я, Чехов, отдаю в исключительное пользование представителю Общества Русских драматических артистов Николаю Николаевичу Соловцову мою новую пьесу комедию в четырёх действиях «Леший», сроком по 15 февраля 90 г. на следующих условиях: я, Чехов, получаю 10% вознаграждения с валового сбора за вычетом суммы, следуемой Обществу Русских драматических писателей, кроме того я, Чехов, получаю одновременно перед первым спектаклем авансом пятьсот (500) рублей, которые погашаются с шестого представления из следуемого мне 10% поспектакльного вознаграждения.

Н. Соловцов

Автограф: Там же. Л. 9.
Подписано только Н. Н. Соловцовым.

8.

<Без даты, между 20 и 25 декабря 1889 г.>

Многоуважаемый Антон Павлович.

Приезжайте сегодня на репетицию в 7 часов и привозите 4-й акт. Простите, что сам не заехал, нет минуточки. Условие готово, подпишите, пожалуйста. Приезжайте, поправьте, если я что-нибудь не так сделал в постановочке.

Преданный Вам

Соловцов

Автограф: Там же. Л. 10.

Чехов побывал на репетиции и писал об этом в письме А. Н. Плещеву: «Был я на репетиции. Мужчины мне понравились в общем, а дам я ещё не разглядел. Идёт, по-видимому, бойко. Актёрам пьеса нравится» (П III, 307); в другом месте, в письме А. С. Суворину, замечал: «Мужчины не знают ролей и играют недурно; дамы знают роли и играют скверно» (П III, 309). В период репетиций Чехов внёс изменения в первое и третье действия и полностью переработал четвёртый акт (см. об этом: С XII, 386–387, примеч.; П III, 483, примеч.).

9.

<9 января 1890 г.>

«Лешего» высылаю. Соловцов

Автограф: Там же. Л. 11. Телеграмма, отправлена из Москвы, адресована: ПБГ. Новое время. Чехову.

10.

18 сент<ября> 1896 г.

Уважаемый Антон Павлович!

В память нашей прежней дружбы и добрых отношений обращаюсь к Вам с покорнейшей просьбой: не откажите дать мне Вашу новую пьесу для постановки в моём театре, прошу Вас разрешить мне её постановку раньше, чем она пойдёт на Императорской сцене. Буду очень рад Вас увидеть, если удостоите чести приехать ко мне погостить в Киев и посмотрите последнюю репетицию Вашей пьесы «Чайка». Покорнейше прошу по возможности скорее выслать текст <неразборчиво>

Всегда готовый к услугам преданный

Н. Соловцов

Автограф: Там же. Л. 12. На именном бланке Н. Н. Соловцова.

Судя по письму Чехова П. Ф. Иорданову от 24 ноября, автор исполнил просьбу: «Был у меня только один экземпляр, который я послал в Киев, где пьеса имела большой успех» (П VI, 236). Премьера «Чайки» в Киевском драматическом театре состоялась 12 ноября 1896 г. Чехов этого спектакля не видел.

11.

<10 декабря 1900 г.>

Надеюсь на любезность высокоуважаемого Антона Павловича. Не откажите мне прислать теперь же пьесу «Три сестры» и разрешить поставить Киев, Одесса.

Автограф: Там же. Л. 13. Телеграмма.

Ответ Чехова неизвестен, но пьеса «Три сестры» была поставлена Соловцовым и показана и в Киеве, и в Одессе.

12.

<16 января 1901 г.>

Posdravljaju s Novvim godom Shelaaju Sdorovvja I vvsego lutschego. Solovvzovv

Автограф: Там же. Л. 16. Телеграмма, отправлена из Киева, адресована: France Nice Anton Pavvlovvisch Tschechovv (Франция, Ницца, Антону Павловичу Чехову). Дата определена по штемпелю. Текст написан латиницей.

Об этой телеграмме Чехов сообщал О.Л. Книппер в письме от 2 (15) января 1901 г.: «Получил поздравительную телеграмму из Киева от Соловцова» (П IX, 173). Расхождение в датах получения телеграммы (16 января по штемпелю и (2) 15 января в письме) можно объяснить только тем, что Чехов начал писать письмо накануне, а отправил его на следующий день, уже получив телеграмму Соловцова.

13.

<Между 2 и 7 марта 1901 г.>

Глубокоуважаемый Антон Павлович, давно я и мои товарищи артисты моей труппы не испытывали того высокохудожественного наслаждения, какое доставила нам постановка вашей пьесы, репетирование её вызвало среди нас тот нравственный подъём, то редкое настроенье, вдохновенье и то сценическое единение, какие способны вызвать только произведения глубокого яркого таланта, и, если Белинский некогда говорил: ходите чаще в театр, мы со своей стороны можем воскликнуть: дорогой Антон Павлович, пишите чаще, пишите больше для театра и вы поддержите русский театр, дай бог вам сил здоровья на многие лета. Счастлив довести до вашего сведения, что пьеса, постановка и исполнение имели выдающийся успех. Глубоко преданный и любящий вас Н. Соловцов.

Автограф: Там же. Л. 15. Телеграмма, адресована: Ялта, Антону Павловичу Чехову.

Телеграмма отправлена Соловцовым после премьеры пьесы «Три сестры» в его театре в Киеве, которая состоялась 2 марта 1901 года. Об этой телеграмме Чехов сообщал О.Л. Книппер: «Получил сегодня из Киева от Соловцова длинную телеграмму о том, что в Киеве шли “Три сестры”, успех громадный, отчаянный и проч.» (П IX, 220).

14.

<11 сентября 1901 г.>

Я и мои товарищи шлём Вам свой сердечный привет с наилучшими пожеланиями. «Три сестры» в Одессе имеют громадный успех. Не доставите ли Вы мне и моим товарищам удовольствие сыграть перед Вами и не пожелаете ли Вы поехать в Москву через Одессу. Был бы счастлив лично видеть Вас на спектакле «Трёх сестёр». Глубоко уважающий Вас Соловцов.

Автограф: Там же. Л. 14. Телеграмма, отправлена из Одессы, адресована: Ялта, Антону Павловичу Чехову.

Чехов, выехав из Ялты 15 сентября, ехал в Москву без заезда в Одессу и этого спектакля не видел.

15.

<20 ноября 1901 г.>

Глубокоуважаемый Антон Павлович, Ваше всегдашнее расположение ко мне даёт мне право обратиться к Вам с большой просьбой, поддержите меня в новом и трудном деле, которое получает уже право существования: говорю о газете. Не окажете ли любезность дать хотя бы маленький рассказ, чем украсите и обеспечите успех, условия согласен, если дадите согласие, могу ли об этом оповестить. Уважающий вас Соловцов.

Автограф: Там же. Л. 17. Телеграмма.

Ответ Чехова неизвестен; в «Киевской газете» ничего из чеховских произведений опубликовано не было.

16.

<Без даты>

Многоуважаемый Антон Павлович!

Комитет по устройству юбилея Николая Николаевича Соловцова имеет честь уведомить, что празднование 25-летия артистической

деятельности и 10-тилетия Киевской антрепризы Н. Н. Соловцова назначено в Киеве 10 января 1902 года.

Письма, телеграммы и т. п. просят адресовать: Киев, Театр «Соловцов», управляющему конторой театра Александру Михайловичу Крамскому.

Члены комитета:

М. М. Глебова.
Е. Я. Неделин.
В. О. Степанов.
М. Ф. Багров.
П. Л. Скуратов.
Н. М. Шувалов.

Секретарь В. Н. Болховский.

Автограф: Там же. Л. 18.

ЛИТЕРАТУРА

А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. 754 с.
Александровский И. Н. Н. Соловцов // Галерея сценических деятелей. Т. 1. М., 1916. С. 14–15.

Альбом, посвящённый деятельности Н. Н. Соловцова, по случаю 25-летия артистической деятельности и 10-летия Киевской антрепризы. К., 1902.

Гитович И. К сценической истории «Чайки» (История трёх постановок) // А. П. Чехов: Сб. ст. и мат-лов. Вып. 2. Ростов-н/Д., 1960. С. 234–235.

Горячева М. О. «Чайка» между Александринкой и Художественным // Чеховиана. Полёт «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 53–56.

Звняцковский В. Я. «Почва и судьба» чеховских спектаклей Н. Н. Соловцова // А. П. Чехов и мировая культура: К 150-летию со дня рождения писателя: Сб. мат-лов. Ростов-н/Д., 2009. С. 50–60.

Звняцковский В. Я. Вторая «Чайка» (История спектакля в Киевском театре Н. Н. Соловцова) // Чеховиана. Полёт «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 65–73.

Кузичева А. П. Театральная критика российской провинции. 1880–1917. М.: Наука, 2006. 592 с.

Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 1. М.: Наследие, 2000. 509 с.

Незабвенной памяти Н. Н. Соловцова. Биографический очерк / Сост. Л. К. С-ский. Киев, 1902.

Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. М.: Правда, 1989. 576 с.

Переписка А. П. Чехова: В 3 т. М.: Наследие, 1996.

- Табатчикова Е. А.* Н. Н. Соловцов и становление режиссуры в русском провинциальном театре // Записки о театре: Сб. тр. Л., 1974. С. 73–98.
- Театр и искусство. СПб., 1902. № 1.
- Театр и искусство. СПб., 1902. № 1.
- Театр и искусство. СПб., 1902. № 3.
- Чехов и театр. М.: Искусство, 1961. 504 с.
- Чехов М. П.* Вокруг Чехова. М.: Моск. рабочий, 1964. 364 с.
- Чехов М. П.* Антон Чехов. Театр, актёры и «Татьяна Репина». Пг., 1924. 98 с.
- Эфрос Н. Е.* Московский Художественный театр. 1898–1923. М.; Пг., 1924.

«ВПЕРВЫЕ В КИЕВЕ»
«ЮБИЛЕЙ»: НАЧАЛО СЦЕНИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ

Аннотация. До сих пор не было каких-либо сведений о постановках чеховского «Юбилея» ранее 1900 года. Предлагаемая статья содержит факты о мировой премьере пьесы Чехова 31 марта 1893 года в Киеве.

Ключевые слова: Чехов, «Юбилей», Н. Н. Соловцов, «Киевлянин», мировая премьера.

ZVINYATSKOVSKY, V. Ya.

“FOR THE FIRST TIME IN KIEV”
THE ANNIVERSARY: THE BEGINNING OF LIFE ON STAGE

Abstract. Till now there was no information about any performances of Chekhov’s *The Anniversary* earlier than 1900. The proposed article consists some facts about world premiere of Chekhov’s play on March 31, 1893, in Kiev.

Keywords: Chekhov, *The Anniversary*, N. N. Solovtsov, *Kievlyanin*, world premiere.

Согласно мемуарному свидетельству И. Л. Леонтьева-Щеглова, Чехов «драматургом <...> сделался <...> можно сказать, нечаянно, попав однажды в театр Корша на представление заигранной одноактной пьески “Победителей не судят” <...> У Корша отличались г-жа Рыбчинская и г. Соловцов, находившийся, кстати сказать, в приятельских отношениях с Чеховым. Соловцов, своей дюжей фигурой, зычным голосом и резкой манерой подходивший как нельзя более к заглавной роли, настолько понравился Чехову, что у него, как он сам мне рассказывал, явилась мысль написать для него “роль”... нечто вроде русского медведя, взамен французского. Таким образом, появился на свет водевиль “Медведь”...»¹.

И дальше Леонтьев-Щеглов рассказывает о «сценическом успехе» «Медведя» как о первом сценическом успехе Чехова.

Но если Чехов был обязан своему приятелю Соловцову и «нечаянной» театральной идеей, и сценическим успехом, то и Соловцов был обязан своему приятелю Чехову переходом от шаблонных водевильных характеров к не вполне шаблонным. И это лишь первое, чем оба друг другу были обязаны... Подводя итог многолетней дружбе, Чехов писал О. Л. Книппер 15 января 1902 года: «Умер

¹ Леонтьев-Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 59–60.

Соловцов. Мне даже не верится. Я от него получал громадные телеграммы, то поздравительные, то деловые, зарабатывал через него по крайней мере рублей 200 в год...» (П X, 170).

Поздравительные телеграммы были связаны с тем огромным успехом (коммерческим в том числе), которым всегда, без единого исключения, пользовались в Киеве и Одессе пьесы Чехова, поставленные здесь впервые именно Соловцовым. А в Москве он единственный при жизни Чехова ставил «Лешего». Таким образом, можно сказать, что Соловцов был причастен к истокам сценической истории всех более или менее заметных произведений чеховской драматургии (разумеется, кроме «Вишнёвого сада», до которого он просто не дожил).

Читатель, сведущий в чеховедении, может мне решительно возразить: мол, нельзя так сказать, ибо к более или менее заметным произведениям чеховской драматургии мы относим и чеховские водевили, «жизненностью и оригинальностью оставившие далеко за флагом своих шаблонных водевильных сверстников»². А это не только «Медведь», но ещё и как минимум «Юбилей». А про него, в свою очередь, из авторитетного комментария к Академическому собранию сочинений известно, что он впервые был поставлен 28 ноября 1900 года, и отнюдь не Соловцовым (см.: XII, 397).

Последнее обстоятельство не может не показаться странным. Организатор рискованного предприятия — Киевского товарищества драматических артистов, Соловцов с 1891 года обрёл себя на миссию пожизненно удивлять требовательную, капризную, но совершенно нетеатральную киевскую публику. Он ведь не очередным гастролёром решил здесь стать, а создать первый в городе постоянно действующий драматический театр. А для этого необходим вот именно нешаблонный, незаигранный репертуар. Это — одна сторона медали.

Другая — литографированное издание разрешённой к постановке новой пьесы: «Юбилей. Шутка в 1-м действии А. Чехова. М., 1892». Неужели не воспользовался?

К счастью, существует летопись истории драматического театра в Киеве почти за всё XIX столетие, по 1893 год включительно. Чуть не в самом конце этой летописи сказано, что весенний сезон Киевского товарищества драматических артистов в 1893 году открылся 31 марта, и в афишах этого первого спектакля значились: «“Счастливец”, ком. в 4 д. Немиров.-Данченко; “Юбилей”, шутка в 1 д. Чехова в 1-й раз в Киеве»³.

² Там же. С. 60.

³ Николаев Н. И. Драматический театр в г. Киеве: Исторический очерк

Но только ли в Киеве в первый раз? Уж не «мировая» ли то была премьера? Подтверждение этой догадки было найдено в отделе газетных фондов Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского⁴. В апрельской подшивке «Киевлянина» за 1893 год, в заметке от 2 апреля, подписанной псевдонимом Из. Ал—ский, говорилось:

«Спектакль 31 марта закончился новой одноактной пьесой А. П. Чехова “Юбилей”. Это пьеска несколько карикатурная, но не лишённая наблюдательности и той свежести юмора, блёстки которого рассеяны по всем крошечным беллетристическим произведениям талантливого автора. Благодаря непринуждённой и оживлённой игре г. Чужбинова, г-жи Шаравьёвой, г. Долинова и г-жи Чужбиновой в театре всё время стоял несмолкаемый хохот. Театр был полон»⁵.

Интересно, что среди «всех крошечных беллетристических произведений талантливого автора» киевские поклонники его юмористики с незапамятных времён особо выделяли одно, а точнее — один из «Обер-верхов», опубликованных в «Осколках» почти ровно за десять лет до цитированной рецензии, 9 апреля 1883 года:

«Верх благонамеренности».

Нам пишут, что на днях один из сотрудников “Киевлянина”, некий Т., начитавшись московских газет, в припадке сомнения сделал у самого себя обыск. Не нашедши ничего предосудительного, он всё-таки сводил себя в квартал» (II, 106).

Театральным обозревателем «Киевлянина» служил Измаил Владимирович Александровский. Вряд ли именно он ассоциировал себя с героем «Верха благонамеренности», и вряд ли вообще у этого героя был конкретный прототип — дело было в общем реакционном, охранительном духе «Киевлянина», известном всей Российской империи. Но как бы то ни было, Александровский последовательно хаял все киевские соловцовские спектакли по пьесам Чехова, начиная с «Иванова» и кончая «Тремя сёстрами».

Однако же «Юбилей» привёл обозревателя в благодушно-снисходительное настроение. Видимо, игра соловцовской труппы была и впрямь «непринуждённой и оживлённой». К тому же жену директора N-ского коммерческого банка Кистунова, роль которого исполнял талантливый комик Тимофей Чужбинов, играла его молодая жена, г-жа Чужбинова.

(1803–1893 гг.). К.: Тип. И. И. Чоколова, 1898. С. 199.

⁴ Приношу глубокую благодарность за помощь в поиске Наталье Носкиной.

⁵ Из. Ал—ский [Александровский И. В.] Театральные заметки // Киевлянин. 1893. №90. 2 апр.

ЛИТЕРАТУРА

Из. Ал—ский [Александровский И. В.] Театральные заметки // Киевлянин. 1893. № 90. 2 апр.

Леонтьев-Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 47–83.

Николаев Н. И. Драматический театр в г. Киеве: Исторический очерк (1803–1893 гг.). К.: Тип. И. И. Чоколова, 1898. 212 с.

«ЖИЛЬЁ НАШЕ МУЖИЦКОЕ, ТАРАКАНЬЕ...»
ЗООМЕТАФОРЫ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ЭТЮДЕ
А. П. ЧЕХОВА «НА БОЛЬШОЙ ДОРОГЕ»

Аннотация. В статье идёт речь о переделке Чеховым рассказа «Осенью» (1883) в драматический этюд «На большой дороге» (1884) и о проблеме трансформации художественного текста и жанра. Рассмотрен вопрос о роли в этом процессе зооморфных метафор, которые служат средством создания характера и одновременно — сценического эффекта.

Ключевые слова: Чехов, «Осенью», «На большой дороге», зооморфные метафоры, трансформация, рассказ, драматический этюд.

BIGILDINSKAYA, O. V.

“OUR HABITATION IS THAT OF PEASANTS,
OF COCHRACHES”: ZOOMORPHIC MATAPHORS
IN CHEKHOV’S DRAMATIC PIECE *ON THE HIGH ROAD*

Abstract. The article deals with Chekhov’s reworking of his short story *The Autumn* (1883) in the dramatic piece *On the High Road* (1884) and with the problem of transformation of the artistic text and genre. It examines the role of zoomorphic metaphors in this process, which are used for creating characters and simultaneously serve as the means to create the stage effect.

Keywords: Chekhov, *The Autumn*, *On the High Road*, zoomorphic metaphors, transformation, short story, dramatic piece.

Родившись в Таганроге и проведя детство на берегу Азовского моря и в приазовской степи, А. П. Чехов всю жизнь ощущал связь с природой, что повлияло на всё его творчество. «В своих рассказах он показал глубокое влияние состояния природы на психику человека. Человек “оприрожен”, природа — очеловечена», — пишет А. П. Чудаков в книге «Антон Павлович Чехов»¹. Птиц Чехов «знал профессионально»², с детства был «заправским рыбаком»³, мог ездить верхом даже без седла. Почти во всех его рассказах и повестях человек не существует отдельно от природы. А природа — наделена человеческими качествами: «Деревья, цветы, облака, собаки, волки чувствуют и думают, как люди»⁴.

¹ Чудаков А. П. Антон Павлович Чехов. М.: Время, 2014. С. 47.

² Там же. С. 44.

³ Бердников Г. П. Чехов. М.: Мол. гвардия, 1978. С. 9.

⁴ Чудаков А. П. Антон Павлович Чехов. С. 47.

В статье «Чехов глазами зооморфиста» Л. Ф. Миронюк говорит о богатстве «чеховского бестиария». Анималистическая лексика встречается не только в его прозе, но и в дневниках, письмах и записных книжках: это зоосемизмы и зооморфизмы — названия животных, употребляемые в прямом и переносном значении⁵. Пользуясь классификацией, предложенной исследователем, мы будем говорить о териоморфизмах (сравнении со зверями), орнитоморфизмах (сравнении с птицами), ихтиоморфизмах (сравнении с рыбами), инсектоморфизмах (сравнении с насекомыми), герпетоморфизмах (сравнении с пресмыкающимися) в его первом драматическом этюде «На большой дороге», написанном в 1884 году.

Этой ранней драматургической работе Чехова посвящено не очень много исследований. О ней в разном объёме писали С. Д. Балухатый⁶, Н. К. Пиксанов⁷, Г. П. Бердников⁸, Г. А. Бялый⁹, В. Л. Удалов¹⁰, Е. Н. Морозова¹¹, Т. В. Полежаева¹². Но в контексте употребления анималистических метафор об этом этюде говорит лишь Е. Н. Нагорная¹³, уделяя ему небольшое место среди других анализируемых произведений. Подробный анализ раннего этюда Чехова с позиции употребления зооморфизмов — и их места и дальнейшей роли в драматургии писателя — в настоящей статье будет произведён впервые.

При переделке рассказа «Осенью» (1883) в драматический этюд «На большой дороге» Чехов наполнил его зооморфными метафорами, которых в рассказе было совсем немного. При трансформации жанра и текста Чехов решил раскрыть характеры героев через сравнение с животными. И если в рассказах и в последующих пьесах

⁵ *Миронюк Л. Ф.* Чехов глазами зооморфиста // Языковое мастерство А. П. Чехова. Ростов-н/Д.: Изд-во Ростов. ун-та, 1988. С. 12–17.

⁶ *Балухатый С. Д.* Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л.: Академия, 1927. 186 с.

⁷ *Пиксанов Н. К.* Романтический герой в творчестве Чехова. Образ конокрада Мерика // Чеховский сборник. М.: О-во Чехова и его эпохи, 1929. С. 172–191.

⁸ *Бердников Г. П.* Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. М.: Искусство, 1981. 356 с.

⁹ *Бялый Г. А.* Драматургия А. П. Чехова // История русской драматургии: Вторая половина XIX — начало XX века. Л.: Наука, 1987. С. 441–480.

¹⁰ *Удалов В. Л.* Поэтика драматургии А. П. Чехова. Луцк: Изд-во ЛГПИ им. Леси Украинки, 1993. 262 с.

¹¹ *Морозова Е. Н.* «Стоит кабачок на пути — ни проехать, ни пройти»: к интерпретации драматического этюда А. П. Чехова «На большой дороге» // ФИЛОЛОГОС. 2007. № 34 (3). 107 с.

¹² *Полежаева Т. В.* Новаторство малых пьес А. П. Чехова (эюд «На большой дороге»). URL: <https://md-eksperiment.org/post/20190103-novatorstvo-malyh-pes-a-p-chehova> (дата обращения: 24.08.2019).

¹³ *Нагорная Е. Н.* Зоометафора в системе языка и дискурсе чеховской прозы. Таганрог: Таганрог. гос. пед. ин-т им. А. П. Чехова, 2014. 178 с.

анималистическая лексика будет связана ещё с категорией времени и с изображением пейзажа и вещного мира, то в первом драматическом этюде она будет выполнять исключительно роль характеристики персонажей.

Лишь первая метафора выбивается из этого правила — она посвящена не людям, а природе и в несколько изменённом виде перешла в этюд из рассказа. «Ветер как *собака* воеет» (XI, 184), — говорит уже в первой сцене прохожий Федя, забредший в кабак Тихона, тем самым задавая тон сравнительным характеристикам, которыми наградят друг друга случайные знакомые в эту дождливую неуютную ночь в придорожном кабаке.

В этюде молодого Чехова видна его страсть к прозвищам. Герои уже на первых страницах будто состязаются в разнообразии обращений друг к другу: «мать», «божий человек», «матушка», «убогонькая», «богомолочка», «православные», «дурак», «старик», «дедусь», «борода», «паренёк», «срамники» (XI, 183–187). В ряд обращений попадают и зоометафоры.

Разорившийся помещик Семён Сергеевич Борцов клянчит у Тихона выпить. И в ответ на насмешку Феди, который укладывает его спать, зло бросает: «Молчи! Тебя не спрашивают, *осёл!*» Федя за словом в карман не лезет и так же грубо характеризует его: «Сам *осёл!* Дрянь! (*Пауза.*) Сволочь!» (XI, 186).

Во втором явлении в кабаке появляется бродяга Егор Мерик, который вносит небольшую смуту в «разношёрстный» коллектив постояльцев. Он сразу обозначает свою «весовую категорию» и прямо с порога бросает: «Кому холодно, а *медведю* да не помнящему родства всегда жарко!» (XI, 188), а немного погодя прощупывает публику: «*Борзых* тут нету?» (XI, 189). У Чехова в слове «борзых» не стоит ударение. О *бóрзых* или *борзых* спрашивает Мерик? Но речь явно идёт о зооморфизме — о благородных *борзых*, потому как Тихон противопоставляет им насекомых, отзываясь о своих постояльцах как о мелком народе: «Какие *борзые*. Всё больше *мошка* да *комары*... Народ мякенький... *Борзые* таперича, чай, на перинах дрыхнут» (XI, 189)¹⁴. «Богомолочка» Ефимовна сразу угадывает необузданную натуру Мерика, называя его «*аспидом*», за что получает в ответ «старую каргу» (XI, 189). Людей, с которыми Мерику предстоит коротать ночь, он нежно величает «*косолапыми*» и сравнивает с «*мухами*», жмущимися от холода, которых хотел бы «*приго-*

¹⁴ Здесь напрашивается версия о том, что Мерик подразумевал под борзыми агентов сыска, но первая трактовка борзого как сыщика встречается лишь в «Словаре воровского и арестантского языка» В.Ф. Попова, изданном в 1912 году.

лудить», да не выходит (XI, 189). Феде, как и Ефимовне, от взгляда Мерика явно не по себе: «Вытаращил своих *щучьи* глазищи и думаешь — испужался!» (XI, 190).

В этой сцене в одном человеке безжалостность уживается с сочувствием, резко переходя из одного в другое. Только что жалевший «косолапых» и «мух» Мерик называет их лютым народом, никак не реагирующим на готовность Борцова совершить самоубийство, если ему не нальют. И на слова странника Саввы «не осуждай, добрый человек!» отвечает: «Молчи, старый *волк!*» (XI, 192).

Но простой народ и сам себя уничтожает. Помимо «мошки да комаров» Тихона, мы слышим рассказ Феде о Кубани, о том, что начальство даёт там землю «по сто десятин на *рыло*. Счастье, побей меня бог!» (XI, 189). Так буднично и между делом сравнивает Федя простых людей и самого себя с животными. А в пятом, последнем явлении, когда в кабаке появляется сбежавшая жена Борцова Марья Егоровна, Тихон встречает её очередной зоометафорой: «Жильё наше мужицкое, *тараканье*. Не побрезгуйте!» (XI, 202) — вписывая себя и других в привычный контекст самоунижения.

О семейной трагедии бывшего помещика мы узнаём в третьем явлении, когда в кабак приходит Кузьма — бывший крепостной отца Борцова. О том, что он тоже не обойдётся без зооморфизмов, мы поймём уже по второй его фразе: «Растаяли, сахарные, тётка ваша *подкурятина!* Дождя испужались, нежные!» (XI, 195). Выражение про тётку-подкурятину было явно позаимствовано Чеховым у А. К. Толстого. Эта любимая присказка героя романа «Князь Серебряный» Михеича, которую он произносит 17 раз, характеризуется В. И. Кулешовым как «самodelьно-ироническая поговорка» героя¹⁵. Речь Кузьмы намного разнообразнее. Рассказывая постояльцам историю о том, как его барина полюбила городская девушка, он перемежает свою речь зооморфными поговорками, будто народную сказку сказывает: «Полюбила *ворона* пуще ясна *сокола*. <...> *хвостом* — верть! верть!», «Полюбишь, коли ежели тыща десятин, да денег *куры* не клюют...» (XI, 196). Однако скоро орнитоморфизм по отношению к девушке превращается в его истории в герпетоморфизм: «...сидят на лавочке и друг дружку (*изображает звук поцелуя*) целуют. Он её раз, она, *змея*, его два...» (XI, 196). Такая нетерпимость к Марье Егоровне у Кузьмы оттого, что после венца «она возьми да и убеги в карете <...> к полюбовнику» (XI, 197). А хозяин — «стал зашибать

¹⁵ Кулешов В. И. А. К. Толстой и его роман «Князь Серебряный» // Толстой А. К. Князь Серебряный: Повесть времен Иоанна Грозного. М.: Детск. лит., 1981. С. 5–18.

муху и ноне, сказывают, до *имеля* дошёл...» (XI, 197). Сочувствует Кузьма бывшему барину ещё и потому, что зять его, за которого тот в банковском деле поручился, «знает, шельма, свой интерес и ухом своим *свиным* не ведёт... Взял, а платить не надоть... Наш так и заплатил все тридцать» (XI, 195). (В рассказе «Осенью» зять Борцова не вёл «собачьим ухом» (II, 240), в этюде же автор, видимо, хотел усилить ощущение низости его поведения, так опосредованно назвав его свинским). Но пьянство, считает Кузьма, не выход: «У всякого человека своё горе бывает, *змеёй* за сердце сосёт, так и пить значит?» (XI, 198). Речь Кузьмы богата народными афоризмами, что отличает его речь от других героев, и — как и задано в этом этюде автором — насыщена зооморфизмами.

Судьбу не одного Борцова разрушила женщина. «...от бабья народа пропадает больше, чем от болезней» (XI, 200), — говорит Мерик, тоже скрывающий в душе сердечную боль, которая прорывается совсем скоро: «Не видали бы только тебя мои глаза, да забыть бы мне тебя, *змея* подколотная!» (XI, 200). Тема несчастного брака и несчастной любви, которая проявится потом во многих чеховских рассказах, повестях и пьесах, заложена уже в этом драматическом этюде. А образ змеи при характеристике героини будет интересно разработан в поздней повести Чехова «В овраге».

Зоометафоры в драматическом этюде «На большой дороге» использованы молодым писателем как оригинальный ход — ни в одной из последующих пьес нет такого обилия сравнений человека с животными. В этот период творчества Чехов только нащупывал драматургические возможности текста и, видимо, представлял «животные» характеристики людей очень сценическими и яркими в языковом плане, задающими дополнительные смыслы и активизирующими зрительское внимание, в том числе и ассоциативное. Жаль, что ему не удалось проверить эффективность этого хода на практике, так как пьеса была запрещена Главным управлением по делам печати и «не дозволена к представлению». Впервые она была издана только через 10 лет после смерти автора и тогда же, в 1914 году, поставлена на сцене Малаховского театра под Москвой.

Можно согласиться с заметкой в «Русских ведомостях», что этот этюд молодого Чехова не идёт «в сравнение с теми произведениями, которые дали ему славу драматурга» (XI, 404). Но для нас эта пьеса важна в плане наблюдения, что из найденного и опробованного Чеховым в ранней драматургии откликнулось и развилось в его главных пьесах.

Роль зоометафоры в драматургии Чехова будет развиваться и значительно усложнится. Она будет выполнять концептуальную функцию в «Лешем» и «Дяде Ване», в «Чайке» и «Трёх сёстрах», где, помимо метафорического свойства, примет и символическое.

ЛИТЕРАТУРА

Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л.: Academia, 1927. 186 с.

Бердников Г. П. Чехов. М.: Мол. гвардия, 1978. 512 с.

Бердников Г. П. Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. М.: Искусство, 1981. 356 с.

Бялый Г. А. Драматургия А. П. Чехова // История Русской драматургии: Вторая половина XIX — начало XX века. Л.: Наука, 1987. С. 441–480.

Громов М. П. Примечания к драматическому этюду «На большой дороге» // *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 11. М.: Наука, 1978. С. 402–405.

Кулешов В. И. А. К. Толстой и его роман «Князь Серебряный» // *Толстой А. К.* Князь Серебряный: Повесть времен Иоанна Грозного. М.: Дет. лит., 1981. С. 5–18.

Миронюк Л. Ф. Чехов глазами зооморфиста // Языковое мастерство А. П. Чехова. Ростов-н/Д.: Изд-во Ростов. ун-та, 1988. С. 12–17.

Морозова Е. Н. «Стоит кабачок на пути — ни проехать, ни пройти»: к интерпретации драматического этюда А. П. Чехова «На большой дороге» // ФИЛОЛОГОС. 2007. № 34 (3). 107 с.

Нагорная Е. Н. Зоометафора в системе языка и дискурсе чеховской прозы. Таганрог: Таганрог. гос. пед. ин-т им. А. П. Чехова, 2014. 178 с.

Пиксанов Н. К. Романтический герой в творчестве Чехова. Образ конокрада Мерики // Чеховский сборник. М.: О-во Чехова и его эпохи, 1929. С. 172–191.

Полежаева Т. В. Новаторство малых пьес А. П. Чехова (этюды «На большой дороге»). URL: <https://md-eksperiment.org/post/20190103-novatorstvo-malyh-pes-a-p-chehova> (дата обращения: 24.08.2019).

Толстой А. К. Князь Серебряный: Повесть времен Иоанна Грозного. М.: Дет. лит., 1981. 351 с.

Удалов В. Л. Поэтика драматургии А. П. Чехова. Луцк: Изд-во ЛГПИ им. Леси Украинки, 1993. 262 с.

Чудаков А. П. Антон Павлович Чехов. М.: Время, 2014. 256 с.

ПАРАДОКС О ЧЕХОВСКИХ ВОДЕВИЛЯХ: ОДНОАКТНЫЕ ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА НА СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНЕ

Аннотация. В статье предпринята попытка рассмотреть взгляды А. П. Чехова на настоящий водевиль в его русском варианте; сделан вывод: тема «Чехов-водевиллист» на современном этапе исследований чеховского творчества требует более глубокого подхода. Художественные особенности одноактных пьес: «Медведь», «Предложение», «Свадьба», «Юбилей» — анализируются с точки зрения переосмысления водевильных схем и канонов. К анализу привлечены спектакли: «Водевиль А. П. Чехова» (Ленинградское телевидение, 1984); «Дуэль для слабых созданий» в исполнении артистов МХТ (Продюсерский центр «Классический проект», 2007); «Медведь» (Театр Наций, 2019); «Медведь» (Мадрид, Испания, Камерный театр, 2012).

Ключевые слова: сценка-шутка, одноактная пьеса, водевиль, комедия, спектакль, актёр, режиссёр, интрига, литературность, сценичность.

STRELTSOVA, E. I.

PARADOX ABOUT CHEKHOV'S VAUDEVILLES: ONE-ACT PLAYS BY A. P. CHEKHOV ON A MODERN STAGE

Abstract. The author makes an attempt to analyze Chekhov's views on the Russian version of contemporary vaudeville; and comes to the conclusion that "Chekhov-vaudevilleist" topic demands deeper approach on the present phase of Chekhov's works studying. Artistic features of one-act plays *The Bear*, *The Proposal*, *The Wedding*, *The Jubilee* are analyzed from the viewpoint of rethinking on vaudeville schemes and canons. The following performances are mentioned: *Chekhov's Vaudevilles* (Leningrad TV, 1984); *The Duel for the Weak Creatures* acted by Moscow Art Theatre actors (The Classical Project Producing Centre, 2007); *The Bear* (Theatre on Nations, 2019); *The Bear* (Madrid, Spain, Chamber Theatre, 2012).

Keywords: comic sketch, one-act play, vaudeville, comedy, performance, actor, director, intrigue, literary language, theatre suitability.

Современные постановки чеховских водевилей открывают противоречие, без внимания к которому ранняя драматургия Чехова, несмотря на многие разнообразные исследования, остаётся таинственной «вещью в себе». И заставляет вернуться к давнему, однако не утратившему актуальности мнению Виктора Шкловского: «Надо исследовать его (Чехова. — Е. С.) ранние вещи. О них сказано мало, а они занимают шесть томов»¹. Сказанное о прозе имеет

¹ Цит. по: Ковалёв Вл. А. Воспоминания. Рядом с талантами. М.: МедиаМир, 2014. С. 200.

самое прямое отношение к ранним комедийным пьесам, которые принято считать водевилями. Вот парадокс. Современные режиссёры берут одноактные пьесы, ставят их как классический водевиль — и становится очевидным: то, что мы привыкли называть чеховским водевилем, водевилем не является. И «малый жанр» Чехов изменил так, как изменил жанры больших своих пьес. Квартет «больших комедий» и квартет «маленьких комедий» отражаются друг в друге. Как только современный режиссёр втискивает чеховскую сценку-шутку в рамки старинного классического водевиля, это выглядит фальшью, ясно, что взят неверный тон. Например, спектакль 1984 года, снятый Ленинградским телевидением, — «Водевили Чехова». О нём — ниже.

Классический водевиль — определённый тип пьесы. Несмотря на различные виды старинного водевиля (1810-е — 1830-е годы), в его основе как минимум четыре точки опоры: расчёт на определённого актёра, его амплуа; весёлое, неожиданное, стремительное разрешение сюжетных поворотов; репризная система создания текста, однозначность реплик; диалог, текст в обязательном порядке соединён с куплетом и танцем.

Только первые два условия — расчёт на индивидуальность актёра и эффект неожиданности в финале — законны для маленьких комедий Чехова. Для комического актёра Л. И. Градова-Соколова написана и поставлена в театре Корша (1886) шутка «О вреде табака». Для комического (не только) актёра В. Н. Давыдова написана и поставлена «Лебединая песня» (1888). Для комического актёра Н. Н. Соловцова написан, с посвящением ему, и поставлен «Медведь» (1888). Про финалы с чеховским императивом «в конце — женю» — разговор отдельный.

Классический водевиль строился прежде всего на сочетании текста и музыкальных отрывков. Куплеты, небольшие арии и музыкальные ансамбли «вставляются в кульминационные точки общей сценической канвы или отдельной сцены. <...> Танец был важным элементом. <...> Танец возникал не просто как вставной номер, а как продолжение сценического действия, вернее, как его своеобразная ритмическая разрядка»². В финале заключительные куплеты, напрямую обращённые к зрителям, можно было понять и как просьбу о снисхождении, и как приглашение на следующий спектакль. В чеховском комедийном квартете: «Медведь» (1888) — «Предложение» (1888) — «Свадьба» (1890) — «Юбилей» (1891), — ни ку-

² Литвиненко Н. Г. Старинный русский водевиль. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. С. 35.

плетов, ни танцев ни в смысле продолжения сценического действия, ни в каком ином нет.

Об однозначности реплик говорить не приходится. Об их однозначности убедительно написано Зиновием Паперным. Один пример. О том, как Попова и Смирнов в «Медведе» разговаривают на разных языках. «Она отвечает <...>: “У меня теперь такое настроение, что я совершенно не расположена заниматься денежными делами”. “А у меня, — возражает Смирнов, — теперь такое настроение, что если я завтра не заплачу процентов, то должен буду вылететь в трубу вверх ногами. У меня опишут имение!”

Одно и то же слово, произнесённое спорящими, звучит в подчёркнуто разных смыслах. Смирновское “настроение” как будто пародирует “настроение” Елены Ивановны»³.

И вот спектакль 1984 года. Это «Предложение» и «Медведь» под общим названием «Водевили А. П. Чехова». Режиссёр Дарья Лукова экспериментирует с чеховскими сценками-шутками с целью вернуть сам жанр водевиля, водевильность классического образца. Куплеты и танцы здесь «переводят» диалоги на язык современности. Стихи — В. Сумарокова. Музыка — Ю. Симакина. Есть пролог. В прологе Леонид Куравлёв (он же Ломов, Смирнов и наш современник) загримирован, с издёвочкой, с иронией, под Бога-отца: борода из ваты, картонный нимб. С неба на Землю людям он посылает сигнал-куплет: «Какая сила гонит вас то во дворец, то просто в загс?» На Земле, на фоне межзвёздного пространства, двое в современных модных одеждах, пританцовывая на земном шаре, подпевают Богу. Это Куравлёв и Наталья Данилова, актриса БДТ. Она будет Натальей Степановной и Еленой Ивановной. Стихи и музыка бодры и веселы. Подтанцовки в стиле два притопа, три прихлопа. Помимо этого в «Предложении» в куплетах пародируется эмансипация: жена не возвратилась ночевать, муж плачет. Наталья Степановна, появляясь перед Ломовым, моментально закуривает, демонстрирует властные ноты в голосе. Она в обтягивающих брюках, брюки заправлены в высокие сапоги. Умело и ловко она управляется с ружьём: на настенном ковре — коллекция ружей. Ружьё, разумеется, стреляет. Злободневность, надо заметить, — также один из признаков классического водевиля. Чрезмерный нажим на злободневность даёт обратный эффект, обнаруживая псевдоводевильность зрелища.

Медведь Куравлёва в этой постановке, напротив, никак не осовременен. Здесь тихие интонации, не очень бурные объяснения. Попова в исполнении Даниловой — притворщица, конечно, но милая, очень

³ Паперный З. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 240.

красивая женщина, пожалуй, даже роковая. Да вот медведь-Смирнов никак не «бурбон, монстр». Роль, что называется, не в актёрских возможностях Леонида Куравлёва. Не соблюден водевильный принцип расчёта на амплуа — и постройка рушится. Счастливый конец выходит безлюбным. Брак важнее для парочки, танцующей на голубом шаре. Поскольку браки совершаются на небесах, а рефрен спектакля «куплеты Бога», — появляется под занавес крупный план книжицы: «Свидетельство о браке».

Так было в середине 80-х годов XX века. В 2019 году водевиль «Медведь» поставлен на сцене Театра Наций. Он разросся в масштабное полотно. В постановке Владимира Панкова с его идеей саунд-драмы Александр Феклистов и Елена Яковлева играют Смирнова и Попову вместе с двойниками, профессиональными оперными артистами. Поговорят — попоют. Тут же и живой оркестрик. Монументальность замысла разрушает лёгкую и мудрую сценку-шутку. Происходящее в спектакле воспринимается грандиозной карикатурой на все и всяческие счастливые финалы. А «Медведь», как знаем, — единственная «мини-пьеса» из квартета маленьких комедий, где неожиданный финал несёт смысл соединения в любви, в каких бы шуточных, иронических рамах она ни зарождалась.

Отстранимся ненадолго от сценической практики.

* * *

Что такое для Чехова настоящий водевиль в русском варианте?

Быть может, это, во-первых — художественное переосмысление интриги. Во-вторых — упорный труд обработки для сцены повествовательности, описательности. Цель — совершенство перевода языка прозы на язык театральной игры.

Интрига (с фр. — запутывать) — чистый водевильный приём. Чехов придаёт «французистому» понятию «интрига» своё, новое, свойство. Интрига как детальная «последовательность неожиданных поворотов»⁴ изучается-изменяется, чтобы резче, при внешней невозмутимости персонажа, выявить потрясение, скачок температуры «неожиданных поворотов». У Чехова-драматурга не только собственный взгляд на событие в пьесе, но и другое, кардинально изменённое отношение к интриге, её роли в создании живого сложного характера. Уместно вспомнить неводевильного Тургенева, комедии «Нахлебник» (1848) и «Завтрак у предводителя» (1849).

⁴ См. подробнее: *Пави П.* Словарь театра / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 126–127.

Вот Василий Семёнович Кузовкин, нахлебник в доме Елецких, признаётся, что Ольга Елецкая — его дочь. Ольга в момент признания появляется в раме двери на пороге гостиной, слышит слова «она моя дочь!» — и исчезает. Ситуация внезапного появления-подслушивания — водевильный приём. Чехову, читавшему и перечитывавшему Тургенева, старинный приём виден и важен как переключение с внешнего сюжета на внутренний. В больших чеховских пьесах ситуация неожиданного появления-подслушивания-подглядывания, то есть водевильная интрига, превращается в «ситуацию порога» и обнаруживает миг шока, болезненный укол открытия, которое влияет на дальнейшее поведение героев.

Войницкий с букетом при свидании Астрова и Елены.

Аркадина при свидании Тригорина и Нины.

Аня в раме двери в сцене с Гаевым, рассуждающим о порочности Раневской.

Сцена признания в любви Солёного Ирине и выход Наташи целиком построена на такого рода превращении водевильной интриги в интригу-сдвиг, когда действие мгновенно переносится в скрытое, скрытое пространство человека.

В плане переосмысления водевильной интриги большие чеховские пьесы все — «настоящие водевили». Для «водевиля-пустяка», «водевиля-безделицы» — нет любви, нет страсти. «Пустяки» Чехову не нужны. Точнее, нужны лишь в прагматических целях. А писание одноактных пьес он не считал «легкомыслием» (II V, 258).

В комедии Тургенева «Завтрак у предводителя» (1849) появилась среди группы мужчин героиня — Анна Ильинишна Каурова, вдова. Она вошла в пьесу со словами: «Я человек смиренный... Я не прекословлю <...> Я вдова беззащитная...»⁵. С Анной Ильинишной связан основной сюжет о примирении брата и сестры. Они не могут согласиться на раздел имения. Тяжба длится три года. Сбравшиеся убеждают Каурову принять, наконец, справедливое решение и покончить с проволочками. Сцена за сценой, реплика за репликой обнаруживают, что это существо женского рода — настоящий монстр, борец за выживание. Она берёт всех измором, «дичь порет». Её глупость, жадность, хитрость, коварство, льстивое подобострастие абсолютно победительны. С блеском она демонстрирует разнообразие способов манипуляции мужским самолюбием, тщеславием, покладистостью или неразумностью, озлобляя мужчин сколько против себя, столько и друг против друга. «Слабая и беззащитная», она

⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 2. М.: Наука, 1979. С. 263.

доводит всех до белого каления, до умопомрачения, до финальной «мировой войны»: «Проклятие всем бабам отныне и вовеки!»⁶.

Чеховские «беззащитные существа» — от Щукиной («Беззащитное существо», 1887) до Мерчуткиной («Юбилей», 1891) и до Наташи («Три сестры», 1900), «шаршавого животного» (XIII, 178) — родословную ведут от Кауровой. Этот «путь превращений», с учётом открытого Тургеневым для театра жутковатого характера вдовы, позволяет рассматривать работу «Чехова-водевильиста» как систему изучения самого театра, природы его, что называется сценичностью.

Рассказы «Брак по расчёту» (1884) и «Свадьба с генералом» (1884) — «Свадьба».

Рассказ «О вреде табака» (1886) переделывался несколько раз, вплоть до 1902 года.

«Беззащитное существо» — «Юбилей». Традиционный водевильный персонаж — плут. У Чехова — плутовка. «Существо», «пробка», «старая кикимора», «замечательно подлая баба», Настасья Фёдоровна Мерчуткина может быть душой, а может играть дуру. Сама «идея плутовства» и смешна, и страшна. Она становится ролью для актрисы, обладающей особенным талантом мимикрии, мгновенных внутренних переключений. Тех самых оттенков, которые и были для Чехова-драматурга необходимы.

Этюд 1887 года «Лебединая песня (Калхас)» — «авторская инсценировка» рассказа «Калхас». В центре — актёр, комик, театр ночью, зияющая пасть зрительного зала. Светловидову этюда дана возможность представить на сцене «театр в театре». Калхас — герой оперетты Жака Оффенбаха «Прекрасная Елена». У Оффенбаха — игрок и плут. В древнегреческой мифологии — жрец и прорицатель. Театр — «курьёзная материя, ей-богу» (V, 390). Театр — между шутковством и храмом. «Рассказ рассчитан на “внутреннее зрение” читателя, этюд же создавался непосредственно для театра, в расчёте на актёрские данные В. Н. Давыдова»⁷.

«Трагик поневоле» (1889) написан для К. А. Варламова на основе рассказа «Один из многих» (1887).

К концу 1890-х годов обострились дискуссии о «литературности» и «сценичности» произведений для театра⁸. Разрыв между писателем и драматургом, якобы не совсем писателем, недостаточным

⁶ Там же. С. 283.

⁷ Кубасов А. В. «Лебединая песня (Калхас)». Драматический этюд в одном действии // А. П. Чехов. Энциклопедия. М.: Просвещение, 2011. С. 229.

⁸ См. подробнее: Головачёва А. Г. А. П. Чехов, театр и «симпатичные драматурги». М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 9–11, 34, 163–164.

писателем становился проблемой и конфликтом, требовал внимания и разрешения. Упрёки Чехову в том, что его пьесы несценичны, основаны на этом разрыве, на разладе между «литературностью» и «сценичностью». Вл. И. Немирович-Данченко писал: «<...> “Драматург” и “писатель” были совсем не одно и то же; какие-то дальние родственники. Драматург мог быть желаннейшим в Малом театре, а среди настоящих писателей чувствовал себя несколько конфузно. И пьесы его, делавшие полные сборы, нисколько не интересовали редакции журналов. И наоборот, автор повестей, которые читались нарасхват, был в театре только гость. Мало знакомый вам Крылов был в театре в высшей степени свой человек, а Тургенев только почётный гость. Потому что Крылов “знал сцену”, а Тургенев сцены не знал. Это “знание сцены” было пугалом для писателей»⁹. Чехов не желал быть в театре гостем, пусть и почётным. Он эту «курьёзную материю» изучал в подробностях, вникая в детали искусства актёра, наполняя схемы водевиля своим содержанием, наблюдая, анализируя «водевильную стихию» на сценах лучших театров. А это — Императорские: Малый и Александринский; затем — частные: Русский драматический театр Корша и Суворинский театр Литературно-художественного общества. Для МХТ он — полноценный и полномочный драматург. Писатель. Хозяин. Почётный.

Роль ранних сценок-шутков в том, что Чехов стал автором, в пьесах которого, начиная именно с одноактовок, писатель и драматург соединились, «литературность» и «сценичность» перестали отрицать друг друга, слились в гармонии прекрасной. В «авторских инсценировках» он переплавлял «литературность» в «сценичность», обладая несомненными режиссёрскими задатками, а «сценичности» возвращал красоту, вкус, силу, пространство слова. «Воображаю, — писал он Модесту Чайковскому, прочитав его пьесу “Симфония”, — как хорошо сошла бы Ваша “Симфония” у нас в Малом театре. У нас умеют разговаривать на сцене — это важно» (П IV, 19–20).

Возвращаемся на театральные подмостки.

Как когда-то «Чайка» проиграла на Императорской сцене и выиграла на частной, так маленькие комедии Чехова в начале 2000-х годов выиграла на частной сцене. В ситуации жёсткого противостояния государственного репертуарного театра и современной антрепризы Чехов именно маленькими комедиями сыграл для русского театра объ-

⁹ Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М.; Л.: Academia, 1936. С. 30.

единяющую роль. Имею в виду спектакль Владимира Салюка «Дуэль для слабых созданий». Это комедия в 2-х действиях по произведениям А. П. Чехова (2007). Спектакль принадлежит Продюсерскому центру «Классический проект». Это театральное дело артистов МХТ. «Дуэль для слабых созданий» включает «Медведя», «Рассказ госпожи NN» (рассказ 1887 года, первоначальное название «Зимние слёзы») и «Юбилей». Кажется, репертуарная логика диктует проверенный беспроектный вариант композиции: начинаем с «Предложения», далее, на выбор, любая из одноактовок, заканчиваем «Медведем». Таковую схему-шаблон спектакль Владимира Салюка рубит резко. Здесь в центре — «Рассказ госпожи NN». Выбор неожиданной кульминации изменяет всю театральную постройку и опять-таки доказывает, что маленькие комедии Чехова не есть водевили.

Когда один вслед другому «Медведь» — «Предложение» — «Свадьба» — «Юбилей» были написаны, вещицы почти сразу сложились в некий чеховский «водевильный канон», стали любимейшими детьми провинции и столиц. Как я пыталась доказать, к настоящему водевилю Чехов относился совсем не так, как к этим театральным первенцам. Да, в письмах Чехов называл «Медведя» «глупым водевилем», но был глубоко убеждён, что написать хороший водевиль — труднейшая штука. К тому же не учитывается, что в конце 1880-х годов ещё два водевиля — «Сила гипнотизма» и «Гром и молния» — были им задуманы, но не написаны. Вместе с «Медведем», «Предложением» и «Свадьбой» это похоже на цикл какого-то первоначального подступа не столько к водевильному типу пьес, сколько к разработке вариантов комедии, комического. Дальше — изменения. «Юбилей» — совсем другое, нежели цикл, завершённый «Свадьбой» с лейтмотивом «в конце — женю» (А. С. Суворину, 23 декабря 1888 г. — П III, 100). Пока подробно, последовательно не разберёмся, что Чехов подразумевал под настоящим водевилем, под пьесой водевильного типа, — не поймём, почему «Чайка» для него комедия и почему он упорно настаивал, чтобы «Вишнёвый сад» считали водевилем. Начала и концы связаны.

Его, после «Медведя», прочили в водевилисты, а он отвечал: «Эка, хватили! Если во всю свою жизнь я с грехом пополам нацарапаю с десяток сценических безделиц, то и на том спасибо. Для сцены у меня нет любви. <...> В этот сезон напишу один водевильчик и на этом успокоюсь до лета. Разве это труд? Разве тут страсть?» (И. Л. Леонтьеву-Щеглову, 2 ноября 1888 г. — П III, 51). Это про «водевильчики», «сценические безделицы». Это они не требуют ни труда, ни страсти. Без труда и страсти Чехов ничего настоящего написать не может.

Его театральные первенцы — одноактные сценки-монологи, комедии-шутки. Жанр их так автором и обозначен. Написаны они быстро, в расчёте, как упоминалось, на определённых артистов неводевильного плана. Чехов учитывал амплу комического простака, «рубашечного» героя, даже героя-любовника в его не салонном, но бытовом варианте. Хотя и Соловцов, и Давыдов, и все актёры драматических театров обязательно играли в водевилях, проходили «школу водевиля». После сценического успеха «Медведя» в театре Корша, непрерывного хохота, вызовов и аплодисментов Чехов, тем не менее, был очень смущён неартистичной, «без оттенков» игрой Соловцова и Рыбчинской (первая исполнительница роли Поповой). Всё просто: там, где непрерывный хохот, — там и водевиль. А ему нужны оттенки.

Водевильность, совсем потерявшая к рубежу 80-х — 90-х годов XIX века былую славу, «прилипла» к чеховским сценкам-шуткам ещё и потому, вероятно, что, как тогда полагалось, они разыгрывались после серьёзных пьес. «Медведь», например, играли в один вечер с «Завтраком у предводителя» Тургенева и инсценировкой «Дядюшкиного сна» Достоевского.

«Дуэль для слабых созданий» ломает как грубую смеховую модель, так и ложно понятый водевильный канон Чехова. В «Медведе» роли исполняют: Попова — Наталья Егорова. Смирнов — Аристарх Ливанов. Лука — Евгений Киндинов. «Рассказ госпожи NN» читает Екатерина Васильева. Второе действие — «Юбилей». Спектакль с оттенками играют как сценки из частной жизни. Как бесконечно много историй любви, так и сцен таких бесконечно много. Актёры не стараются в «Медведе» смешить. Они мягко, лукаво исполняют один эпизод из потока жизни, которая, несмотря ни на что, хороша и надо жить. Здесь сыграна встреча мужчины и женщины, сыграно «предложение», «счастливая дуэль». Неожиданны актёры. Ливанов в роли Смирнова — деликатен, никак не простак и не увалень. Скорее — первый любовник. Явно, правда, уставший. Бегал, бегал, вдруг решительно затормозил и остановился. Попова у Натальи Егоровой искренне грустит, но женская её природа жизнестроительна: хочется дома, хочется любить и быть любимой. Она — холёная, пышная, красивая барыня, уютная и домашняя. Ни в героях, ни в ситуации встречи мужчины и женщины здесь нет утрировки, гротеска, пережима. Преувеличенной ожесточённости вызова «стреляться!», «к барьеру!» не играется. Выстрелов нет. Нет и спасательной команды во главе с верным Лукой. Доминирует атмосфера удивления. Задаёт тон удивления именно Лука: отчего это барыня дома сидит

настолько долго? Решимостью «быть убийцей» вдовушка сшибает Смирнова с позиции презрения к женщинам, только якобы и мечтающим о ловле в свои сети мужчин. Явной, скажем так, нестандартностью Попова для Смирнова и притягательна. Он же притягателен для неё при такой-то внешней деликатности внутренней глухотой (вот — медведь!). Никак не понимает, что совсем не обязательно стрелять из пистолетов. Можно «убить» или «воскресить» одним взглядом, одной улыбкой. «Ямочки» — её верное оружие. Выходит так: шутка с пистолетами помогла взрослым людям перестать валять дурака, притворяться, убегать (или прятаться) друг от друга. Шутка спровоцировала решимость на перемену участи, на соединение для жизни вместе. Тут через «безделицу», через призму чеховского комического проглядывает вечное. Мужчина — всегда странник, бегун и беглец, поисковик, путешественник, великое непостоянство. Женщина — великое постоянство. Мир держится на женщине, которая ждёт дома. У ног такой победительницы заканчивается бег мужчины. Он настраивается на другую волну.

Момент предложения и есть главная дуэль между мужчиной и женщиной. Событие судьбы. То, что кардинально переворачивает существование одинокого человека. Дуэли часто заканчиваются счастливо. Часто — смертельным исходом.

В «Рассказе госпожи NN» Екатерина Васильева сыграла крупным планом, почти в полной статике, «несчастливую дуэль», историю не-встречи, не-предложения. Историю пустоты жизни женщины, которая не стала женой, и пустоты жизни мужчины, который не стал мужем. Это трагедия пустоцветства, вины обоих «дуэлянтов». В спектакле Салюка впервые открывается объём сценичности раннего, почти одновременно с «юмористикой» написанного рассказа, обнажающего неводевильную природу так называемых водевилей Чехова.

Из-за небольшого задника с портретом Чехова Екатерина Васильева появилась на сцене. Аплодисменты. На сцене стол, два стула. Зима. Зажжён камин. Актриса, переживая овацию, благодарно, в пол, кланяется зрителям. Дань старому театру, актёрскому солированию отдана. После актриса держит долгую мхатовскую паузу. После — и это уже госпожа NN с тёмно-бордовым чеховским томиком в руке, — начинает рассказ. Герой — мужчина, который полюбил её, но не посмел назвать женой. Побоялся. Она — княгиня. Богата. Он — судебный следователь. Беден. Сословная спесь — преграда. И всё-таки главное не здесь. Суть дела в том, что надобно в жизни усилии, чтобы понять себя. Поймёшь себя, возможно, будет лег-

че понять того, кто рядом. И вот рассказ уже о том, — что я прожила зря, я могла быть убита молнией, и не убита, меня любят, а я?

«Я жила припеваючи, не стараясь понять себя, не зная, чего я жду и чего хочу от жизни, а время шло и шло...» (VI, 452).

И ушло.

Где всё?

Между «я» актрисы и «я» героини почти не остаётся зазора. Только тёмно-бордовый томик как защита, хрупкая, но чеховская защита несчастного «я». Почти физически чувствуется, как меняется зритель. Зал начинает дышать иначе. Концертные, эстрадные, водевильные аплодисменты, рвущие сегодня почти любой спектакль на куски после реплики-репризы-шутки, становятся неуместны. Зрители, насмеявшись там, где надо, затихают тогда, когда надо. Первый признак власти настоящего театра и настоящей комедийности. Вот оттенки ранних чеховских вещей.

Бесстрашие исповедальности — покаяние на миру — в кульминационной точке спектакля остро даёт почувствовать жизнь души, последний её выдох. Страдание как прощение. Перед нами не что иное, как картины лучших мгновений жизни, фильм, проскользнувший перед мысленным взором человека, готового к смерти. В финале первого действия Васильева смерть героини и сыграет. Актриса кладёт голову на столик, накрывает широкими летящими серебристо-кружевными рукавами, как заснувшая большая птица отгораживается от мира крыльями. Выходит фигура-холм, будто занесённый снегом. Княгиня уходит в смерть как в сон. Под колыбельную песни-воя ветра в трубе камина. Исповедь женщины, проигравшей жизнь, оказалась предсмертным покаянием. Ясен религиозный смысл рассказа: самое страшное для русского человека — умереть без покаяния.

«Юбилей» — орешек крепче других чеховских первенцев-шуточек. «Юбилейная юмористика» редко удаётся театру. Следы водевильности в бытовой повседневности, столкновение двух стихий — мужской деловой и женской развлекательной — есть во многих «Юбилеях». В том числе в спектакле мхатовских артистов: Кузьма Хирин — Евгений Киндинов; Шипучин — Аристарх Ливанов; Татьяна Алексеевна, жена Шипучина — Наталья Егорова; Мерчуткина — Екатерина Васильева. Внезапное появление в «Юбилее» Мерчуткиной превращает смешную шутку в сюрреалистическое действие. Интрига будто подхлестывает надвигающуюся другую интригу, а эта ведёт за собою третью, пятую — до дурной бесконечности. Вторжение Мерчуткиной — сдвиг смысла. В центре оказыва-

ется жалкое и одновременно хищное существо. Ужас превращения «слабого создания» в «шаршавое животное» (и оно хочет любви) вырастает до фантазмагии. Способность существа женского рода мимикрировать, отвоёвывать шаг за шагом чужое пространство, заполняя его собой, способность пожирать миг за мигом время жизни кого бы то ни было — это всё не водевильная стихия. Превращения Наташи Прозоровой — в будущем. Превращения Мерчуткиной — перед глазами, в ранней одноактовке.

В истории постановок маленьких комедий важен, полагаю, испанский эпизод. В Мадриде более 30 лет (с 1980 года) существует Камерный театр им. А. П. Чехова. Основатель, бессменный руководитель, главный режиссёр — Анхель Гутьеррес. В 1937 году, в числе испанских детей, он был привезён в Россию. Русский язык — второй родной. Чехов — главный писатель жизни. В 1959 году Гутьеррес окончил режиссёрский факультет ГИТИСа, курс Андрея Михайловича Лобанова. На одном из фестивалей «Мелиховская весна» (2012) испанцы показали «Медведя». И это в очередной раз был не водевиль. Это была шутка, в которой всё правда. Возможно, впервые за историю постановок «Медведя», первой «безделицы» в цикле одноактных комедий (полный свод постановок — дело будущего), в спектакле Анхеля Гутьерреса актёры отчётливо, сильно сыграли молниеносное поражение любовью — любовь с первого взгляда. Смирнов входил к Поповой. Они поднимали глаза друг на друга, и — большая пауза, постепенно накаляющаяся, неожиданная. Ясно! Их настигла настоящая, одна на миллион, любовь. Дальнейшее — освобождение от прошлой жизни-карнавала. Они будто хотели очиститься от лганья и притворства, чтобы начать новую жизнь. Для испанцев в этой «дуэльной» интриге изначально нет никакой водевильности. Скорее, сыграна комедия ошибок, которые никогда не поздно исправить.

Парадоксальное, двойственное, быстро во времени изменяющееся отношение Чехова к водевилю, к ранней своей драматургии требует более углублённого исследования всего корпуса маленьких комедий, равно как и сценического их воплощения. Очевидно, на мой взгляд, одно: так называемые водевили Чехова перестают существовать обособленно¹⁰. Они, вписываясь в контекст чеховского творчества — и прозаического, и драматургического, — позволяют

¹⁰ С такой постановкой вопроса (о раздельности «раннего» и «позднего» Чехова) с С. Д. Балухатым начинали дискутировать и Б. И. Зингерман, и З. С. Паперный. См.: *Балухатый С.* Проблемы драматургического анализа. Чехов. Серия: Вопросы поэтики. Вып. 9. Л.: Academia, 1927. С. 32; *Зингерман Б. И.* Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. С. 50–83; *Паперный З.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. С. 237.

увидеть корневые связи его произведений, образов, особенностей жанров, что и есть целостный художественный мир писателя. В картине этого мира ничто не существует отдельно, всё спаяно, сцеплено, продолжает друг друга, друг друга слышит. Держатся чеховские внутренние сюжеты на бесконечном приближении к великой тайне любви. Начало пути — в ранней драматургии.

ЛИТЕРАТУРА

Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Серия: Вопросы поэтики. Вып. 9. Л.: Academia, 1927. 186 с.

Головачёва А. Г. А. П. Чехов, театр и «симпатичные драматурги». М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. 360 с.

Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. 392 с.

Ковалёв Вл. А. Воспоминания («Рядом с талантами»). М.: МедиаМир, 2014. 480 с.

Кубасов А. В. «Лебединая песня (Калхас)». Драматический этюд в одном действии // А. П. Чехов. Энциклопедия. М.: Просвещение, 2011. С. 228–230.

Литвиненко Н. Г. Старинный русский водевиль. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. 171 с.

Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М.; Л.: Academia, 1936. 386 с.

Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. 504 с.

Паперный З. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 285 с.

Тургенев И. С. Завтрак у предводителя // *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 2. М.: Наука, 1979. С. 253–283.

Тургенев И. С. Нахлебник // *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 2. М.: Наука, 1979. С. 113–172.

ПАМЯТИ
ВИКТОРА ВЛАДИМИРОВИЧА ГУЛЬЧЕНКО
(3.09.1944 — 1.12.2018)

Валерий Владимирович Прозоров, доктор филологических наук, профессор, научный руководитель Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов).

Виктор Владимирович Гульченко ушёл от нас с ошеломляющей внезапностью. Только-только с успехом провёл он международную научную конференцию Шестые Скафтымовские чтения, посвящённую Чехову и Тургеневу, в Доме-музее М. Н. Ермоловой собрал свою верную орггруппу, уговорился о том, где и когда пройдут следующие, Седьмые, Скафтымовские чтения, чему они будут посвящены... Одновременно продолжались его вдохновенные постановочные работы, кропотливый редакторский труд над изданиями «Бахрушинской серии» и перспективными научными чеховскими проектами.

Виктор Владимирович был уникальным театральным режиссёром, театроведом, литературоведом, человеком удивительно тонких и мудрых организационно-художественно-научных инициатив. Он создал свой неповторимый театр — Международную Чеховскую лабораторию; свой, движимый собственным энтузиазмом проект Чехов-института, вылившийся в создание плодотворно работающего Чеховского отдела Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина; свою серию капитальных изданий, посвящённых театральной культуре России и Европы. Чехова он умел открывать для себя, для своих читателей и зрителей проникновенно и чутко как талантливый режиссёр-профессионал и как тонкий филолог — одновременно и неразделимо.

Семь лет назад по инициативе Виктора Владимировича началось сотрудничество Института филологии и журналистики Саратовского университета с ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. В октябре 2013 года состоялись первые совместные чтения бахрушинцев и саратовцев. В. В. Гульченко был душой Скафтымовских чтений, из года в год проводившихся в Саратове и в Москве и посвящённых памяти основоположника саратовской филологической школы. Он преклонялся перед талантом Александра Павловича Скафтымова, высоко ценил

скафтымовский символ веры — принцип **честного** чтения. Многими чертами характера он сам был похож на своего любимого литературоведческого героя — внутренней свободой, тонким чувством юмора, бескорыстием, последовательным полемическим азартом, тихим и гордым достоинством, сдержанной манерой публичного самовыражения, отрешённостью от суетной публичности, высокой, проникновенной преданностью своему делу...

По-настоящему счастлив каждый, кому выпала радость работать с ним рука об руку. Седьмые Скафтымовские чтения 2019 года с полным на то правом посвящены светлой памяти Виктора Владимировича Гульченко.



В. В. Гульченко, В. В. Прозоров.
Пленарное заседание Первых
Скафтымовских чтений. Саратов,
2013. Фото Ульяны Еськиной



Н. К. Загребельная, В. В. Гульченко, В. В. Прозоров, Л. А. Скафтымова,
Ю. Н. Борисов, А. Г. Головачёва. Открытие Вторых Скафтымовских чте-
ний. Саратов, 2014. Фото Ульяны Еськиной



Мастер-класс В. В. Гульченко по теме «Театр и драматургия Чехова» для студентов и преподавателей Института филологии и журналистики СГУ. Вторые Скафтымовские чтения. Саратов, 2014. Фото Ульяны Еськиной



Н. К. Загребельная, В. В. Гульченко, В. В. Прозоров. Секционное заседание Вторых Скафтымовских чтений. В. В. Гульченко передаёт в дар Саратовскому университету первый сборник Скафтымовских чтений, изданный в ЦТМ им. А. А. Бахрушина. Саратов, 2014. Фото Ульяны Еськиной



Мастер-класс В.В. Гульченко по теме «Чехов и Достоевский: психология героя и психология события». Четвёртые Скафтымовские чтения. Саратов, 2016. Фото Ульяны Еськиной



Четвёртые Скафтымовские чтения. Передача в дар Саратовскому университету коллективной монографии «Чехов и Шекспир», изданной ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Саратов, 2016. Фото Ульяны Еськиной





Репетиции «Дяди Вани» А.П. Чехова в Доме-музее М.Н. Ермоловой.
На верхнем снимке: Анастасия Сафронова (Соня), Эрик Лакаскад (Астров),
режиссёр В.В. Гульченко, переводчица. Декабрь 2015. Фото Олега Дуленина

К 160-летию Антона Павловича Чехова

МЕЖДУНАРОДНАЯ ЧЕХОВСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ



Памяти Виктора Владимировича Сульченко...

В воскресенье, 16-го февраля,

поставлено будет в первый раз:

ИВАНОВ

Драма в 4-х действиях, сочин. Антона П. Чехова.

ИСПОЛНЯТ РОЛИ: Иванова - О.В. Дуленин, Пины Петровны - П.А. Днепровская,
Шабельского - И.С. Пехович, Лебедева - В.А. Новиков, Зинаиды Савишны - Т.В. Стирнова,
Саши - Д.В. Дементьева-Заплетная, Львова - Д.А. Лавренов, Бабакиной - В.В. Патталникс,
Косых - В.П. Токроусов, Боркина - П.В. Вальвач, Пядотьи Назаровны - Л.П. Шергина.

Идея постановки Виктора Владимировича Сульченко.

Режиссёр и художник - С.В. Терещук.

Музыка Н.В. Орловского.

Продюсер - Виктор Викторович Сульченко.

Декорация изготовлена в столярной мастерской drevolet1.



Начало в 1 ч. дня, окончание около 4 ч. веч.



Действие происходит в одном из уездов средней полосы России.

16+

Международная Чеховская лаборатория. «Иванов» А.П. Чехова — последний режиссёрский замысел В.В. Гульченко. Афиша премьерного спектакля, посвящённого памяти Виктора Владимировича Гульченко. Москва, 16 февраля 2020. Художник — Лидия Котова. Фото Олега Недоловского



Международная Чеховская лаборатория. Участники постановки «Иванов». В центре — режиссёр С. В. Терещук. Москва, 2019. Фото Сергея Милицкого

Мария Ворсанова, администратор Международной Чеховской лаборатории.

ЗАПИСКИ ИЗ ЗАКУЛИСЬЯ, ИЛИ ЕСТЕСТВЕННЫЙ ОТБОР

За восемь лет нашей с Виктором Владимировичем совместной работы в Международной Чеховской лаборатории он ни разу не позволил мне присутствовать на репетиции. Уверял, что актёры будут на меня отвлекаться и устроят «показательные выступления». Честно говоря, не думаю, что дело в этом. Просто репетиция для Гульченко — акт сакральный. Это тесное общение без посторонних: там должны быть только режиссёр и труппа. Рассказывать про репетиции — да, рассказывал, иногда довольно подробно. И из рассказов этих становилось понятно, что там идёт процесс некоего совместного творчества, один на один. Процесс нащупывания, набросков, проб и ошибок, из которых потом и получались те божественные по своей простоте и глубине спектакли.

Но когда мы искали актёра для ввода в уже существующий спектакль и нужно было проводить кастинг, вот тут уж не пустить меня было невозможно: я созванивалась с актёрами, проводила предварительный отбор (многие не доходили до встречи с режиссёром, узнав о нашей сугубо благотворительной, бесплатной основе), составляла расписание кастинга и встречала артистов у входа. Таких кастингов у нас с Виктором Владимировичем было пять. Я тихо сидела в уголке, наблюдая за тем, как Гульченко «раскручивает» очередного соискателя. И было это невероятно интересно. Виктор Владимирович никогда не требовал чтения басен-монологов-стихов. Он просто беседовал. Задавал вопросы, иногда не имеющие (на первый взгляд) никакого отношения к театру. Лишь однажды попросил актёра спеть, хотя роль Вершинина в «Трёх сёстрах», на которую в тот день выбирали исполнителя, никакого вокала не предполагала. Когда остались вдвоём, я спросила: зачем? «Я понял, что этому человеку спеть проще, чем рассказывать о себе. А мне нужно увидеть естественное поведение — жесты, мимику, реакции. Помните, того, который пришёл первым, я спросил про увлечения, и мы говорили о рыбалке. Он рассказывал про неё так, что я понял — нужного мне Вершинина он не сыграет». Вершинин — и рыбалка? Как они связаны? И Виктор Владимирович объяснил: тот человек не умеет увлекаться. Понятное дело, в труппу он того актёра не взял...

Когда искали исполнителя на роль Лопехина, Виктор Владимирович пригласил уже знакомого ему актёра из Театра на Покровке — Сергея Загребнева. В традиционном ночном разговоре по телефону сказал мне: «У него такая улыбка, что я на одной этой улыбке сделаю ему всю роль». И начал репетиции. Через месяц сообщил: «Спектакль готов под ключ (это была его обычная формулировка. — М. В.), можно ставить в репертуар». И Серёжина улыбка действительно сыграла — Лопехин получился открытым, искренним и очень чистым.

Если Виктор Владимирович понимал, что актёр ему подходит, он незамедлительно начинал работу. Прямо на кастинге. Так получилось, когда искали Родэ в «Три сестры». Я привела к Гульченко молодого актёра Павла Генинга, лишь за год до этого окончившего ГИТИС. После довольно беглого знакомства («У кого учились? Были ли уже роли в театре?») Виктор Владимирович стал рассказывать о доме Прозоровых, о том, что все военные, каждый по-своему, влюблены в Ирину. И вдруг заговорил о себе: «У меня в жизни, представьте, была похожая ситуация. Дело в том, что я был не единственным, кому очень нравилась моя будущая жена... Но я вышел победителем». Может, поэтому Тузенбах (Олег Дуленин) в его спектакле такой яркий, запоминающийся, настоящий? «Здесь у меня личное, биографическое...»

Во время кастингов Виктор Владимирович всегда вёл главную партию, задавал тон. Ненавязчиво направлял разговор в нужное ему русло. Но с одним из актёров было наоборот. Ищали Кулыгина в «Три сестры», и Настя Зыкова, исполнительница роли Наташи, пригласила своего коллегу из театра «АПАрте», Александра Иванкова. Он пришёл. Пришёл подготовленным — освежив в памяти пьесу (что бывало отнюдь не со всеми). Глядя на Виктора Владимировича, я сразу поняла — тут случился взаимный интерес. Минут десять Саша слушал режиссёра, а потом, воспользовавшись паузой, вдруг спросил: «А в какой сцене Кулыгин — настоящий?» И дальше повёл разговор в нужном ему ключе. Нужном для понимания характера героя. Гульченко любил отвечать на интересные вопросы и ценил тех, кто умеет их задавать. Кулыгина Саша играет до сих пор...

Виктор Владимирович частенько признавался, что он, подобно Тригорину, всё время, вольно или невольно, собирает инструментальный для будущих постановок. Везде. Видит что-то яркое, запоминающееся, и складывает в свою режиссёрскую копилку — а вдруг пригодится? Однажды мы с Настей Сафроновой и Настей Зыковой навещали Виктора Владимировича в больнице, где тот проходил обследование, и он рассказал нам о нянечке, которая развозила по пала-

там обеды и ужины. «А через некоторое время чуть приоткрывается дверь, появляется рука и беззвучно забирает с тумбочки грязную посуду. Видимо, чтобы лишний раз не потревожить. Я теперь каждый раз жду её появления — очень эффектный жест, я запомнил. Может, где-нибудь понадобится».

Всё, что делал Виктор Владимирович, происходило как-то тихо, быстро, естественно, на первый взгляд — даже легко. Хотя знаю, что на самом деле частенько бывало трудно. А вот отбор действительно был «естественный» — непринуждённый разговор, во время которого режиссёр незаметно «сканировал» актёров. Но так, будто и не смотрит на них. Просто слушает... Внимательно. Всё слышит, всё запоминает, а потом использует в спектаклях. Многие, кто видел спектакли Чеховской лаборатории, обращали внимание на точность распределения ролей. На то, как использованы в спектакле личные качества и черты характера исполнителей. Могу это подтвердить, поскольку актёров всех знаю хорошо и за пределами сценического пространства. Да, Виктор Владимирович действительно был гением кастинга.

* * *

Людмила Одиянкова, заслуженная артистка РФ, заслуженный работник культуры РФ, профессор ВАК, исполнительница роли Войницкой в Международной Чеховской лаборатории.

Имя В. Гульченко мне было знакомо по журналу «Театр», с которым он сотрудничал, и по статьям о его постановках в театрах Омска и Новосибирска. Когда в Москве появился спектакль «Нина. Вариации...» по Чехову, я, наконец, увидела его своими глазами. Затем были спектакли по Беккету, Стриндбергу и др. То есть состоялось моё знакомство и с Гульченко-режиссёром. Не могу сказать, что его режиссёрский талант сразу покорила меня как актрису, но наша встреча произошла, — видимо, так было суждено судьбой.

Однажды композитор Г. Goberник, с которым у актёра А. Невраева¹¹ — моего мужа — были дружеские отношения, предложил ему подумать над тем, чтобы сыграть Войницкого в театре «Международная Чеховская лаборатория» под руководством В. Гульченко. Мы обсудили эту новость на семейном совете и решили, что отказываться нельзя, Чехова надо играть. Так артист Невраев вошёл в команду, которая уже репетировала «Дядю Ваню», а позже пришла туда

¹¹ Андрей Рэмович Невраев (1949–2018), актёр театра и кино, в Международной Чеховской лаборатории играл Войницкого, Сорина, Лихарева. — *Примеч. ред.*

и я, приняв предложение режиссёра сыграть Войницкую. Заманчивым в этой ситуации было — имя Чехова.

С режиссурой Гульченко мы знакомились постепенно. В работе он был нетороплив. Много говорил о пьесе, которую знал наизусть. Часто переходил на темы сегодняшнего театра, теряющего профессионализм, и с горечью отмечал актёрскую беспомощность. За всем этим слышалась отчётливая мысль о том, что его лаборатория существует для того, чтобы противостоять разрушению психологического театра. Любую тему, связанную с театром, Гульченко мог раскрывать часами, и актёры его слушали не только потому, что он говорил о настоящем искусстве, но и потому, что излагал это поэтическим языком. Театр Гульченко не соприкасался с бытом. Как режиссёр он мыслил образами и своим видением заражал исполнителей. Никогда не говорил артистам, как надо играть, но всегда точно и неожиданно открывал, про что данная сцена.

Рядом с ним мы духовно обогащались, наверное, поэтому наши спектакли отличались тонкостью чувств и широтой человеческих проявлений.

Последний разговор.

Первое лето без Андрея началось с грозы. Небесная вода обрушилась внезапно, когда я вышла из метро и направилась к Дому-музею М. Н. Ермоловой, где ждал меня Виктор Владимирович Гульченко. Сквозь водные потоки не могли двигаться ни люди, ни машины, а я шла по колено в воде, не замечая буйства природы.

Гульченко сидел за рабочим столом лицом к двери в комнате, которая была мне знакома. Здесь начинались репетиции сцен супругов Лебедевых, которых нам с Андреем предстояло сыграть в будущем спектакле «Иванов».

Когда он увидел в дверях «мокрую курицу», то заметно оживился. В таком жалком состоянии не часто увидишь актрису. Тяжело поднявшись из-за стола, сделал несколько шагов к книжному шкафу, из которого достал начатую бутылку коньяка, тоже знакомую мне (этим божественным напитком он угощал нас после одной из репетиций) и наполнил две маленькие рюмки. Мы молча пригубили коньяк, понимая ситуацию, и ещё долго не могли начать разговор.

Путь к спектаклю «Иванов» был для Гульченко длинным и мучительным. Иногда мне казалось, что он уже готов приступить к работе, но вдруг останавливался и опять чего-то ждал. Думаю, что одна из причин была в том, что он не мог найти исполнителя на главную роль. Это был для него принципиальный выбор, так как исполнитель должен был выразить его мысли о герое сегодняшнего дня.

А эти мысли были жёсткие. Чеховскому Иванову режиссёр Гульченко не симпатизировал.

Наконец, однажды объявил о начале работы и активно взялся за дело. Он спешил, боялся не успеть. У него были проблемы со здоровьем. Мы, актёры, это понимали, потому что видели, как ему трудно дышать в этом маленьком зале и как он бледный, в полубморочном состоянии «выползал» на улицу, чтобы глотнуть свежего воздуха.

К роли Лебедевой я отнеслась без особого волнения, что для меня, актрисы, было непривычно. Нет, я не разлюбила сцену, просто наш с Гульченко творческий союз не складывался. Так мне казалось до самого последнего разговора, который вдруг перемешал «все карты». Я объясняла своё назначение на роль тем, что подходила типажно.

На первых репетициях разбирали событийную линию роли, посвятив этому много часов. Гульченко говорил без остановок, умно и убедительно. Он умел находить и вытаскивать главное в истории персонажа, при этом не забывал заглянуть «в закоулки биографии». Открывать автора было его страстью. Сам получал истинное наслаждение, когда нащупывал удачные ходы, и заражал исполнителей.

В актёрском мнении особенно не нуждался, делал вид, что прислушивается, но в результате всегда сводил толкование роли к своему варианту. С ним никто не спорил, это было бы смешно, слишком неравные силы. Характера персонажа почти не касался, отдавая на откуп артисту. В редких случаях подсказывал краски, которыми можно воспользоваться, но в целом деликатно обходил данную тему, понимая, что это «кровная» работа самого исполнителя. На наших репетициях он поражал меня небанальным разбором, что свойственно только талантливым людям.

Я часто думаю о том, какую ношу взвалил на себя Виктор Владимирович, открыв театр «Международная Чеховская лаборатория». Сам по себе поступок достойный, поскольку это произошло в тяжёлые для российского театра времена, но остальное... Не было ни финансовой поддержки, ни помещения, ни сторонников этого нового театрального образования, и только сила убеждения, что такой театр необходим, вывела В. В. Гульченко в театральное пространство Москвы и привлекла к себе истинное внимание. Зрительский интерес возник сразу, на первом же спектакле, поставленном режиссёром Гульченко, и этот интерес возрастал по мере развития театра. Ставился в Чеховской лаборатории только Чехов, утверждая эстетику, принципиально отличную от других театров. Но главное, на мой взгляд, заключалось в том, что руководитель театра и режиссёр Гуль-

ченко неуклонно следовал святой заповеди — быть верным автору. В его постановках не было цитат из чужих спектаклей. Актёрское существование на сцене отличалось естественностью, правдой и искренностью проживания. Этому помогало пространство сцены, в котором зрители находились в полуметре от артистов. Фальшивить в таких обстоятельствах невозможно. При том, что в лаборатории сохранялась природа театральности, особое место на сцене заняло нечто глубокое, трогательное и очень человеческое. Да, пожалуй, слово «человечное» — главное. Оно характеризовало содержание спектаклей. Рискую вызвать негодование, но всё равно скажу, что основная роль в создании «жизни человеческого духа» на сцене принадлежала артистам, и хотя профессиональные разборы театроведов подчёркивали исключительную работу режиссёра, мы-то, актёры, знали цену внутренней работе. Однажды на прогоне Виктор Владимирович «вышел из себя» потому, что не видел жизненного наполнения в спектакле. Артисты не затрачивались, потому что перед ними стояла задача — соединить все сцены и протянуть линию поведения своего персонажа от начала до конца. Текст пробрасывался, оценки событий размывались, но при этом сохранялись режиссёрские мизансцены и пластический рисунок спектакля в целом. То есть артисты честно выполняли задание режиссёра, который выстроил спектакль так, как задумал. «А играть когда будете?» — раздражённо выпалил он. Вот тут стало ясно, что без актёрского подключения, без насыщения роли своими чувствами и эмоциями спектакль остаётся мёртвым.

Гульченко жил, — как бы точнее сказать? — в своей интеллектуальной клетке. Туда не мог войти никто, пока он сам не пригласит, а приглашать он не любил. Сам не приближался к актёрам и к себе близко не подпускал. Актёрские судьбы его не волновали, разве только в связи с занятостью в конкретном спектакле. Всю энергию жизни он направил на «своё дело», которому отдал много лет. Трудную задачу предстояло ему решить, но важную. Он предлагал зрителям «своего Чехова». Этот путь был оправдан. Гульченко знал Чехова. Иногда мне казалось, что какие-то психологические ходы, мотивированные, точные и понятные, сам Чехов сознательно обходил или отдавал на откуп людям театра. Вот Гульченко и подхватывал их, развивая в своём воображении и дополняя знаниями современной реальности. При этом отношение к человеку у Чехова и у Гульченко, на мой взгляд, было различным. Чехов человека жалел, беззлобно посмеиваясь над ним или негодуя в его адрес, а Гульченко язвил в адрес человека, порой унижал, не оставляя надежды на сочувствие. Правда,

в жизни я иногда наблюдала у него вспышки симпатии к человеку (говорю только об актёрах), чаще всего к хорошеньким женщинам. Я к ним не относилась, зато видела со стороны.

Жизнь в театре показала, что удачная роль у актёров рождается в результате взаимной любви актёра и режиссёра. В моём случае этого не было. Но я терпела и жила дальше. Хорошо, что Андрей, играющий дядю Ваню, попал в десятку. Гульченко сразу понял, какого актёра подарила ему судьба. Феномен Невраева — дяди Вани — отметили многие. Случилось редкое для сцены совпадение человеческой природы актёра и чеховского персонажа. Разве можно сыграть деликатность, душевную хрупкость, отзывчивую сердечность и искренние чувства к окружающим, не имея этих качеств на самом деле? Думаю, нельзя. В Андрее всё это было. В его человеческом багаже было много ценного. Поэтому он играл без лишних усилий. То есть не играл в общепринятом смысле, а просто жил на сцене. В моём суждении о работе Андрея нет близорукости. Я знала его актёрские возможности, которые не укладывались в определённые рамки, но представить себе не могла, что он может ещё чем-то удивить. И ведь удивил. Словно открыл тайник, который держал в неприкосновенности до особого случая. Роль дяди Вани оказалась тем самым случаем. Я отвлеклась, но это необходимо сделать. О замечательных актёрах надо говорить и писать. Если это не сделали критики, когда Невраев выходил на сцену, то должна сделать я. В память о нём.

Итак, мы с Виктором Владимировичем сидим в одной из комнат Дома-музея Ермоловой, потягиваем вкусный коньяк и пытаемся «ворoshить» темы, к которым никогда не прикасались. Одна из них связана с утверждением статуса театра и обретением своего помещения. Оказывается, Гульченко давно и упорно поднимал этот вопрос у чиновников разного уровня, но добиться ничего не сумел. Не помогли и его «высокие» связи. Это стало для него серьёзным поражением. А так как он был человеком, не привыкшим к поражениям, то реакция сказалась на его здоровье.

В этот грозовой день я видела перед собой совсем другого Гульченко. Не ядовитого и уставшего от тупых собеседников, а наоборот, расположенного к доверительной беседе. Очень осторожно он сказал, что в память об Андрее намерен продолжать играть спектакль «Тип русского неудачника» с другим исполнителем. Ждал моей реакции и не дождался. Затем выразил надежду, что я продолжу репетиции в «Иванове» с новым партнёром, на что получил отрицательный ответ. К теме спектакля «Дядя Ваня» уже не рискнул приблизиться. На это были серьёзные причины. Такого дяди Вани у него больше никогда

не будет. Спектакль «Дядя Ваня» считался в Чеховской лаборатории «нашей “Чайкой”». После очередной паузы Виктор Владимирович неожиданно произнёс слова, от которых у меня замерло сердце: «Знаете, Люся, хочу Вам открыться. Я давно вынашивал мысль о том, чтобы поставить на Вас спектакль “Кто боится Вирджинии Вульф?” Всё ждал, когда обстоятельства будут этому помогать. Но видите, как жизнь складывается...» Я молча восприняла запоздалое признание, и он всё понял. Это была наша последняя встреча.

* * *

Валерий Новиков, актёр театра и кино, исполнитель ролей Дорна, Чебутыкина, Вершинина, Астрова, Гаева, Лихарева, Лебедева в Международной Чеховской лаборатории.

Международная Чеховская лаборатория... Виктор Владимирович Гульченко...

Эти два имени прозвучали в 2001 году, родился новый уникальный театр. Уникальность заключалась в том, что театр, а вернее, всё-таки — лаборатория, существовала и продолжает существовать вне финансовой поддержки, на основе благотворительности (показ спектаклей бесплатный, актёры играют бесплатно), вне политики (спектакли не политизированы, как это модно делать), в репертуаре театра спектакли только по произведениям Антона Чехова в классической психологической форме (без попыток опошления любовных отношений героев показом откровенных сцен, как это, опять же, модно ставить). Виктор Гульченко создал не «модный» театр, а театр, который в своих постановках пытается сохранить и донести до зрителя чистоту взаимоотношений героев чеховских пьес, трагизм житейского бытия, философское существование индивидуума в этом мире. Сочетание веры в будущее и обречённости — вот что присутствует во всех спектаклях лаборатории. Особенно остро всё это ощущать и воспринимать помогает небольшой камерный зал, где актёры играют буквально в метре от зрителя, и зритель невольно становится эмоциональным соучастником происходящего. Этот зал принадлежит театру «Театральный ОсобнякЪ», с которым мы вот уже 20 лет дружим. Виктор Владимирович, будучи признанным чеховедом, очень ревностно относился к современным постановкам Чехова и совершенно не принимал грубой, осовремененной и порой пошловатенькой интерпретации пьес. Гульченко считал, что Чехов сам по себе есть и будет оставаться современным долгие десяти-

летия, пока существуют те проблемы, которые волновали писателя более ста лет назад. Поэтому и в труппу театра Виктор Владимирович находил и приглашал актёров, не заикленных на жажде славы, больших гонорах и званиях. Ему нужны были не только единомышленники, но и люди, так сказать, не от мира сего. Ну, где сейчас в наш жёсткий бизнес-век можно найти человека, готового ради идеи, ради творчества работать бесплатно? А вот он находил. И мы как-то находились. Не все выдерживали, кто-то уходил. Наверное, были на то причины, но основной костяк сохранился на долгие годы. Мы есть. Мы существуем.

Моя жизнь в этом удивительном коллективе началась в 2008 году. В тяжёлые 90-е я, как и многие актёры, ушёл из профессии, а через 16 лет осознал, что не тем я занят в жизни, не тем живу, не тем дышу. Что смысл моей жизни давно покрылся слоем пыли, лежит на дальней полке антресоли. Решил вернуться в профессию. И вот где-то на просторах интернета увидел объявление: «Приглашаются актёры 50+ в театр “Международная Чеховская лаборатория”». Позвонил. Договорились о встрече с режиссёром. Мы встретились возле Театра имени Пушкина, т.к. режиссёр собирался пойти на спектакль. Подойдя к назначенному времени, я увидел сидящего на уличной скамье большого человека с мудрыми глазами, спрятанными за очками. Это и был Виктор Владимирович Гульченко. «Добрый вечер», — сказал я. В ответ быстрый, как рентген, взгляд, потом мягкая улыбка: «Добрый. Присаживайтесь. Ну, что? Расскажите о себе...» Запомнилась его фраза после разговора, когда я спросил: «А Вас не смущает, что у меня был перерыв в творчестве? 16 лет». На что последовал ответ: «Нет. Это даже хорошо, что у Вас был такой перерыв, а то бы Вы давно обросли ракушками в государственном театре». Вот так и произошло моё возвращение в профессию.

Уже через месяц я репетировал свою первую роль в этом театре — роль Дорна в «Чайке». Что значит репетировал? Это был не привычный для меня застольный период, в котором участвуют все актёры спектакля и который обычно происходит в театрах, нет, Виктор Гульченко всегда начинал с индивидуальных репетиций. Он был уникальным мастером по разбору внутренней линии, характера, поступков, взаимоотношений между персонажами и т.д. И так с каждым персонажем. И начинался разбор, как правило, с финальной сцены персонажа. От конца к началу. Огромная кропотливая работа проходила достаточно долгое время. Потом постепенно он начинал объединять персонажей в дуэты, в трио и т.д. А затем уже соединял сцены и акты. Так и происходило мучительное рождение спектакля.

В чём Виктор Владимирович видел смысл постановок Чехова?

Отвечу словами Вершинина: «И как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет, не должно быть и не будет для нас...» Думаю, это тоже присутствовало в его желании — донести для зрителя через постановки Чехова мысли о вечной неустроенности человека в жизни, о разрушении идеалов, надежд... О человеческой боли... И что наша вера в лучшее будущее («Через двести-триста, наконец, тысячу лет, — дело не в сроке, — настанет новая, счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для неё живём теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим её — и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье») вызывает только горькую усмешку или даже смех... Поэтому Антон Чехов и определяет свои пьесы как комедии.

Конечно, это только мои догадки, мои размышления. Постановки и всё творчество Виктора Владимировича Гульченко после его ухода так и остались загадкой...

Вот уже третий год мы существуем, невзирая на все трудности, одни... Без Мастера... И мы верим... Мы верим в лучшее будущее... Как и все наши чеховские персонажи...

* * *

Игорь Пехович, актёр Театра на Таганке, исполнитель ролей Фирса, Чебутыкина, Серебрякова, Шабельского в Международной Чеховской лаборатории.

ТЕАТР — ИЗУМЛЕНИЕ

«Вишнёвый сад». Начало.

В 2007 году я случайно попал на спектакль Международной Чеховской лаборатории. Я был изумлён. Это что за голливудские актёры играют Чехова в таком тесном подвальчике, играют совершенно необычно, а главное — нескучно?!

И мысли у меня не было попроситься в этот театр, имея горький опыт многочисленных отказов. На Таганке я играл редко, все роли были практически одинаковые. Я не рос как актёр, а мне уже было под 50. И было мне скучно...

Я стал ходить на все спектакли Чеховской лаборатории. Так прошло ещё несколько лет, пока я не познакомился с завлитом МЧЛ, Юрием Германовичем Фридштейном, германистом-переводчиком. Я пригласил его на свой моноспектакль по поэзии Бродского. Он,

как ни странно, пришёл. А после спектакля подошёл ко мне и спросил, не хотел бы я сыграть Фирса?.. Вот так изменилась моя судьба. С Таганки я не ушёл, а в МЧЛ пришёл и играю в ней по сей день.

И вот прихожу я на свою первую встречу с режиссёром Виктором Владимировичем Гульченко. Прихожу опять в изумлении — режиссёр предупредил, чтоб у меня было в запасе 4 часа. При этом я буду один... Что ж там обсуждать Фирса 4 часа, у него полтора предложения?! Режиссёр убивает меня первой же фразой: «Вы понимаете, что Фирс — это король Лир?» У меня культурный шок. «Возможно... Только как это сыграть? На таком скудном материале?» — «А вы не торопитесь». И дальше он убивает меня наповал:

— Вы понимаете, что Фирс — это библейский пророк?

Понимаю ли я, имевший за плечами, помимо всего прочего, Библейскую академию?! Я с трудом перевожу дух и не нахожу ничего лучше, чем повторить, как попугай: «Возможно... Но как это сыграть?» — «А вы не торопитесь...»

И дальше начинается долгий, жутко интересный диалог. Через 5 минут я понял, что имею дело не просто с режиссёром, которому иные «мэтры» в подмётки не годятся. Я имею дело с учёным-филологом, фантастически образованным *чеховедом*. У Гульченко обнаружилась та самая важная деталь, которой недостаёт многим режиссёрам и актёрам. Надо признаться, что «Вишнёвый сад» — моя любимая пьеса. Фрагменты из неё я показывал на 2-м курсе театрального института. Поэтому пришёл я к Гульченко весь такой напыщенный — мол, что вы мне нового можете про Фирса рассказать? А ушёл обескураженным и пристыженным...

И вот в таком ключе мы беседовали полгода. Потом Гульченко постепенно начал соединять атомы в молекулы, молекулы в частицы. И постепенно вырос спектакль, удивительный, местами мистический. Гульченко вставил в спектакль выброшенный Чеховым диалог Фирса и Шарлотты (финал 2-го акта). Текст сохранился в черновиках. Станиславский не смог к нему найти ключа — вот его и нет в нынешних текстах «Вишнёвого сада».

Шарлотта и Фирс рассказывают друг другу о своей жизни, почти не слыша друг друга. Здесь появляется тема «чёрного человека», который преследует Фирса всю жизнь, как ходячая совесть. Тень «чёрного человека» появляется и в сцене с Прохожим, которого, по сути, нет. А в финале Фирс не умирает. Он превращается в Домового и, как всегда в отсутствие хозяев, тщательно натирает полы. А затем превращается в дерево, охваченное воплем отчаяния...

Гульченко никогда не говорил, каков его творческий метод. Нам ещё предстоит эту историю распутывать. Я давно предлагал актёрам подробно описать, кто как с ним работал над своей ролью, и издать книгу.

«Три сестры».

Логично после Фирса ввестись на роль Чебутыкина. Ещё работая над Фирсом и перечитывая рассказы Чехова, я заметил, что Фирс у него мелькает то тут, то там. На это Гульченко заметил, что у Чехова «перемещающиеся герои». Ну, у Фирса-слуги, может, и мало общего с военным доктором Чебутыкиным, но всё же есть одно сходство — одиночество. Чебутыкин — отец Ирины, это уже давно не открытие в чеховедении. Но вот то, что у Ольги с Вершининым 11 лет назад был платонический роман, — это открытие Гульченко. Вдруг начинают открываться потайные ящики пьесы, тот самый загадочный чеховский «второй план», о котором все так много пишут, но толком не объясняют — что же это такое. У Гульченко словно волшебная лупа в руках, через которую видно всё. Я это называю «вертикальный сюжет». Чебутыкин, прикрываясь газетой, зорко следит за всем происходящим. Он живёт в этом доме 25 лет, ему 60, и все к нему давно относятся как к члену семьи. Своими нелепыми фразами он то разряжает напряжение между Солёным и Тузенбахом, то журит Родэ за бестактность, то сочувствует Андрею. В четвёртом акте он весь в ожидании дуэли, мучимый бессилием её предотвратить. Но главных слов он так и не решается произнести — и прощается с Ириной, унося с собой свою тайну.

«Дядя Ваня».

Роль Серебрякова, как всегда, преподнесла сюрпризы. Обычно его трактуют капризным больным стариком, мучающим всех окружающих. По тем временам 50-летний профессор — это уже глубокий старик. Но нынешние 50-летние выглядят иначе. Поэтому Гульченко предложил совершенно неожиданный ход: Серебряков и Елена горячо любят друг друга, Астров — лишь мимолётное увлечение, так ничем и не закончившееся. Мало кто помнит, что Серебряков пережил большой удар — отставку. Нет заработка. Как жить дальше, как обеспечить жизнь молодой красавице-жене? Он думает о ней, а не о себе, забыв при этом о дочери. Обычно считается, что главная героиня пьесы — Елена Андреевна. Но в спектакле вся история вертится вокруг Сони. В этом очередное открытие Гульченко. Этот чеховский секрет он раскрыл через название пьесы. Ведь пьеса называется не «Иван Петрович» и не «Войницкий», а «Дядя Ваня». История глазами Сони.

«Иванов».

Я прямо сказал Гульченко, что не люблю эту пьесу. На что Гульченко хитро улыбнулся и сказал: «Мы играем спектакль про человека, которого нет».

И мне всё сразу стало понятно. Жил-был молодой помещик, дворянин, очень энергичный, весёлый человек. Мечтал обустроить деревню, образовать крестьянских детей, помочь России-матушке, наконец, вырваться из своего азиатского прошлого, догнать передовую Европу... А потом вдруг захандрил, всё бросил да и застрелился. Что же случилось? А ключ спрятан в самом начале. Иванов Николай Алексеевич, неперемный член по крестьянским делам присутствия. С утра до поздней ночи Иванов занимается проблемами крестьян. Но прошли годы — и он сломался. Потому что никаких проблем он решить не смог. Не хватит одной жизни, чтобы изменить многовековой уклад русской деревни, изменить рабское сознание крестьянина. Даже если крепостное право давно отменили. Окружающие не видят этой перемены, считают, что перед ними по-прежнему тот самый энергичный Иванов. А он мёртв ещё до открытия занавеса. Вот почему его дяде Шабельскому так неудобно. Сарра медленно умирает на его глазах. Как когда-то на его глазах от туберкулёза умерла в Париже его жена (тут большой привет Чебутыкину — и несчастная любовь, и смерть любимой женщины, и нищета, и полная безнадёга). Иванов убивает Сарру своим равнодушием, тем самым напоминая Шабельскому о его собственной вине перед покойной женой. Не в силах это терпеть, Шабельский бунтует против племянника, который ему так напоминает себя самого в молодости. В конце концов и Иванов не выдерживает...

Гульченко успел заложить основу спектакля. Его уход только обострил желание довести работу до конца. Весь последующий год мы работали и победили. И теперь я совсем не удивляюсь, что длинная занудная пьеса под руководством режиссёра Терещука, который без малого 10 лет работал с Виктором Владимировичем как актёр, превратилась в лёгкий смешной трагифарс. Потому что Гульченко подарил нам секрет парадоксального чеховского юмора. Недаром Чехов является «отцом театра абсурда».

P. S.

Мы с Гульченко не обсуждали никакие системы, но я его понял и принял сразу. Гульченко иногда шутовливо обижался — он только открывал рот, а я уже озвучивал, что он хотел сказать. Мы понимали друг друга на сенсорном уровне. Я подозреваю, что это произошло потому, что мы разными путями шли к одной цели — к жесту-мета-

форе и мизансцене-метафоре. Гульченко — мастер мизансцены-метафоры. Достаточно посмотреть решение 4-го акта «Трёх сестёр». Там каждое движение героев парадоксально и при этом глубоко верно. А я занимаюсь много лет реконструкцией театральной системы Алексея Грановского, создателя знаменитого ГОСЕТа, учителя гениального Соломона Михоэлса. Корни этой системы — «театральный экспрессионизм» Макса Рейнхардта. Кратко смысл системы можно сформулировать так: «Жест есть выражение мысли». Можно сказать, с подачи Гульченко, я сочинил в Театре Грановского, которым руковожу, спектакли «Недотёпы» («Вишнёвый сад» глазами Фирса) и «Король Лир», в которых играют, помимо актёров, каждый предмет, каждая деталь костюма.

* * *

Александр Катин, актёр Центрального академического театра Российской армии, исполнитель ролей Тrepлева, Пети Трофимова, Андрея Прозорова, Души Лихарева в Международной Чеховской лаборатории.

Как В. В. Гульченко ставил Чехова?

Для меня было интересным его приятие мелодрамы как жанра. В его постановках чистейшая комедия сочеталась с полной трагедией, внятный чёрный и явный белый в отношении к сцене. Существуя артистом в таком рисунке, не живёшь полумерами, а бросаешься в каждое чувство с головой, и тогда все чувства накапливаются и органично рождаются по ходу спектакля сами собой.

Как работал над ролями?

Мне кажется, что он очень серьёзно подходил к подбору актёров на роли, как в кино, выбирал изначально похожих на конкретных персонажей Чехова. Дальше он открывал глаза, подводил доказательную базу: «Это ты, со всеми твоими комплексами, заблуждениями и талантами, просто иди от себя». От этой своей «индивидуальной точки» мы и строили роли. Дальше только оставалось копать. Как правило, после того, как своя боль обнаруживалась в герое, все причинно-следственные связи поведения вставали на свои места.

Что не принимал в работе над Чеховым?

Злился, когда видел решения спешные, непродуманные, без всякой мотивации, решения ради решения. Помню, ругался, когда прочитал в одной статье, где математически подсчитали площадь вишнёвого сада и сколько там было вишнёвых деревьев. Говорил:

«Что это даёт? Как это меняет ситуацию в пьесе?» Очень щепетильно относился к оправданности всякого хода, проверял логику, как в шахматах, с разных сторон и по многу раз. Это удлиняло время репетиций, но и делало их динамичными, напряжёнными, всегда интересными.

* * *

Анастасия Зыкова, актриса театра «АпАРТе», исполнительница ролей Натальи Прозоровой, Елены Андреевны, Нины Заречной в Международной Чеховской лаборатории.

В. В. Гульченко репетировал очень подробно, с каждым артистом подолгу работал индивидуально — спустя месяцы работы соединял персонажей по сценам и только перед премьерой всех вместе. Работа никогда не начиналась с общей читки. В силу такого способа работы каждый персонаж был проработан скрупулёзнейшим образом и создавалась общая многогранная картина. Мне кажется, именно поэтому у нас есть зрители, которые ходят на один и тот же спектакль десятки раз — столько деталей, оттенков в прочтении образов, что разгадывать их можно бесконечно.

Категорически не принимал, как мне кажется, обратный подход — упрощение и уплощение персонажей.

Для Виктора Владимировича в каждом герое Чехова, в переплетении характеров были сокрыты миры. Неисчерпаемая глубина. И он принимал только те постановки, где эта глубина ощущалась. Скажем так... если второй, третий, четвёртый план важнее первого — это был Чехов для него.

* * *

Анастасия Сафронова, исполнительница ролей Вари, Сони, Маши Кулыгиной, Маши Медведенко, Сарры в Международной Чеховской лаборатории.

Театральные принципы В. В. Гульченко мы напрямую не обсуждали. Есть некоторое понимание, что Виктор Владимирович исследовал определённую тему в конкретной пьесе (или ряде произведений) и в доказательство своих находок и изысканий создавал спектакли, раскрывая понятое у Чехова.

Наше знакомство произошло в 2004 году, когда я была приглашена на роль Вари в репетируемый в тот момент спектакль «Вишнёвый сад». Потом Соня в «Дяде Ване», Маша в «Трёх сёстрах», Маша в «Чайке» и Сарра в «Иванове». Репетировали очень подробно, много индивидуально, тщательно работали над каждой ролью. Порой даже подробнее разбирались «второстепенные персонажи» — пишу в кавычках, потому что в спектаклях Гульченко все второстепенные персонажи — становились главными.

* * *

Андрей Вальвач, исполнитель ролей Епиходова, Андрея Прозорова, Боркина в Международной Чеховской лаборатории.

Когда мы с В.В. Гульченко репетировали «Три сестры», он дал мне возможность по-новому взглянуть на себя, быть с собой более честным. Понять ту правду о себе, в которой боялся признаться самому себе, хоть чуть-чуть, не всю, но всё-таки и в своих слабостях начать видеть силу. Финальный монолог Андрея Прозорова в «Трёх сёстрах» я вынес на сцену из кулуаров, из курилки, из кухни, в общем, из жизни, которая здесь и сейчас, поэтому считаю, что Чехов актуален всегда.

К современным постановкам Чехова он, по-моему, относился очень лояльно. Я несколько раз пытался вывести его на разговор о постановках Чехова в других театрах, но так и не вышло, он говорил, что не любит обсуждать чужие спектакли. А в его спектаклях, как он сам говорил, главным было наиболее точно выстроить мизансцены (однажды сказал: что бы вы там ни играли или вообще просто текст произносили, а мизансцена всё равно будет играть).

Мне кажется, неподготовленному человеку, зашедшему просто с улицы, спектакли Гульченко смотреть тяжеловато. Другой, непривычный ритм. Надо настраивать свои внутренние инструменты восприятия, а это работа, к которой не все готовы. Моё самое большое удовольствие было от просмотра во второй раз «Тип русского неудачника» с А. Невраевым. В финале, когда герой долго смотрит в зал, провожая глазами героиню, у меня потекли слёзы. Такое было со мной второй раз в жизни во время просмотра спектакля.

* * *

Елена Штепенко, актриса театра «На Перовской», исполнительница роли Раневской в Международной Чеховской лаборатории.

Я пришла на спектакль Чеховской лаборатории, и душа моя встрепенулась и отозвалась. Всё было моё и про меня. Про что-то такое, о чём вслух и не скажешь... Виктор Владимирович Гульченко так глубоко и так эфемерно и внятно — парадоксально — ставил пьесы любимого Антона Павловича Чехова, как в жизни моей бывает... близко так, что дух захватывает!.. Потом свершилось ещё одно чудо, через восемь месяцев мне позвонил В.В. Гульченко и пригласил поработать в его лаборатории, в спектакле «Вишнёвый сад». Я не спрашивала, в какой роли, мне было всё равно, я была на седьмом небе!!! Репетиции с ним — это счастье, это так интересно! Он блистательно владел этюдным методом, это такая редкость! О Чехове он знал ВСЁ, но ещё больше он его понимал и чувствовал. Репетируя с нами, он прямо на глазах как бы уходил в тот мир, мир прекрасных, думающих и страдающих людей. Ускользящий от нас навсегда... Он категорически не принимал формального отношения к хрупкому чеховскому миру... Он был частью этого мира... Мы это ясно понимали и чувствовали... Его репетиции — это некое действие, которое понять головой невозможно. Я счастливый человек — я сыграла его Раневскую... Виктор Владимирович как будто переделал меня на каком-то непостижимом молекулярном уровне... Как это объяснить? Не знаю...

* * *

Вероника Патмалникс, актриса театра «Шалом», исполнительница ролей Ольги Прозоровой, Полины Шамраевой, Иловойской, Шарлотты, Бабакиной в Международной Чеховской лаборатории.

Гульченко, в отличие от некоторых, имел полное право «замахиваться» на Чехова. Складывалось такое впечатление, что они были лично знакомы. Пили вместе чай. И обсуждали, как ставить его пьесы...

Все артисты всегда работали с Гульченко за идею. Только за идею. Как он смог собрать таких разных и таких талантливых людей, это вопрос к нему. Я сама этого не понимаю. Что нас всех держит — тоже непонятно. Почему даже теперь, после его ухода, мы вместе?.. Репетируем, играем спектакли... Вероятно, это какая-то тайна, которую знал только он.

Олег Дуленин, актёр театра и кино, исполнитель ролей Симеонова-Пищика, Телегина, Тузенбаха, Шамраева, Иванова в Международной Чеховской лаборатории.

Дорогой Виктор Владимирович!..

Вот уже и год прошёл... Пролетел. Просвистел. Очень Вас, конечно, не хватает... Я так и не научился репетировать без Вас. Каждый раз, когда выхожу на сцену нашего любимого чёрного зала «Театрального особняка», вместо того, чтобы заниматься непосредственно внутренним действием, начинаю искать ответы на целый сонм несвоевременных вопросов... А что бы Вы сказали по тому или иному репетиционному поводу? А как бы Вы посмотрели в тот или иной момент на ту или иную сцену? А когда бы Вы перешли на излюбленный «бесхитрый метод» просмотра спектакля — прямо сейчас или всё-таки ближе к концу действия?.. Et cetera. Et cetera.

Возможно, именно поэтому я всё ещё не сыграл непременно члена по крестьянским делам присутствия Николая Алексеевича Иванова так, как Вы этого хотели... Хотя, как сказал однажды Иванов Шурочке, говорю Вам, как пред Богом, на сегодняшний день я сделал всё, что в моих земных силах... Чтобы именно сегодня наш с Вами Николай Иванов, не требуя даров и предпочтения, энергично ушёл из чёрного зала. К праотцам. Однако если я когда-нибудь стану толстым-холёным-довольным народным артистом (не дай мне Бог; это, конечно, воистину непосильное испытание), то обязательно разрожусь... мемуарами. Тем более, название для них уже в кармане — его когда-то придумал наш любимый Пётр Наумович Фоменко и однажды шепнул Вашему покорному, что, мол, если бы он когда-нибудь и написал их, мемуары эти, то они назывались бы только так и никак иначе, но он их, эти мемуары, само собою, никогда не напишет, ибо жизнь человеческая — Бог вещь какая тайна... Сдержал слово — не написал. Ни слова. Я тоже буду очень стараться. Не написать. Главное, конечно: «Не дай мне Бог сойти с ума...» Хотя...

Если же сия коллизия всё-таки случится, я непременно поведаю благодарным потомкам о том, как, «силой захватив инициативу» — возложив на себя ещё и обязанности ассистента режиссёра по реквизиту (Вы же знаете, Виктор Владимирович, мне всегда больше всех надо), я всё лето искал старинное подкладное медицинское судно, разумеется, не сильно проробороздившее «моря-океяны» (по первона-

чальному замыслу, доложу Вам без обиняков, очень талантливого режиссёра Сергея Васильевича Терещука именно оно, судно, должно было олицетворять profession de foi молодого земского врача Евгения Константиновича Львова). Самое забавное: я нашёл таковое, сфотографировал его, послал фото Терещуку, он взглянул на него и, по причине избыточного натурализма подкладного судна как такового, отказался от своего замысла. (Уверен, что Вы сейчас пробурчали: и правильно сделал!)

Если я сойду с ума, я обязательно процитирую те уморительные диалоги, которые вели со мной медицинские работники разных рангов недоброй половины московских стационаров и медпунктов, которых я настойчиво уговаривал подарить Международной Чеховской лаборатории какой-нибудь «ненужный» процедурный столик на колёсиках или без. (Кстати, совершенно случайно, а случай, как нам однажды разъяснил Александр Сергеевич, «Бог изобретатель», я обнаружил таковой в катакомбах моей родной районной поликлиники, и медсестрички мне его с радостью подарили!)

Наконец, я обязательно напишу совершенно отдельный рассказ в модном ныне жанре триллер о том, как в чёрном гитарном чехле на перекладных через всю Москву вёз в «Театральный ОсобнякЪ» настоящее охотничье ружьё (мой многострадальный iPhone 4 разрядился, как всегда, вовремя, и я просто-напросто не смог вызывать такси)... Это был воистину настоящий SuspenseQuest. Самое неожиданное: ружьё было поразительно похоже на то, которое Вы однажды описали во время нашей репетиции. Когда мы с Вами впервые подобрались к финалу пьесы, так изощрённо сочинённому нашим любимым Антоном Павловичем, и Вы, как всегда, предельно точно обрисовали его абрис — меловой силуэт застрелившегося Иванова... Помните? Прямо как в лучших традициях российской криминальной хроники 90-х годов... Тем не менее, моя, конечно же, абсолютно шальная идея ввести в число действующих лиц спектакля ещё и настоящее охотничье ружьё с характером была жёстко пресечена нашими коллегами. (Вы, разумеется, очень хорошо понимаете, по каким именно причинам.) Однако буквально на следующий день меня, можно смело сказать, само нашло старое-престарое бу-тафорское ружьё, списанное некогда из самого Большого театра нашей страны. Держу пари: ещё сам Иван Семёнович Козловский, ну, или Сергей Яковлевич Лемешев держали его в своих «тенорских» руках. Впрочем, что это я тут «многословлю» — Вам ведь и так всё доподлинно известно, не правда ли, Виктор Владимирович?.. Посему — перехожу к главному.

Простите ради Бога, не успел сказать Вам это при жизни — говорю сейчас. Я очень признателен Вам за то, что Вы позвонили мне в одну из самых трудных минут моего жития, — если мне, конечно, не изменяет актёрская память, — во вторник, 9 июня 2015 года, и поделились своим горячим желанием поставить самую сложносочинённую пьесу любимого «графомана» (как Вы его иронично-ласково называли, и мне это ужасно нравилось). Прекрасно помню, где я был и что делал, но как только в телефоне раздался Ваш родной хрипловатый голос, исполненный восторга по поводу будущих репетиций, я тут же напрочь забыл обо всём на свете, тихо слушал Вас и внимал каждому слову. Скажу Вам честно и откровенно: в эти самые мгновения, думая о нашем грядущем спектакле, я вдруг оказался в каком-то невероятном пространстве-времени публичного одиночества, наполненном совершенно потрясающими картинами, нарисованными Вашими ёмкими словами. Такими живописными, что в какой-то момент я почувствовал себя одним абсолютно счастливым человеком, каким-то чудесным образом оказавшимся в нужном месте и нужном времени... Признаюсь Вам, как на духу, все следующие годы я часто жил-выживал во многом благодаря именно тому нашему разговору, тем вере, надежде и любви, которыми Вы одарили меня в тот совершенно обыкновенно-необыкновенный июньский полдень, который, уверен, обязательно войдёт в ту самую «киноленту видений», которую покажут мне после жизни...

Я очень благодарен Вам за то, что однажды Вы поверили в меня. Раз и навсегда. А потому прошу у Вас прощения... Как просит прощения у отца его нерадивый сын... За то, что время от времени Вы всё же претерпевали от меня... Но всегда прощали. Ради главного. Ради Вашего дела, которое давно уже стало нашим. Общим. И которое непременно надо делать. Как завещал нам отставной профессор Александр Владимирович Серебряков... Иного нам просто не дано. Ни Чеховым, ни Вами.

Спасибо Вам! За Ваш искристый талант, за Ваши энциклопедические знания, за Ваш аристократический вкус, за Ваш острый юмор, за Ваше негордое терпение, за Вашу собачью интуицию, за Вашу несокрушимую страсть к русскому театру!.. Спасибо за те минуты подлинного актёрского счастья, которые, само собою, и призрачны, и эфемерны, но, тем не менее, они неизменно случались в Ваших спектаклях!.. Спасибо за то, что доверяли роли на вырост, тщательно следили за ростом и по мере необходимости щёлкали по задранному носу своими неповторимыми шутками!..

Бесконечно жаль одного — того, что мы, так счастливо обрета друг друга и научившись, наконец, говорить на одном — на простом и ясном чеховском — языке, в самом расцвете творческих сил всё-таки не успели построить наш собственный театр-дом... Хотя вера и была, и очень сильной... Воистину, вера есть, уверенности нет, как говаривал незабвенный Пётр Наумович Фоменко...

Дорогой мой Виктор Владимирович! Спасибо Вам за четырнадцать лет, наполненных несокрушимой радостью творчества и громадным смыслом!.. Разумеется, спасибо за Чехова, давно ставшего для нас близким родственником!.. Спасибо за то, что умудрились собрать настоящую команду единомышленников и единокровников!.. Потому будьте уверены: пока мы живы, наше с Вами дело будет делаться!.. Вопреки и несмотря на!.. И, разумеется, с любовью!..

Безмятежного Вам путешествия!.. Низкий поклон Андрею Рэмовичу, Григорию Александровичу¹², Петру Наумовичу, само собою, Антону Павловичу et cetera...

Ваш Олег Дуленин.

1 декабря 2019 г.¹³

P. S.

Пока эта книга готовилась к печати, были подведены итоги XVIII Международного театрального форума «Золотой Витязь». С лёгкой руки председателя жюри малой формы народного артиста РФ Василия Ивановича Бочкарёва приз «Бронзовый Витязь» был торжественно вручён режиссёру-постановщику Сергею Васильевичу Терещуку за спектакль «Иванов» Международной Чеховской лаборатории. Также ему был преподнесён и диплом «За лучшую работу художника по костюмам».

* * *

Виктор Викторович Гульченко, сын, продюсер спектакля «Иванов» в Международной Чеховской лаборатории.

Я часто мысленно стал говорить с отцом. Раньше никогда такого не было. Раньше — когда он был с нами. Недавно я увидел воспоминания людей, знавших отца, — меня безгранично поразила

¹² Г.А. Острин (1930–2016), актёр московского театра «Современник», в Международной Чеховской лаборатории играл профессора Серебрякова в «Дяде Ване». — *Примеч. ред. А. Г. Головачёвой.*

¹³ В этот день, в первую годовщину памяти В.В. Гульченко, в Международной Чеховской лаборатории состоялась открытая репетиция спектакля «Иванов», О.В. Дуленин сыграл заглавную роль. — *Примеч. ред. А. Г. Головачёвой.*

выбранная форма диалога — точнее, то обстоятельство, что кроме меня есть кто-то ещё, кто продолжает говорить с моим отцом как с живущим среди нас, а не перекраивает любое своё упоминание о человеке в нечто слегка обезличенное и обездушенное (и непременно в прошедшем времени). Это редкое качество. Кстати, есть что-то удивительно и необъяснимо обидное в упоминании о человеке в прошедшем времени — что о живущем, что об ушедшем из жизни.

С уходом отца для меня вдруг оказалась ясной тема одиночества. Одиночества как тех, кто ушёл из жизни, так и тех, кто остался. На самом деле это удивительно пронзительное чувство — пронзительное потому, что окутывает каждого из нас, вне зависимости от сиюминутных обстоятельств и окружения. Мне часто казалось, что и в пьесах Чехова практически каждый герой ужасно одинок. В чеховских диалогах слышна нарочитая разноголосица, все погружены в свои собственные чувства, с каждой репликой выплескивают в никуда результат своих долгих мучительных переживаний.

В отцовских постановках я видел, как мастерски обыграно классическое триединство драматургии, как выстраиваются параллельные миры различных героев, — они сосуществуют рядом и вместе с тем в разных плоскостях. И большей частью никогда не в состоянии прорваться друг к другу. Знаете, как попавший в световой круг керосиновой лампы мотылёк, — много душевных трепыханий, метаний, а кажется, что наружу и нельзя. Ни вырваться из своего внутреннего мира, ни попасть в чужой мир. У каждого из нас есть и своя лампа, и этот световой круг. Мы никогда не выйдем за его пределы. Наверное, это и есть олицетворение судьбы.

Как это часто случается, фотографий отца не так много. Особенно тех лет, когда я сам был маленький, а отец был удивительно большой. Это наследие той чудной эпохи, когда фотографий вообще делали в разы меньше, а души в каждой из них было многократно больше.

Но это малое количество фотоснимков с лихвой покрывается тем многообразием написанного моим отцом, что открылось мне при разборе его документов и бумаг. Я увидел другого человека. Этот человек значительно моложе, он шутит и смеётся, невероятно наблюдателен и тонко чувствует, чудесный критик и замечательный публицист. Я вернулся в мир своего детства. Помню, как часто он просил меня успеть купить несколько экземпляров только что вышедшей газеты с его публикацией. Сизый зимний рассвет — нужно было по пути в школу не забыть заглянуть в газетный киоск. Из того мира я помню только рассветный холод улицы; в своём же сегодняш-

нем мире я беру его статью и в момент прочтения становлюсь на место отца, понимаю, какой спектакль он видел, — точнее, заново вижу всё происходившее его собственными глазами — и спектакль, и его впечатления. Я открыл для себя заново своего отца.

Когда-то отец поставил «Варшавскую мелодию». Я её видел несколько раз. Бесподобная пьеса Зорина — с вереницей безукоризненно отточенных реплик, что вообще присуще всем его произведениям. Пьеса отточена ещё и тем обстоятельством, что в её действии всего два действующих лица. Казалось бы — куда и как ещё больше оттачивать? Но отец это сумел. И отдельные строчки с его уходом стали как будто пророческими:

ГЕЛЯ. Отец меня предупреждал...

ВИКТОР. Мы ему не скажем.

ГЕЛЯ. Безусловно не скажем. Его уже нет.

ВИКТОР. Простите.

Он сам многое не успел или не смог мне сказать. Но всё сделанное и написанное им говорит со мной ясно и чётко, будто отец сидит напротив меня. Я не один, он по-прежнему рядом.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бигильдинская Ольга Викторовна (Россия, Москва), магистрант МГПУ, руководитель Экспериментального центра по работе со зрителями Российского государственного академического молодёжного театра (РАМТ). bigolga@yandex.ru

Бушканец Лия Ефимовна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой иностранных языков в сфере международных отношений Казанского федерального университета, член Чеховской комиссии РАН (Казань). lika_kzn@mail.ru

Бялый Григорий Абрамович (1902–1987), доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета Ленинградского государственного университета (Ленинград).

Ванюков Александр Иванович, доктор филологических наук, профессор Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов). ai_vanyukov@mail.ru

Волоконская Татьяна Александровна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры общего литературоведения и журналистики Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов). tatianavolokonskaia@gmail.com

Гапоненков Алексей Алексеевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов). gaponenkovaa@info.sgu.ru

Головачёва Алла Георгиевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела по изучению и популяризации творческого театрального наследия А. П. Чехова ГЦТМ им. А. А. Бахрушина (Москва). alla.golovacheva@list.ru

Горячева Маргарита Октобровна, кандидат филологических наук, доцент Литературного института имени А. М. Горького, член Чеховской комиссии РАН (Москва). mgoriacheva@mail.ru

Звяницковский Владимир Янович, доктор филологических наук, автор многих статей и книг о творчестве А. П. Чехова (Украина, Киев). vyaz57@ukr.net

Иванова Наталья Фёдоровна, кандидат филологических наук, руководитель научно-образовательного Центра литературоведения Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого, член Чеховской комиссии РАН (Великий Новгород). nfi@inbox.ru

Катаев Владимир Борисович, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы филологического факуль-

тета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, председатель Чеховской комиссии РАН (Москва). kataev2003@yandex.ru

Киреева Елена Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). kireevaevv@yandex.ru

Книгин Игорь Анатольевич, кандидат филологических наук, профессор кафедры общего литературоведения и журналистики Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). igor.knigin2012@yandex.ru

Коваленко Галина Вячеславовна, кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург). galinadrama@mail.ru

Кубасов Александр Васильевич, доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, заведующий кафедрой теории и методики обучения лиц с ОВЗ (Екатеринбург). kubas2002@mail.ru

Муренина Елена Константиновна, профессор русской литературы, директор межкафедральной программы Russian Studies Хэрриот-колледжа наук и искусств Университета Восточной Каролины (Гринвилл, США). mureninae@ecu.edu

Прозоров Валерий Владимирович, доктор филологических наук, профессор, научный руководитель Института филологии и журналистики, заведующий кафедрой общего литературоведения и журналистики Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). prozorov@sgu.ru

Сахарова Евгения Михайловна (1923–1999), кандидат филологических наук, сотрудник ГБЛ / РГБ (1951–1999), член Чеховской комиссии РАН (Москва).

Собенников Анатолий Самуилович, доктор филологических наук, профессор Военного института ЖДВ и ВОСО (Санкт-Петербург). assoben52@mail.ru

Стрельцова Елена Ивановна, кандидат искусствоведения, заведующая отделом по изучению и популяризации творческого театрального наследия А.П. Чехова ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, член Чеховской комиссии РАН (Москва). streltsovaei@gmail.com

Тютелова Лариса Геннадьевна, доктор филологических наук, доцент Самарского университета, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы и связей с общественностью (Самара). largenn@mail.ru

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

- Bigildinskaya O. V. 267
Billington M. 118, 196, 200, 202
Bushkanets L. E. 159
Byaly G. A. 175
- Chekhov (Čechov, Tchekov) A. 8, 15, 30, 36, 68, 80, 89, 102, 104, 106, 110, 112, 116, 117, 118, 120, 137, 147, 159, 175, 183–185, 188, 197, 202, 203, 205, 233, 244, 263, 267, 273
Cournos J. 102, 106
- Fiennes R. 195, 203
Frayn M. 110–113, 115, 117, 118
- Gaponenkov A. A. 47
Gielgud J. 187
Gip 224
Gluck V. 188, 202
Golovacheva A. G. 102, 175, 233
Goryacheva M. O. 244
Grandage M. 183, 184
- Hare D. 183, 184, 197, 203
Harms H. 188, 202
Hawke E. 187
Homo novus — см. Кугель А. Р.
- Ivanova N. F. 120
- Kataev V. B. 30
Kent J. 183, 184, 197, 203
Kireeva E. V. 57
Kline K. 187
Knigin I. A. 137
Kovalenko G. V. 110
Kubasov A. V. 205
Kulyabin T. A. 183, 184
- Lovell St. 213, 232
- Maegd-Soep C. de 99, 101
Medvedev A. P. 15
Meehan M. 202
Mironov E. V. 184
Molchanoff H. 203
Morahan C. 110
Murenina E. K. 183
- Nazaroff A. 106
- Prozorov V. V. 15
- Sakharova E. M. 68
Senelick L. 110, 116–118, 185, 202
Shabshis I. 187, 202
Shclover M. 187, 202
Skaftymov A. P. 15, 30, 36, 47, 57
Sobennikov A. S. 89
Solovtsov N. N. 233, 244, 263
Stoppard T. 183
Streltsova E. I. 273
Szymańska A. 90, 101
- Taylor P. 118
Tyutelova L. G. 80
- Vanyukov A. I. 36
Volokonskaya T. A. 147
- Williams H. 197, 199, 203
- Z. — см. Горленко В. П.
Zaccaria M. 188, 203
Zvinyatskovsky V. Ya. 263
- Абрамова М. М. 237, 245, 246, 251, 255
Аверкиев Д. А. 70
Азанчевский Б. М. 121
Айхенвальд Ю. И. 50
Александр III 74, 178, 227
Александровский И. В. 247, 261, 265, 266
Алексин А. Н. 72
Ал-ский Из. — см.
Александровский И. В.
Алябьев А. А. 130
Амфитеатров А. В. 9, 167, 169, 174
Андреев-Бурлак В. Н. 30, 193
Андровская О. Н. 189
Анненская А. Н. 161
Анненский И. Ф. 50
Антропов Л. Н. 10, 80, 83, 84, 87, 91
Арди Н. И. 209
Ашер Т. 189

- Баби́ков М. И. 210
 Бабочкин Б. А. 184
 Багно В. Е. 89, 90, 100
 Багров М. Ф. 261
 Базаров В. А. 206, 232
 Байрон Дж. Г. 92, 113
 Бакланова С. И. 104
 Балухатый С. Д. 31, 39, 211, 213, 231, 268, 272, 284, 285
 Барбюс Э. 104
 Баргман А. Л. 189
 Барцевич В. П. 21
 Бахтин М. М. 51, 224, 231
 Бегичев В. П. 75
 Беккет С. 295
 Беланов А. 154, 158
 Белинский В. Г. 19, 50, 61, 74, 259
 Беранже П.-Ж. 129
 Бердников Г. П. 267, 268, 272
 Берковский Н. Я. 81, 87
 Бернар С. 69
 Бертенсон Л. Б. 178
 Бертон П. 227, 234
 Бетховен Л., ван 121
 Бигильдинская О. В. 12, 267, 316
 Билибин В. В. 208, 210
 Биллингтон М. 196, 201
 Благово Д. Д. 161
 Блетчли Д. 112
 Блюменталь-Тамарина М. М. 189
 Боборыкин П. Д. 70, 162
 Богатырёв Ш. Ш. 103
 Бойд М. 198
 Болховский В. Н. 261
 Бомарше П. О. 248
 Борисов Ю. Н. 144, 146, 287
 Бородай М. М. 246
 Бочкарёв В. И. 313
 Боярская Е. М. 188, 193
 Браз И. Э. 103
 Брана К. 201
 Браун П. 198
 Бренко А. А. 10
 Бродский И. А. 302
 Брук П. 198
 Булахов П. П. 126, 127
 Булацель М. И. 239
 Булгаков М. А. 71
 Бунин И. А. 253
 Бушканец Л. Е. 11, 159, 316
 Бушмин А. С. 65
 Бялый Г. А. 12, 175, 176, 268, 272, 316
 Вавра М. 105
 Вайман С. Т. 13
 Вальвач А. В. 157, 308
 Вампилов А. В. 34
 Ванюков А. И. 4, 36, 316
 Варламов К. А. 209, 215, 278
 Вартамян А. М. 189
 Васильев А. А. 189
 Васильев П. П. (П. Скромный) 11, 147–152
 Васильева Е. С. 281–283
 Ватсон М. В. 163
 Велизарий М. И. 246
 Вержбицкий В. 188
 Веселитская (Микулич) Л. И. 164
 Видаль О. 199
 Виктюк Р. Г. 189
 Вилар Ж. 112
 Вильмонт Н. Н. 115
 Вишневский А. Л. 77
 Владиславлев М. П. 121
 Волгина С. П. 246
 Волконский М. Н. 164
 Волоконская Т. А. 11, 147, 316
 Вольнский А. Л. 62
 Ворсанова М. Г. 104, 293
 Вулф В. 110
 Выготский Л. С. 51
 Гантер Д. 116
 Гапоненков А. А. 4, 17, 21, 29, 47, 48, 50, 52, 55, 56, 316
 Гаршин В. М. 75
 Гауптман Г. 248
 Гегель Г. 50
 Гейне Г. 92
 Гейнце Н. Э. 163
 Генинг П. Е. 294
 Гершаник А. Н. 7, 9, 10, 90, 100
 Гёте И. В. 62, 92, 115, 130
 Гилгуд Дж. 187
 Гинзбург Л. С. 122, 136
 Гинкас К. М. 189
 Гитович И. Е. 5, 6, 252, 261
 Глама-Мещерская А. Я. 221, 226, 231, 246
 Глебова М. М. 261
 Глинка Ф. Н. 130
 Глюк В. 187, 188
 Гнедич П. П. 230
 Гоберник Г. Я. 295

- Гоголь Н. В. 8, 74, 76, 92, 150, 161, 168, 175, 190, 201, 212, 227, 248
 Годунов В. В. 238, 243
 Голицын С. С. 126
 Голицын Ф. Г. 127
 Головачёва А. Г. 10–12, 102, 125, 175, 233, 278, 285, 287, 313, 316
 Головкин О. 188
 Гольдони К. 238, 243
 Гольцев В. А. 141, 145
 Гончаров И. А. 92, 162
 Гордин И. 188
 Горленко В. П. 211, 232
 Горький М. 72, 181, 196
 Горячева М. О. 12, 244, 252, 261, 316
 Готлиб В. 110
 Градов-Соколов Л. И. 274
 Грандадж М. 9, 183, 200, 201
 Гранитов — см. Туркин Н. В.
 Грановский А. М. 306
 Греков И. Н. 246
 Грибоедов А. С. 92, 248
 Григорович Д. В. 167, 169
 Григорьев А. А. 50
 Громов М. П. 7, 8, 10, 72, 79, 92, 100, 272
 Гульченко В. Вик. 313
 Гульченко В. Вл. 13, 17, 116, 118, 120, 121, 153–158, 286–291, 293–315
 Гуно Ш. 129, 132
 Гура В. В. 21
 Гурилёв А. Л. 126
 Гутьеррес А. 284

 Давингоф В. Х. 128
 Давыдов В. Н. 252, 274, 278, 281
 Давыдова М. А. 161
 Данилевский Г. П. 161
 Данилова Л. С. 78, 79
 Данилова Н. Ю. 275
 Данте 163
 Даргомьжский А. С. 121
 Девин Д. 112
 Дементьева-Заплетная Д. В. 153, 156, 157
 Демченко А. А. 36, 46
 Державин Г. Р. 74, 92
 Дерфельдт А. А. 126
 Джеймс И. 199
 Дикий А. Д. 31
 Дмитриев Ю. А. 226, 228, 231
 Дмитриева Н. А. 5
 Добровольский А. М. 26
 Добролюбов Н. А. 50, 171
 Додин Л. А. 9, 189
 Долгов Н. В.
 Долинов, актёр 265
 Долотова Л. М. 140, 141, 145, 146
 Доронина Т. В. 189
 Достоевский Ф. М. 4, 31, 50, 52, 60, 61, 65, 74, 92, 99, 116, 165, 168, 187, 212, 224, 231, 281, 289
 Дризен Н. В. 220, 231
 Дросси А. Д. 250
 Дуленин О. В. (Недоловский) 153, 154, 156–158, 290, 291, 294, 310, 313
 Дьёдонне А. 234
 Дэвис Г. 117

 Евлахов А. М. 3, 48, 55
 Егоров Б. Ф. 3, 48, 55
 Егорова Н. С. 281, 283
 Елпатьевский С. Я. 72
 Ермилов В. В. 31
 Ермолова М. Н. 9, 10, 68–72, 74, 76, 77, 79, 104, 106
 Ефремов О. Н. 189

 Жанвиль Г. М., де 224
 Желиховская В. П. 162
 Жук А. А. 20

 Загребнев С. А. 294
 Зазулин И. П. 239, 243
 Захер-Мазох Л. 92
 Звяницковский В. Я. 12, 252, 261, 253, 316
 Зинник З. 117
 Золя Э. 113
 Зорин А. Н. 82, 83
 Зорин Л. Г. 315
 Зыбина С. А. 126
 Зыкова А. В. 294, 307

 И Су Не 216, 231
 Ибсен Г. 248
 Иваненко А. И. 121
 Иванков А. С. 294
 Иванова В. Н. 7
 Иванова Е. 49, 56
 Иванова Н. Ф. 11, 120, 122, 127, 128, 136

- Иванюшина И. Ю. 17, 29
 Ильин О. И. 21
 Ильин-Греков — см. Греков И. Н.
 Иорданов П. Ф. 258
 Истомин-Костровский В. В. 112
 Ищук-Фадеева Н. И. 8
- Каменская М. Ф.** 164
 Кант И. 50, 51
 Карпов Е. П. 256
 Катаев В. Б. 4, 7, 30, 81, 88, 90, 91, 100, 104
 Катин А. А. 306
 Кауард Н. 117
 Кент Дж. 9, 117, 118, 183, 194–201
 Кентон Т. 200
 Киндинов Е. А. 281, 283
 Киреева Е. В. 5, 57, 317
 Киселёва М. В. 68, 121, 126
 Киселевский И. П. 246
 Киселёвы 75, 121
 Кичеев П. И. 42
 Клайн К. 187, 188
 Клервиль Л. 123
 Книгин И. А. 11, 137, 317
 Книппер-Чехова О. Л. 76, 77, 79, 102, 104, 259, 263
 Коваленко Г. В. 8, 9, 110, 317
 Ковалёв Вл. А. 273, 285
 Коган Л. Р. 10
 Козлова С. М. 34, 35
 Козловский И. С. 311
 Колумб Х. 92
 Конен В. 123
 Кони А. Ф. 226, 227, 231
 Корк А. 201
 Корнос Дж. 102, 103, 109
 Корнуэлл Ш. 117
 Короленко В. Г. 137, 164, 173, 174, 181, 207
 Корш Ф. А. 39, 40, 71, 76, 184, 189, 220–226, 231, 233, 234, 245, 246, 250, 253–255, 263, 274, 279, 281
 Крамской А. М. 261
 Красов В. И. 130
 Крейча О. 112
 Кремье Г. 129
 Крестовский В. В. 162, 163
 Кризафули А. 104
 Криничка Е. И. 24, 29
 Крылов (Александров) В. А. 279
- Кторов А. П. 189
 Кубасов А. В. 8, 10–12, 92, 101, 205, 224, 231, 278, 285, 317
 Кугель А. Р. 207, 215, 231, 249
 Кузичева А. П. 11, 246, 247, 261
 Кулешов В. И. 74, 79, 270, 272
 Кулябин Т. А. 9, 183, 186–188, 190, 191, 194–196
 Куприн А. И. 248
 Куравлёв Л. В. 275, 276
 Куручкин Вас. С. 129, 130
 Куручкин Вл. С. 235, 243
 Кушнерев И. Н. 221, 231
- Лавренов Д. А.** 153, 154, 157
 Лавров В. М. 173
 Лазарев (Грузинский) А. С. 25, 212
 Лакшин В. Я. 73, 79
 Лапшина О. 188
 Левинский В. Д. (Свой) 216, 232
 Левитан И. И. 121
 Ледерле М. М. 211, 218, 219, 232
 Лейкин Н. А. 208
 Лекок Ш. 123
 Лемешев С. Я. 311
 Ленский А. П. 76, 251
 Лентовский М. В. 225, 226, 228, 231, 245, 246
 Леонов Е. П. 33, 184
 Леонтьев (Щеглов) И. Л. 8, 11, 40, 205–212, 214, 218–232, 234, 237, 239, 240, 243, 250, 255, 263, 266, 280
 Леонтьев К. Н. 166, 169
 Лепаж Р. 187
 Лермонтов М. Ю. 4, 50, 91, 92, 126–128, 136, 190, 236, 248
 Лесков Н. С. 162
 Ливанов А. Е. 281, 283
 Лиеле Су Не 216, 231
 Литвиненко Н. Г. 274, 285
 Лобанов А. М. 284
 Лосев А. Ф. 51
 Лоскутникова М. Б. 90, 101
 Лосский Н. О. 49
 Лотман Ю. М. 3, 184, 202
 Лукова Д. Л. 275
 Львов А. Ф. 126
- Магалиф А. Ю.** 191
 Майн Рид 92
 Макардли Д. 118

- Маккеллен Й. 116, 117
 МакКи Дж. 201
 Малюгин Л. А. 30, 35
 Мансуров Б. П. 161
 Мартынов А. Е. 13
 Масанов И. Ф. 140, 147, 152
 Медведев А. П. 15, 26–28
 Медведева Л. П. 26, 27
 Мекк Н. Ф., фон 161
 Мендельсон Ф. 121
 Мережковский Д. С. 50, 62
 Мешерский В. П. 160, 161
 Миронов Е. В. 9, 30, 183, 187–189, 193, 194
 МIRONЮК Л. Ф. 268, 272
 Михайловский Н. К. 141, 177
 Михоэлс С. М. 306
 Мокроусов В. М. 155, 157
 Мольер 92, 225, 248
 Моран К. 110, 116
 Морозова Е. Н. 268, 272
 Москвин И. М. 189
 Муратов А. Б. 227, 231
 Муренина Е. К. 9, 183, 185, 186, 202, 317
- Нагорная** Е. Н. 268, 272
 Надсон С. Я. 75
 Назаров А. 103, 104, 106
 Нанн Т. 198
 Напталъ-Арно Г.-Ж. 234
 Невежин П. М. 73, 74
 Невердинова В. Н. 216, 231
 Невраев А. Р. 295, 299, 308
 Неделин Е. Я. 246, 252, 261
 Некрасов Н. А. 8, 74, 92, 98, 99, 193
 Немирович-Данченко Вл. И. 76, 251, 261, 264, 279, 285
 Никитина Е. П. 18, 61, 65
 Николаев Н. И. 264, 266
 Никулина Н. А. 71
 Новиков В. А. 155–157, 300
 Новикова Н. В. 62, 65
 Новин А. 188
 Носкина Н. 265
- Образцова** А. Г. 116, 118
 Одесская М. М. 231
 Одиянкова Л. В. 295
 Оксман Ю. Г. 3, 19, 27
 Орама К. 201
- Острин Г. А. 313
 Островский А. Н. 3, 4, 10, 19, 48, 54, 55, 61, 68–70, 73–79, 92, 166, 175, 179, 238, 248
 Оффенбах Ж. 278
- Пави** П. 6, 276, 285
 Павленкова Н. 188
 Павлова О. П. 130
 Пальмин Л. И. 181
 Панков В. Н. 276
 Паперный З. С. 7, 91, 101, 275, 284, 285
 Пастернак Б. Л. 115
 Патмалникс В. В. 155, 309
 Патчова, актриса 105
 Пермьяков Г. 4, 20, 21, 29
 Песоцкий Н. С. 246
 Петипа М. М. 246
 Пехович И. Г. 155–157, 302
 Пиксанов Н. К. 268, 272
 Писемский А. Ф. 162, 168, 248
 Плещеев А. Н. 71, 137, 146, 151, 222, 240
 Покусаев Е. И. 20, 27
 Полежаева Т. В. 268, 272
 Полонский Я. П. 234
 Полякова Е. 13
 Попов В. Ф. 269
 Попов М. В. 83, 87, 239, 243
 Попова М. А. 227
 Попудогло Ф. Ф. 241
 Потапенко И. Н. 169
 Потёмкин Г. А. 222, 228
 Пржевальский Н. М. 75
 Прозоров В. В. 4, 5, 15, 21, 29, 36, 46, 48, 55, 56, 144, 146, 286–288, 317
 Пустильник Л. С. 137, 146
 Пушкин А. С. 4, 17, 74, 79, 82, 88, 90, 92, 112, 182, 187, 190
 Пьянова Н. М. 115, 118
- Рабинович** В. Л. 128, 136
 Радищев А. Н. 61
 Рассохина Е. Н. 218, 232
 Рейнхардт М. 306
 Рейфилд Д. 191
 Ржевская Н. С. 130
 Россолимо Г. И. 135, 136
 Роцин-Инсаров Н. П. 246, 251

- Рыбчинская Н. Д. 234, 237, 253,
263, 281
Рюкерт (Ф.?) 92
- Садовский П. М. 13
Салтыков-Щедрин М. Е. 31, 75, 141,
166
Сальвини Т. 121, 253
Салюк В. П. 280, 282
Самойлов Н. В. 10, 227, 233, 235,
237–240, 242, 243
Саргинский-Бей Д. К. 130
Сафронова А. А. 153, 290, 294, 307
Сахарова Е. М. 9, 10, 68, 69, 79, 104,
241, 243, 317
Светлов Н. В. 39, 251
Седегов В. Д. 7, 91, 101
Сеземан В. Э. 49
Семашко М. Р. 121, 122
Сенелик Л. 110, 115, 116, 185
Сен-Санс К. 121
Сервье Э. 244
Сергеенко П. А. 227
Сердюк Д. 188
Сибиряков А. И. 248
Симакин Ю. А. 275
Синани И. А. 72
Сироден П. 123
Скафтымов А. П. 3–5, 7, 12, 15–66,
122, 126, 136, 143, 144, 146, 176, 179,
192, 193, 202, 286
Скафтымова Л. А. 287
Скуратов П. Л. 261
Слизовски Р. 90, 101
Смирнов Б. А. 31
Смирнов П. А. 227
Смирнова Т. В. 156
Смирнова-Чикина Е. С. 224, 232
Смоктуновский И. М. 33, 184, 189
Собенников А. С. 11, 89, 317
Соловцов Н. Н. 11, 12, 233, 234, 237,
244–265, 274, 281
Соловьёв Вл. С. 10, 49, 51
Соловьёв Н. Я. 68, 70, 73, 74, 78, 166
Спиридонова Л. А. 49, 56
Средин Л. В. 71, 72
Средины 72
Станиславский К. С. 12, 77, 189,
248, 303
Старыгина Н. Н. 213, 232
Степанов В. О. 261
- Стерн Л. 117
Стоппард Т. 9, 183, 198, 201
Стрелер Дж. 112
Стрельцова Е. И. 3, 12, 220, 232,
273, 317
Стретфилд Д. 117
Стриндберг А. 295
Суворин А. С. 5, 43, 71, 76, 86, 142,
144, 149, 177, 178, 205, 209–211, 218,
222–224, 226, 232, 257, 279, 280
Сумароков В. 275
Сухих И. Н. 7, 36, 46, 80, 81, 88,
92, 101
Сухово-Кобылин А. В. 166, 248
Сухонин П. П. 70
- Табакоев О. П. 189, 193
Табатчигова Е. А. 247, 262
Тамарли Г. И. 90, 92, 101
Тамарченко Н. Д. 36, 46, 51, 55
Твердохлебов И. Ю. 122, 125, 139
Терещук С. В. 153–158, 292, 305,
311, 313
Тиме Г. А. 206, 232
Титов Н. С. 126
Тихомиров Л. А. 178
Тобайес Х. 117
Толстая А. В. 126
Толстой А. К. 90, 248, 270, 272
Толстой Л. Н. 4, 50, 52, 61, 108, 161,
165, 166, 169, 248,
Топоров В. Н. 213
Тритшель К. Г. 249
Трофимов А. Т. 242, 243
Трусов О. 189
Тулуз-Лотрек А. де 117
Тургенев И. С. 4, 8, 11, 82–84, 88, 92,
93, 98–101, 120, 175, 181, 186, 202,
213, 248, 276, 277–279, 281, 285, 286
Туркин Н. В. 246
Тынянов Ю. Н. 212, 229, 232
Тютелова Л. Г. 10, 80, 317
Тютюнник В. С. 121
- Уайльд О. 105
Удалов В. Л. 268, 272
Уилсон Р. 187
Уманская М. М. 19
Успенский Г. И. 11, 37–139, 146, 173
Ушаков А. М. 128

- Файнс Р.** 33
Фёдоров-Юрковский Ф. А. 39
Феклистов А. В. 276
Филдинг Г. 117
Фис, либреттист 129
Фитценгаген В. Ф. 121
Фихте И. Г. 50
Фоменко П. Н. 310, 313
Фонвизин Д. И. 92, 248
Фортунатов Н. М. 6, 13
Франк С. Л. 49
Фрейн М. 8, 9, 110–118
Фридштейн Ю. Г. 302
Фюлоп-Миллер Р. 102, 105
- Хализев В. Е.** 3
Хаматова Ч. Н. 187, 188
Харрисон Р. 112
Харэ Д. 9, 118, 183, 194, 196–200
Хенсон Б. 117
Хоук И. 187, 188
- Цукки В.** 178
Цуркан В. В. 213, 232
- Чайковский М. И.** 279
Чайковский П. И. 75, 121, 161
Чередниченко Т. В. 124, 136
Черкасов А. А. 168
Чернышевский Н. Г. 31, 50, 52, 56, 61, 98, 99, 164, 169
Чехов Ал. П. 7, 8, 73, 92, 93, 100, 113, 120, 121, 167, 227, 232
Чехов М. Е. 120
Чехов М. П. 69, 121, 226, 227, 241, 250, 251
Чехов Н. П. 121
Чехова М. П. 41, 46, 104, 253
Чичагов М. Н. 189
Чоколов И. И. 265, 266
Чудаков А. П. 85, 87, 88, 267, 272
Чужбинов Т. А. 265
Чужбинова, актриса 265
Чуковская Е. 49, 56
Чуковский К. И. 5, 6, 19, 49, 56
Чуприна И. В. 18, 24, 29
Чхеидзе Т. Н. 189
- Шаравьева, актриса** 265
Шах-Азизова Т. К. 191
- Шашина Е. С.** 126, 130
Шашков С. С. 97, 101
Шекспир В. 108, 116, 117, 123, 184, 187, 194, 198, 229, 238, 248, 289
Шелгунов Н. В. 11, 137, 140, 146, 162
Шеллер-Михайлов А. К. 165
Шеллинг Ф. В. 50
Шендерова А. 190, 191, 202
Шестов Л. 191, 192
Шехтель Ф. О. 75, 121
Шиллер Ф. 248
Шиманьска А. 90
Шкловский В. Б. 9, 273
Шмеман А. Д. 61, 66
Шопенгауэр А. 50
Шпажинский И. В. 70
Штайн П. 196
Штепенко Е. А. 309
Шувалов Н. М. 261
Шукшин В. М. 187
Шульц М. 188
Шуман Р. 121, 161
- Щеглов И. Л.** — см. Леонтьев (Щеглов) И. Л.
Щепкин М. С. 13
Щепкина-Куперник Т. Л. 125, 229, 232
Щепотьева Е. С. 11, 137, 140, 141, 144–146, 173
- Эв (Демайо) А.-Ф.** 123
Эйснер П. 103, 112
Эрве Ф. 129
Эренбург И. Г. 31
Эренбург Л. 189
Эргель А. И. 164, 169
Эфрос А. В. 189
Эфрос Н. Е. 251, 262
- Юрьев С. А.** 71
- Яблочкина А. А.** 189
Яковлев, гимназ. тов. Ч. 250
Яковлева Е. А. 276
Янковский М. О. 129, 136
Янковский О. И. 193
Ярцев Г. Ф. 72
Ясинский И. И. 224, 231

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА

- Bezotsovshina (Fatherlessness)** 110
Ivanov 30, 36, 120, 137, 147, 159, 175, 183, 184, 188, 195, 197, 199, 200, 202, 203
Mari d'elle 169
Platonov 102, 103, 106, 183, 196, 197, 199, 202, 203
The Seagull 183, 197, 199, 203
Untitled Play 112, 118
Актёрская гибель 218
Антрепренёр под диваном 169
Барыня 95
Беззащитное существо 278
Безотцовщина 6–12, 68, 69, 72–78, 80, 81, 83–87, 89–93, 100, 101, 110, 111, 113, 166
Брак по расчёту 278
Бритый секретарь с пистолетом 215
Бумажник 218
В овраге 72, 181, 271
В сумерках, сб. 254
Верочка 42
Вишнёвый сад 28, 31, 33, 34, 37, 38, 44, 46, 68, 77, 78, 79, 85–87, 94, 106, 107, 110, 130, 179, 184, 186, 187, 189, 197, 213, 264, 280, 302, 303, 306, 308, 309
Вынужденное заявление 169
Гром и молния 280
Два газетчика 169
Дочь Альбиона 169
Драма 227
Драма на охоте 166
Душечка 11, 129, 205, 225–229
Дуэль 230, 280
Дядя Ваня 95, 96, 179, 183–186, 196, 197, 201, 202, 215, 252, 272, 290, 295, 299, 300, 304, 308, 313
Жених и папенька 166
Живой товар 95
Зимние слёзы 280
Злой мальчик 169
Иванов 4, 9, 11, 12, 22, 23, 27, 30, 32–46, 71, 75, 76, 95, 107, 119, 120–122, 125–127, 129, 130, 136, 137, 140–147, 149–159, 166, 167, 169, 173–180, 183–194, 196–198, 200–202, 227, 240, 252, 265, 291, 292, 296, 299, 305, 308, 313
Именины 166
Исповедь 169
Калхас 278
Каштанка 215, 216
Комик 218
Лебединая песня (Калхас) 12, 38, 181, 218, 278, 285
Леший 12, 38, 95, 96, 166, 185, 186, 202, 251, 252, 254, 255–258, 264, 272
Медведь 12, 128, 215, 221–223, 227, 231, 233, 234, 237–240, 250–255, 263, 264, 273–276, 280–282, 284
Месьть 218
Мститель 166
На большой дороге 12, 38, 267, 268, 271, 272
Невеста 228
Новая дача 213
Ночь на кладбище 169
О вреде табака 4, 5, 12, 15, 25, 27, 28, 38, 274, 278
Огни 141
Один из многих 130, 209, 211, 214, 216, 217, 278
Он и она 98
Осенью 267, 268, 271
Осколки московской жизни 208, 226, 228
Пересолил 169
Пёстрые рассказы, сб. 25, 122
Платонов 8, 9, 81, 88, 90, 102, 104–108, 111–113, 115, 118, 179, 196, 197, 199–201
После бенефиса 83
Предложение 12, 240, 252, 273–275, 280
Припадок 92, 208
Пропащее дело 13
Пьеса без названия 90, 91, 101, 115
Рассказ неизвестного человека 11, 100, 166
Свадьба 12, 233, 240, 242, 243, 252, 273, 274, 278, 280
Свадьба с генералом 278
Сила гипнотизма 239, 280
Скучная история 226
Соседи 97
Старость 169
Степь 6, 141, 233
Татьяна Репина 71, 223, 224, 232, 250, 262
Трагик поневоле 11, 12, 169, 205–207, 209–214, 218, 222–225, 227, 229, 232, 251, 278
Три года 166
Три сестры 76, 77, 94, 106, 108, 110, 184, 190, 191, 192, 197, 252, 258–260, 265, 272, 278, 293, 294, 304, 306, 308
Тряпка 130, 166
Хамелеон 6, 13
Чайка 9, 22, 29, 31, 37, 74, 76, 79, 94, 103, 110, 130, 179, 183, 184, 186, 187, 197, 199–202, 240, 252, 258, 261, 272, 279, 280, 300, 301, 308
Чёрный монах 79, 166
Юбилей 12, 252, 263–265, 273, 274, 278, 280, 281, 283

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Е. И. Стрельцова Дар диалога	3
---------------------------------	---

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ А. П. СКАФТЫМОВА

В. В. Прозоров Образ автора в трудах А. П. Скафтымова и парадоксы сцены-монолога А. П. Чехова «О вреде табака»	15
--	----

В. Б. Катаев А. П. Скафтымов и другие о пьесе «Иванов»	30
---	----

А. И. Ванюков Статья А. П. Скафтымова «Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях» в системе / цикле чеховских трудов учёного	36
---	----

А. А. Гапоненков Понятийная система А. П. Скафтымова (Опыт тезауруса)	47
--	----

Е. В. Киреева О читательском <i>specto</i> А. П. Скафтымова	57
--	----

«БЕЗОТЦОВЩИНА»

Е. М. Сахарова Кто же всё-таки закрыл перед молодым А. П. Чеховым дверь в Малый театр? (Опыт литературоведческого и театроведческого исследования)	68
---	----

Л. Г. Тютелова Особенности паратекста «Безотцовщины» А. П. Чехова: к проблеме автора чеховской драматургии	80
--	----

А. С. Собенников Платонов в драме А. П. Чехова «Безотцовщина» и Дон Жуан (от мифа к психотипу)	89
--	----

Две рецензии на первую пьесу А. П. Чехова в «Нью-Йорк Таймс» (1929–1930). <i>Предисловие, подготовка публикации А. Г. Головачёвой</i>	102
---	-----

Г. В. Коваленко Фрейн vs Чехов. «Дикий мёд»: адаптация Майкла Фрейна «Безотцовщины» Чехова	110
--	-----

«ИВАНОВ»

Н. Ф. Иванова От «Иванова» к «Иванову» (музыка в пьесах Чехова)	120
--	-----

И. А. Книгин «Иванов» в оценке журнала «Русская мысль»	137
---	-----

Т. А. Волоконская «Иванов» А. П. Чехова: драма и постановка в оценках журнала «Живописное обозрение»	147
Л. Е. Бушканец Почему слово «подлец» убило героя пьесы А. П. Чехова «Иванов»?	159
«Иванов» А. П. Чехова. Из конспектов лекций, прочитанных Г. А. Бялым в спецкурсе «Чехов и драматургия его времени» (1974). <i>Подготовка текста, публикация А. Г. Головачёвой</i>	175
Е. К. Муренина Пьеса А. П. Чехова «Иванов» в контексте театральных исканий XXI века: принципы адаптации и рецепции в инокультурном пространстве	183
ОДНОАКТНЫЕ ШУТКИ И ДРАМАТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ	
А. В. Кубасов Смех «по-французски»: «Трагик поневоле» Антона Чехова и «Дачный муж» Ивана Щеглова	205
А. Г. Головачёва Комедия Н. В. Самойлова «Победителей не судят» и водевили Чехова	233
М. О. Горячева «Я его знал хорошо...» Письма и телеграммы Н. Н. Соловцова А. П. Чехову	244
В. Я. Звиняцковский «Впервые в Киеве». «Юбилей»: начало сценической истории	263
О. В. Бигильдинская «Жильё наше мужицкое, тараканье...» Зоометафоры в драматическом этюде А. П. Чехова «На большой дороге»	267
Е. И. Стрельцова Парадокс о чеховских водевилях: одноактные пьесы А. П. Чехова на современной сцене	273
ПАМЯТИ ВИКТОРА ВЛАДИМИРОВИЧА ГУЛЬЧЕНКО	
В. В. Прозоров, М. Ворсанова, Л. Одиянкова, В. Новиков, И. Пехович, А. Катин, А. Зыкова, А. Сафронова, А. Вальвач, Е. Штепенко, В. Патмалникс, О. Дуленин, В. Вик. Гульченко	286
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	316
УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН	318
УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВ	325

УДК 82.09
ББК 83
Р Р 22

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный центральный театральный
музей имени А. А. Бахрушина»
Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
Институт филологии и журналистики

**Ранняя драматургия А. П. Чехова: Сб. ст. по мат-лам Между-
нар. науч.-практ. конф. Седьмые Скафтымовские чтения, посвя-
щённой 110-летию Саратовского университета и 125-летию ГЦТМ
им. А. А. Бахрушина (Саратов, 8–10 октября 2019 года). — М.: ГЦТМ
им. А. А. Бахрушина, 2021. — 328 с.**

Руководитель проекта Д. В. Родионов
Научный редактор Е. И. Стрельцова
Ответственный редактор, составитель сборника А. Г. Головачёва
Над изданием работали: заместитель директора
по научной работе ГЦТМ им. А. А. Бахрушина И. В. Баканова,
зав. отделом редакционной деятельности М. А. Назаретян
Редактор М. А. Дроздова
Корректор З. А. Колеченко
Дизайн-макет В. С. Исаев
Вёрстка, препресс издания Д. В. Кошкарёв

© Авторы статей, 2021

© ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2021

© Саратовский национальный исследовательский государственный университет
имени Н. Г. Чернышевского, 2021

Все права защищены

Подписано в печать **XX.XX.XXXX**

Тираж **300** экз.

Отпечатано **ООО «ИНТЕК»**

191015, Санкт-Петербург, Воскресенская наб., д. 4.

ISBN 978-5-6040958-4-3

На обложке воспроизведен фрагмент оформления
Полного собрания сочинений А. П. Чехова начала
1900-х годов. Художница Е. П. Самокиш-Судковская,
издание «Товарищества А. Ф. Маркса» (СПб.)

ISBN 978-5-6040958-4-3



9 785604 095843 >