

БАХРУШИНСКАЯ СЕРИЯ



**От  
«Лешего»  
к  
«Дяде Ване»**

**Часть I**

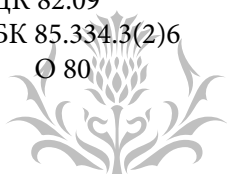


Государственный  
центральный  
театральный музей  
им. А. А. Бахрушина

2019



УДК 82.09  
ББК 85.334.3(2)6  
О 80



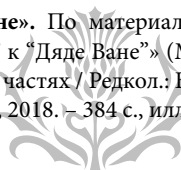
Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры  
«Государственный центральный театральный музей  
имени А. А. Бахрушина»  
Государственное автономное учреждение культуры Московской области  
«Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник  
А. П. Чехова “Мелихово”»

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

Редакционная коллегия «Бахрушинской серии»: Д. В. Родионов, Т. Т. Бурлакова,  
В. В. Гульченко, К. В. Лапина, С. В. Семиколенова

Редколлегия сборника: А. Г. Головачёва (ответ. ред.), В. В. Гульченко (науч. ред.)

О 80 **От «Лешего» к «Дяде Ване».** По материалам международной научно-практической конференции «От “Лешего” к “Дяде Ване”» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сборник научных работ в 2 частях / Редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) [и др.]. Ч. 1.– М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – 384 с., илл.



ISBN 978-5-906801-29-6

В основу издания легли материалы научной конференции 2017 года, посвященной пьесам А. П. Чехова «Леший» и «Дядя Ваня». Первая часть сборника включает четыре раздела, материалы которых знакомят с различными исследовательскими версиями датировки «Дяди Вани», общественно-культурным контекстом, нашедшим отражение в «Лешем» и «Дяде Ване», особенностями чеховской поэтики и персонажами обеих пьес.

В состав сборника также введены работы зарубежных исследователей, впервые переведенные и публикуемые на русском языке, и некоторые публикации, тесно связанные с заявленной тематикой.

Книга является последним научным проектом чеховеда, театрального критика и режиссера В. В. Гульченко – инициатора конференции «От “Лешего” к “Дяде Ване”», подготовившего иллюстративные материалы для оформления текста и обложки.

УДК 82.09  
ББК 85.334.3(2)6  
ISBN 978-5-6040955-4-6

© Авторы статей, 2019  
© ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2019





Серебряков.

...Не люблю я этого дома.  
Какой-то лабиринт. Двадцать  
шесть громадных комнат,  
разбредутся все, и никого  
никогда не найдешь...

*А. П. Чехов. «Дядя Ваня»*









Тодд Розенталь. Декорация к спектаклю «Дядя Ваня».  
Режиссер Роберт Фоллс. Goodman Theatre, Чикаго, 2017. Foto Liz Lauren



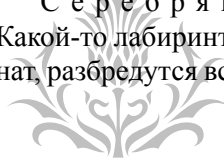
## ПРЕДИСЛОВИЕ

В. В. ГУЛЬЧЕНКО

### ЛАБИРИНТ ДОМА ВОЙНИЦКИХ

Серебряков. ... Не люблю я этого дома.  
Какой-то лабиринт. Двадцать шесть громадных ком-  
нат, разбредутся все, и никого никогда не найдешь...

А. П. Чехов. «Дядя Ваня»



Определением *Дома* как «лабиринта» дело, однако, не ограничивается. Вначале он получает определение «склепа»: «Всю жизнь работать для науки, привыкнуть к своему кабинету, к аудитории, к почтенным товарищам – и вдруг, ни с того, ни с сего, очутиться в этом склепе, каждый день видеть тут глупых людей, слушать ничтожные разговоры...» (С XIII, 77), а уже далее происходит усиление, возвышение художественного чина *Дома* до положения «лабиринта». В этом доме из 26 комнат особое, направляющее, значение имеет таинственная «средняя дверь», в которую последовательно уходят то Мария Васильевна, то ее сын, то Серебряков... Эта «средняя дверь» на самом деле не нагружена ничем «средним», а, напротив, оказывается входом в пространство для принятия важных, поворотных в судьбах персонажей решений. И выстрелы Войницкого в «Дяде Ване» звучат попеременно то там, за дверь, то уже здесь, перед дверью – с одинаковым, подчеркнем еще раз, результатом: «В о й н и ц к и й. <...> Не попал? Опять промах?!» (С XIII, 104). Опять!..

Серебряков, бросивший вызов *Дому* и вступивший в сражение с ним, действует, между прочим, как некий навигатор, сталкер сюжета: вот он оказывается в «склепе», вот он пытается выбраться из него, но попадает в «лабиринт», пока наконец не выбирается и из него, поспешно сбегаю в Харьков. Дважды стрелявший в него и дважды промазавший Иван Петрович все-таки попадает в цель (вместе со своим приятелем Астровым): супруги, каждый по своей причине, вынуждены поспешно ретироваться – покинуть *Дом*.

Переход от статики («склеп») к динамике («лабиринт») и позорное освобождение от пут *Дома* рисуют нам кардиограмму движения сюжета этой загадочной, «миражной» пьесы.

На загадочные, от одного сюжета к другому неуклонно усложняющиеся взаимоотношения *Дома* и его обитателей обращают внимание авторы данного сборника. Иева Витинс, например, замечает: «Если в финале “Лешего” его (Войницкого. – В. Г.) предшественник совершает самоубийство, а Соня, весьма привлекательная молодая дама, выходит замуж за тамошнего положительного героя, в “Дяде Ване” и племянница, и дядя обречены на изоляцию в пределах имения. Изоляция эта особо подчеркнута в ремарках IV акта: лабиринт из двадцати шести комнат, комната дяди Вани служит одновременно спальней и “конторой имения”. В сущности, он “женат” на всех домочадцах и бросить их не может» («Трудности дяди Вани»). А. Г. Головачева прозорливо узрела за Серебряковым тень Батюшкова с «Моиими Пенатами», которого не терпится освежить в памяти изнывающему от подагры академическому отставнику: «в магическом зеркале батюшковских “Пенатов”, – пишет она, – пародийно отражаются все стороны жизни чеховского персонажа» («Пенаты профессора Серебрякова»). Вслед за Батюшковым возникают и другие литературные фигуры, И. И. Дмитриева, например, которого с нескрываемой желчью цитирует Иван Петрович, кивая на поверженного кумира: «Напрягши ум, наморщивши чело, всё оды пишем, пишем, и ни себе, ни им похвал нигде не слышим» (С XIII, 67). Нельзя здесь с горечью не заметить, что воссоздание культа какой-либо личности и последующее его развенчание – одна из давних излюбленных забав российской интеллигенции, особенно либеральной ее части; так что ироничный Чехов лишь в очередной раз напоминает нам об этом. Причем делает он это настолько лихо и остроумно, что очень скоро начинаешь задаваться вопросом: а кто тут, собственно, субъект и кто объект пародии – Батюшков или Серебряков?.. Своего рода бонусом чеховской иронии в пьесе «Дядя Ваня» становится и следующее, например, обстоятельство: Серебрякову и молодой его супруге попеременно предлагают посетить лесничество, где им несомненно «понравится»: то есть, по сути, посылают их к *Лешему* – в предшествующий сюжет. А тут еще и Тургенев, чьим именем, как указывает Головачева, автор дважды наградил Серебрякова – то аллюзией на Лаврецкого и «Дворянское гнездо», то грудною жабою, полученной от подагры. Одним словом: «всё смешалось в доме Облонских», простите, в доме Войницких...

Как когда-то один остроумный шукшинский персонаж выносил свой приговор-диагноз по отношению к умничающим людям: «Предисловий начитался», так и чеховский Серебряков, явно «начитавшийся» Батюшкова, пародирует при этом не велеречивого поэта, а самого себя же, «очуждая», «остранняя» себя цитатоподобным поведением. Головачева обращает наше внимание на этот бескомпромиссный «перевёртыш»: «Герой Батюшкова восхищается красотой и свежестью своей возлюбленной, Серебряков попрекает Елену Андреевну ее молодостью и красотой». Елене Прекрасной предлагается тоже подать в отставку. Страдающий в дышащих на хозяйственный ладан «Пенатах» герой выглядит на батюшковских «лабутиенистых» котурнах поистине жалким и смешным: вчерашний академик на наших глазах низводится в приживалы... И даже застрелить толком, достойно, по-человечески Серебрякова

не получается: “*Finita la commedia!*” На Батюшкова, как говорится, надейся, но и сам не плошай...

Более осмотрительно, кстати, поступит другой чеховский интеллигент, писатель Тригорин, осторожно обратившийся за духовной поддержкой непосредственно к самому же себе:

«Тригорин (*про себя*). Страница 121, строки 11 и 12. Что же в этих строках? (*Аркадиной*.) Тут в доме есть мои книжки?

Аркадина. У брата в кабинете, в угловом шкапу.

Тригорин. Страница 121... (*Уходит*.)» (С XIII, 35).

Цитата из Тригорина становится своего рода ключом к его «сюжету для небольшого рассказа». Он разумно и деловито отнесся к устройству собственной жизни, превратив и ее в «театр», о котором в своей принципиально важной работе, публикуемой в нашем сборнике, пишет Г. С. Морсон: «Поскольку театральность – центральная тема пьес Чехова, они в значительной степени основаны на метатеатральных элементах. Элементы эти показывают нам, почему весь мир – не театр и почему мы должны распознавать фальшь, даже когда она похожа на спектакль. Эта метатеатральность заметнее всего в “Чайке”, первой пьесе Чехова, имевшей оглушительный успех. В самом деле, Чехов использует здесь приемы, граничащие с тяжеловесностью. <...> “Дядя Ваня”, по мысли Морсона, обходится без этих очевидных приемов, однако по-прежнему вызывает предумышленные метатеатральные аллюзии. В результате внутреннее действие как бы расширяется и превращается в трагедию. И целиком “Дядя Ваня” становится таким же “спектаклем в спектакле”» («“Дядя Ваня” как прозаическая метадрама»).

Ключевой или, по крайней мере, важной для понимания метатеатральности этой чеховской пьесы является следующая краткая сцена:

Соня. А ты, дядя Ваня, опять напился с доктором. Подружились ясные соколы. Ну, тот уж всегда такой, а ты-то с чего? В твои годы это совсем не к лицу.

Войнички. Годы тут ни при чем. Когда нет настоящей жизни, то живут миражами. Все-таки лучше, чем ничего.

Соня. Сено у нас все скошено, идут каждый день дожди, все гниет, а ты занимаешься миражами. Ты совсем забросил хозяйство... Я работаю одна, совсем из сил выбилась... (*Испуганно*.) Дядя, у тебя на глазах слезы!

Войнички. Какие слезы? Ничего нет... вздор... Ты сейчас взглянула на меня, как покойная твоя мать. Милая моя... (*Жадно целует ее руки и лицо*.) Сестра моя... милая сестра моя... Где она теперь? Если бы она знала! Ах, если бы она знала!

Соня. Что? Дядя, что знала?

Войнички. Тяжело, нехорошо... Ничего... После... Ничего... Я уйду... (*Уходит*.)» (С XIII, 82).

Теоретики и практики театра высоко ценят эту морсоновскую работу. «Гэри Сол Морсон, – по мнению Джеффри Борни, – написал, пожалуй, самую толковую из недавних статей о Чехове вообще и о “Дяде Ване” в частности, в которой дает разъяснения, крайне полезные для режиссеров» («“Дядя Ваня”: “огонек вдали”»). Суть парадокса Морсона в следующем: «Когда смотришь “Дядю Ваню”, – пишет Борни, – не видишь актеров, играющих персонажей пьесы. Видишь персонажей, играющих персонажей.



Они верят в то, что игра приближает их к “реальной жизни”, на самом же деле происходит как раз обратное. Публика наблюдает реальных людей – таких, как они сами, – которые цитируют чужие жизни; жизни, затененные актерством; жизни, состоящие не столько из поступков, сколько из аллюзий. <...> В “Дяде Ване” персонажи ведут себя настолько “театрально”, насколько мы этого ожидаем, но они делают это в мире, который кажется самым обычным и повседневным, не отличающимся от мира зрительского. А потому события, которые выглядели бы трагическими или героическими в прочих пьесах, здесь приобретают тональность комедии или даже фарса».

В качестве производной от морсоновской идеи «Дяди Вани» как прозаической метадрамы можно посчитать взятую А. В. Лексиной тему связей в той же пьесе «столичного текста» с иллюзорностью бытия, в то время как «провинциальному тексту» присущи элементы бытия реального («Реальная и иллюзорная жизнь в пьесе “Дядя Ваня”: варианты прочтения провинциально-столичного текста»). «Однако и в провинциальном, деревенском мире, – уточняет Лексина, – у каждого персонажа своя иллюзорная жизнь, отчего он страдает и не может окончательно отдаться тому занятию, которое делает его по-настоящему значимым, придаёт его жизни смысл». Бездельничающая по обыкновению Мария Васильевна прежде своего кумира высказывает сыну их с Серебряковым сокровенное: «Нужно было дело делать». Только в конце пьесы отставной профессор повторит вслед за нею собственную же сентенцию: «...надо, господа, дело делать! Надо дело делать! (*Общий поклон.*)» (С XIII, 112). Заученная, затасканная фраза претендует на глубокомысленное откровение, едва ли не крик души – вот одна из ярчайших сцен театра жизни дома Войницких по Морсону. Да что по Морсону! По Чехову же, по Чехову: ведь написано им в подзаголовке – «сцены из деревенской жизни в четырех действиях». Если в той же «Чайке» сцена оказалась жизнью, то в «Дяде Ване», наоборот, жизнь предстала в собственных сценах, «сценах из деревенской жизни»: уездный театр, как какой-нибудь современный телесериал, развернул многодневное свое представление, герои которого успевают и родиться и жениться, и состариться и умереть, и впасть в тоску и отчаяние, и влюбиться и разлюбить...

«Пьеса “Дядя Ваня” в этом плане, – указывает А. А. Гапоненков, – является квинтэссенцией, “акме” философии жизни Чехова, поскольку философский диалог там ведется о жизни как феномене и ноумене, бытии становления, постоянно меняющихся формах, непоследовательности состояний. Персонажи этой пьесы пытаются предложить своё, в меру житейского опыта, слово о жизни, но вместить в него всю полноту смысла и сложность жизненного потока они не в силах. За них это делает автор, напоминая читателю и зрителю о противоречиях, трагизме дрящегося ежедневного существования и идеальном образе будущего, полноте времени, вечности» («Пьеса А. П. Чехова “Дядя Ваня” в контексте “философии жизни”»). Внутренняя раздробленность каждого из многих автономных существований мозаично складывается в «сцены из деревенской жизни», воспринимаемая их как бы непрерывной лентой, своего рода, повторим еще раз, «сериалом» (26 комнат дома это как 26 серий его жизни: здесь всегда где-то что-то происходит). Это как нельзя лучше отвечает приводимой Гапоненковым скафтымовской характеристике чеховских пьес: «Сохраняемый аспект и тон бытовой обычности в каждой пьесе сообщают происходящему

характер давней и непрерывной длительности, привычной хроничности. Жизнь идет и напрасно сорится у всех давно, изо дня в день»<sup>1</sup>. Преобразование комической энергии в эпическую происходит путем «поглощения одной жизнью и “выключенности” из другой – “настоящей”». Объединяет всех обитателей этого обреченного дома «состояние жизненной обманутости», выражаясь словами того же Скафтымова. В черновых записях ученого, посвященных «Дяде Ване», их публикатор и комментатор Н. В. Новикова отмечает следующее: «Шаг за шагом, с “начала первого акта”, прорисовывается исследователем “перспектива” такой “духовно бесцветной жизни”, тем самым вновь и вновь вскрывается её “настоящая драма” для всех вместе и для каждого в отдельности, в которой “виноватых нет”, ибо становится всё более очевидным: “виновато сложение жизни”. Именно в этом, по А. П. Скафтымову, концентрируется то “новое”, что отличает “Дядю Ваню” от “Чайки”, что обуславливает финальный выбор: “жить – терпеть”» (<«О “Дяде Ване”»>).

Излюбленное занятие многих чеховских героев, как известно, – «жить миражами». «Миражи» дяди Вани, в свою очередь, разнообъемны и многомерны: так, например, «миражами» живут и две соперничающие женщины, проявляющие интерес к Астрову; М. А. Волчкевич характеризует эту ситуацию так: «один мираж сменяется другим, не менее эфемерным и возвышенным»<sup>2</sup>.

В статье данного сборника («“Вечный дядюшка” русской литературы») Волчкевич ставит крайне интересный и еще ждущий своих исследователей вопрос об «истории возвеличивания “чужого”, оказавшегося чуждым»: «Самое любопытное – это причины, по которым герои Достоевского и Чехова создали себе кумиров, едва ли не гениев, из более чем обычных людей и стали истово служить этим кумирам. И в том и в другом случае речь идет не просто о личном заблуждении, человеческой иллюзии, но о некоем семейном “помешательстве”, вывихе сознания, мороке, охватившем близких людей».

Чеховский дядя Ваня не мог не промахнуться: в этом – зерно всей сцены и надежный ключ к сценическому ее воплощению. Войницкий – это становится предельно очевидным – промахивается не в выстреле, а в собственной жизни. Трагик поневоле, он, конечно же, жалок в момент трагического этого осознания, а впоследствии и смешон, когда возвращает Астрову позаимствованную из его аптечки баночку с морфием. Неудавшееся убийство и отложенное самоубийство уравниваются Чеховым самым беспощадным образом.

На эту сильную (или сильно-слабую? или слабо-сильную?) мужскую пару обращает особое внимание Гапоненков. Оба, как он пишет, «живут, по Бергсону, в “чистом времени жизненного потока”, игнорируя календарное время». Тем они откровенно и выделяются автором пьесы и столь же откровенно и оттеняются еще одной парой двух “приживал” – уже существующего в таком качестве Вафли и Серебрякова, вслед за Телегиным на наших глазах рискующего встать на неблагоприятный этот путь. Убеденный в том, что «Чехов нашел поэзию в мире реализма», Бентли приходит к выводу: «Героям Чехова никогда не удастся стать теми, кем они хотели бы стать, но не потому, что они лишены способностей. Чехов постоянно дает нам понять, что эти тоскующие, ноющие, страдающие существа могли бы стать людьми». Это грозящее прослыть

1 Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3. С. 458.

2 Волчкевич М. «Дядя Ваня». Сцены из непрожитой жизни. М.: Пробел-2000, 2010. С. 40.

нездоровым художественное влечение Чехова к сослагательному наклонению выдает в нем на самом деле убежденного реалиста. Вот почему, считает Бентли, «формула “так могло бы быть” – *idée fixe* Чехова. Его герои мечтают не только о невозможном или о том, что будет через тысячу лет; они мечтают о том, как могли бы сложиться их жизни. Проистекает это из твердой уверенности в возможностях человека, каковая отделяет Чехова от плеяды человеконенавистников в современной литературе». Когда герои Чехова живут мечтой, это означает, что они действительно живут, а не прозябают в унылой, скучной обыденности, где сам факт их безнадежного существования может быть подвержен сомнению в силу своей очевидной жизнесодержащей недостаточности... Волшебной фантазией писателя они не устремлены, а прямо-таки помещены в будущее – истинное место внешне недостижимого, но внутренне вполне осязаемого их обитания, где они в состоянии осуществиться и состояться. Все дело здесь – в полутонах, которые, как определяет Э. Бентли, «превосходят лихорадочные цвета мелодрамы не только в документальной точности, но и в глубине правдивости творческого видения. А правдивость чеховской цветовой гаммы происходит от точности формы». Чеховская же форма, определяет он, произрастает из бездонного чувства, которое можно назвать «экономным искусством» («Мастерство в “Дяде Ване”»). Редкие примеры формулировок основ этого искусства можно встретить и в письмах Чехова: «Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т. е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикующей, а грацией. Тонкие душевные движения <...> и внешним образом нужно выражать тонко» (П IX, 7).

Еще один «экономный» чеховский прием – в умножении, замедлении изображаемого им мига и, тем самым, точечном усилении внимания к нему: так построен монолог Сони о «длинном-длинном ряде дней, долгих вечеров». При анализе этого монолога Н. М. Щаренская, например, прибегает к «экономному» же сопоставлению метафор “сон” и “ночь” («Метафорические сюжеты в пьесах А. П. Чехова “Леший” и “Дядя Ваня”»). Весьма примечательна обозначаемая ею разница метафор Серебрякова и Астрова: у второго это “сон” («почивать в гробах»), а у первого “ночь” (он приводит в пьесе латинскую сентенцию, принадлежащую Горацию: “*manet omnes una nox*” – буквально: «всех нас ждет та же ночь», все мы, мол, под богом ходим). Т. е., по Серебрякову, это – темнота, ночь, а по Астрову – как бы светлая, белая ночь, различимый сон, отсылающий нас ко все тому же «огоньку в лесу». Метафора Астрова, таким образом, «подчеркивает возможность что-то видеть. Однако видения в состоянии сна – это только возможность, надежда, и в лучшем своем варианте надежда связана с явлением приятных видений». Больше того, видения Сони в финальном монологе продлевают сон еще дальше, откровенно отодвигая его за границу, пределы смерти, в эпическую, как нам кажется, бесконечность, что придает чеховским «сценам из деревенской жизни» статус философского произведения. Это и позволяет нам, в частности, соотносить данную чеховскую драму с пьесой Т. Уайлдера «Наш городок»<sup>3</sup>.

3 См. публикуемую здесь нашу работу – «“Мировая душа” Треплева и “уездная душа” Астрова». В парадоксе монологов двух душ выявляется ошутимое преимущество лирического надтекста уездной действительности, касающейся вроде бы вопросов преимущественно эколого-хозяйственных, перед текстом души Мировой, выражающей собою *alter ego* безмерной вселенской материи, гораздо большей, чем «ничего», вбирающей в свое нутро триллионы и миллиарды «уездов» со всеми их эволюционными природно-климатическими частицами.

К концу сюжета Войницкий, кажется, готов подменить (но не заменить!) профессора: после его с Еленой отъезда дядя Ваня, о чем уже не раз приходилось писать, – почти «живой труп», он, еще живой, уже отсутствует в жизни, остро и тяжело ощутив почти полную свою истощенность в ней. Соне близко состояние дяди, но она еще пытается воодушевить их обоих – их, которых Серебряков и Елена отдалили от жизни и приблизили к смерти, отдав их в объятия *неподвижности*. Неподвижность, которой Щаренская в своей статье уделяет немало внимания, сковывает всех оставшихся в доме, затормаживает само течение жизни – буквально на наших глазах их минуты медленно, тяжело готовятся превратиться в «длинный-длинный ряд дней», погрузиться в этот самый “нох”...

Объяснение этому феномену *неподвижности* можно найти и в работе Д. Борни, полагающего, что «во всех пьесах Чехова, и особенно в “Дяде Ване”, видение реальности дается и через сиюминутное, и через долгосрочное изображение. Сиюминутное изображение пессимистично и выражено в форме трагедии, а долгосрочное оптимистично и ассоциируется с комическим началом в пьесе. Доктор Астров и Соня – два персонажа, воплощающих в себе и сиюминутное, и долгосрочное изображение жизни. Правильная интерпретация этих образов может стать ключом к обретению режиссером баланса между надеждой и отчаянием в сердце чеховской трагикомедии».

Временная длительность – один из сильнейших рычагов драматургической техники Чехова. Это гораздо глубже и мощнее любой затянувшейся паузы; это, скорее, воплощение орапиденного, замедляющегося времени, напоминающее нам, в частности, о рапидных исполнительских приемах старого японского театра. Изысканнейший по своей красоте финал «Вишневого сада», где тот же «звук лопнувшей струны» вновь повторяется и никак не кончается, а Фирс будто бы начинает отходить в мир иной, но тоже задерживается на пути к нему, – этот напряженнейший «рапид в рапиде» вызывает у нас космическое ощущение происходящего, «овечествляет», эпизодирует его.

Мощен и эпичен камерный финал «Дяди Вани», где, по замечанию Гапоненкова, «вечное возвращение жизни на круги своя, зафиксированное в повторяющейся ремарке “Марина вяжет чулок”, снижает и переводит в бытовую комическую плоскость другая повторяющаяся ремарка: “Мария Васильевна пишет на полях брошюры”». Данное сравнение так и подмывает соотнести с еще одним: «Дядя Ваня плачет, а Астров свистит...», где угадывается уже не жанровое различие, а существенно неодинаковое отношение к героям. О чем же «плачет» Войницкий и о чем «свистит» Астров? По мнению А. А. Лукашевского, Чехов делает очевидный свой выбор между двумя этими заметными в уезде людьми, предпочитая «свисту» Астрова «плач» Войницкого – и данное писательское предпочтение исследователь объясняет так: «Пессимистична судьба Войницкого, оптимистичен его образ»; «насколько реагирующий на боль организм выше организма не реагирующего, настолько Войницкий значительнее Астрова». С другой стороны, нельзя не заметить существенной и очевидной уязвимости этой значительности, о чем, например, пишет в своей статье Иева Витинс: «Из всех персонажей чеховских пьес дядя Ваня, пожалуй, наиболее яркий пример человека, чья длительная привязанность к сестре или матери трагически повлияла на



желание и способность строить свою собственную, независимую жизнь, но он лишь один из таких бесплодных братьев или сыновей» («Трудности дяди Вани»). Ставя его в один ряд с Андреем Прозоровым и с тем же Гаевым, Витинс безапелляционно замечает: «Все эти утонченно-чувствительные мужчины, которым не хватает физической и умственной энергии, в каком-то смысле “бабы”, а скорее – приветливые и безобидные “дяди”». «Бабы» склонность Войницкого обнаружится уже в «Лешем»: Егор Петрович вдруг почувствует себя лишенным права на собственную личность – неким кандидатом в приживалы, наподобие Дядина. Подсказ этому сходству доносится из многих уголков пьесы, например, Соня скажет ему однажды: «Дядя Жорж, у тебя язык покрыт ржавчиной» (С XII, 136), а младший Орловский в отношении Дядина заметит, что тот говорит так, точно кто его «по спине рубанком водит» (Там же). Э. Бентли видит основное отличие Войницкого от Астрова в качестве и особенностях страсти, движущей поступками каждого из них: «страсть Дяди Вани к разрушению достигает лженакала в момент лжевыстрелов, а лжекульминации – в горьком смирении. Страсть Астрова к созиданию выхода не получает. Ему мало лесов, и он увлекается Еленой. А кончает он тем же, что и дядя Ваня, – одиночеством. Страсть к разрушению ничего не разрушает, страсть к созиданию ничего не созидает. Или, вернее, оба импульса разбиваются о быт, их губят скука и пошлость».

По мере развития сценического действия окончательно становящийся вечным пленником одиночества, Иван Петрович с непревзойденным театральным темпераментом вопрошает: «...Его вторая жена, красавица, умница, – вы ее видели, – вышла за него, когда уж он был стар, отдала ему молодость, красоту, свободу, свой блеск... За что? Почему?» (С XII, 130).

А действительно, за что?.. На вопросы Войницкого, кажущиеся, пожалуй, только ему одному резонными, остроумно и точно отвечают В. Я. Звиняцковский и А. О. Панич: «А действительно, за что?.. Видимо, за то, что Серебряков объясняет Елене именно то, чего безуспешно ждет от Николая Степановича Катя. Серебряков так хорошо объяснил Елене, “как жить”, что она стала жить с ним...» («Герр профессор»). Жить, заметим и подчеркнем, не по расчету, а исключительно по любви. Ответ украинских филологов дополняют их американские коллеги, например, Лоуренс Сенелик: «Характерно, что Чехов не хочет наделять своих героев эпическими или возвышенными поступками. Таким образом, оффенбаховское сатирическое снижение мифологических образов совпадает с чеховским сопротивлением театральной рутине» («Оффенбах и Чехов, или La Belle Елена»). Но дело, как нам представляется, не только в вызовах поэта театральной рутине, а еще и в нескончаемом поиске действительно новых форм драмы, в котором Чехов преуспел намного больше Треплева. Превращение «Лешего» в «Дядю Ваню» – прекрасное тому доказательство, прекрасное, как и одна из его героинь Елена. Налицо в ее образе – признаки пародии и иронии, но и присутствие лирической тайны и загадочности, чисто женской манкости – тоже подкупающе очевидно. Именно этим последним ее качествам посвятил свое эссе Артур Холмберг (“La femme fatale”), соседствующее с работой Л. Сенелика. В обрисовке этой героини Холмберг с дерзким вызовом опирается на генотип «женщины-вамп», «роковой женщины», который с еще большей явностью, тут прав Сенелик, позднее даст о себе знать в чеховской Раневской, где русская неповторимость

и французский шарм воссоединятся в едином облике женщины, глотнувшей воздуха свободной «парижской жизни» и не желающей и не могущей быть «ниже любви».

Факт, что завершение работы над «Дядей Ваней» максимально приближено к появлению «Чайки», дает немало пищи для размышлений, что, в частности, нашло фундаментальное отражение в очередной публикации скафтымовских черновиков (<<О “Дяде Ване”>>), подготовленной Н. В. Новиковой. Вот один из примеров соотнесения Скафтымовым «Чайки» с «Дядей Ваней»: «В главном эпизоде “Чайки” (имеем в виду историю Заречной и Треплева) имеются элементы поступательных устремлений в будущее, которые уже потом, пережив опыт, сливаются с общим положением личной безрадостности. Там события (хотя и отведённые за кулисы) предваряются некоторой подготовкой, имеются в виду какие-то перспективы, переживаются планы и замыслы, там у кого-то есть ожидание какой-то определённо намеченной цели. Крушение ошибочных ожиданий и составляет финальную катастрофу пьесы. <...> Здесь, в “Д<яде> В<ане>” [далее зачёркнуто: “для всех персонажей”. – Н. Н.], у персонажей нет новых перспектив. Драма застаёт персонажей уже в моменты полной безысходности. Безысходность положения обнаруживается сразу полностью и целиком. Нет перспектив, нет подготовки событий, нет борьбы [над зачёркнутым: “преодоления препятствий”. – Н. Н.], не только в смысле борьбы персонажей друг с другом (этого и в “Чайке” нет), но и в смысле преодоления каких бы то ни было препятствий ради достижения какого-то нового положения. <...> На фоне общей серой, унылой, бесцветной интеллигентской обывательщины положение человека, безвозвратно утратившего ненужно прожитую жизнь, – это для Чехова было трагедией его времени. “Д<ядя> В<аня>” служит выражением этой трагедии, как её воспринимал и понимал Чехов. И пьеса сосредоточивается на создании ситуации, которая с наибольшей яркостью представила бы ужас сознания ненужно утраченной жизни». Что же, «Чайка» и «Дядя Ваня» разлетаются (и уносят нас) в разные стороны? Или они, появившись почти в одно и то же время, вступают между собою в необъявленный спор – «Чайка» с её Мировой душой устремляет нас вверх, а «Дядя Ваня» от имени души уездной тянет вниз?.. Одно очевидно: близкое соседство «Чайки» с «Дядей Ваней» в творческом пространстве Чехова понуждает нас вглядываться в этот выросший из семени «Лешего» неожиданный цветок с особыми тщанием и зоркостью. И, кроме того, «из “рационального зерна” финала “Дяди Вани” произрастет, по мысли А. Лукашевского, идея следующей пьесы – “Чайки”, где Чехов, почувствовав доступность будущего для своих современников, даст ответ всем своим предыдущим страдальцам: терпеть и веровать». Да и в той же Елене Андреевне еще в «Лешем» промелькнет призрак *Чайки*: «...как бы я жила, если б моя воля! Я бы улетела вольной птицей подальше от всех вас, от ваших сонных физиономий, скучных, постылых разговоров, забыла бы, что все вы существуете на свете, и никто бы не посмел тогда учить меня» (С XII, 165). «Чайка», таким образом, продвинет чеховский поиск жизненных истин дальше и, несомненно, выше – буквально окрылит его.

Еще один вектор возможных поисков и сопоставлений – связь между «Дядей Ваней» и «Ивановым». А. А. Юдин, например, указывает: «Пьеса “Леший” написана в конце сентября – начале октября 1889 года (переделана в декабре 1889 г., премьера – 27 декабря 1889 г., окончательно завершена в феврале – апреле 1890 г.). Иными сло-

вами, работа над ней началась еще до завершения второй редакции “Иванова”. Эта близость во времени между пьесами, конечно, не доказывает близости их содержания, но, по меньшей мере, наводит на мысль о возможности переключек. Егор Петрович Войницкий в наибольшей степени из героев Чехова может походить на продолжение Иванова. Это также “утомленный” жизнью человек, который ставит точку пули в конце» («Интерпретация и автоинтерпретация текста: к вопросу об авторских интенциях (А. П. Чехов. “Иванов”, “Леший”, “Дядя Ваня”»)). Как справедливо отметил П. Н. Долженков, «Если в “Иванове” никто не понял трагедию главного героя, то в “Лешем” трагедию Войницкого никто не заметил»<sup>4</sup>. Заметить трагедию Войницкого попытался в своей сценической практике французский режиссер Эрик Лакаскад, намеренно сливший, скрестивший в своем спектакле «Лешего» и «Дядю Ваню», где Войницкого, заметим, сыграл тот же актер Ален д’Айер, который четверть века назад исполнял у Лакаскада роль Иванова и за минувшие годы вырос не только физически, но и духовно, нравственно до нынешнего героя: «...я хотел начать с общего плана, с веселья. Чтобы осторожно ввести зрителей в дом Войницких. Да, я использовал “Лешего” как пролог к моему спектаклю, ведь и для самого Чехова эта пьеса послужила прологом к написанию “Дяди Вани”» («Интервью Эрика Лакаскада: за кулисами “Дяди Вани”»). И весь спектакль, как пишет Е. Богопольская, играется в пространстве между этими двумя полюсами – праздника, потерянного рая, и отчаяния.

Вопрос о датировке написания «Дяди Вани», наверное, так и будет оставаться в некоторой степени детективным, как в самом тексте пьесы не до конца разгаданным остается объяснение, например, того, почему же Иван Петрович дважды промахнулся, целясь в Серебрякова. Да полноте, поспешим воскликнуть мы: герой промахнулся потому, что не хотел в него попасть, – вот и всё. Это – не бытовая, а поэтическая, намеренная осечка. Выстрелы у Чехова точны художественным попаданием в цель, которая не всегда совпадает с объектом буквального назначения. Да и в сценическом оправдании подобного происшествия возможны дополнительные и вполне резонные объяснения: ну, допустим, спасти перепуганного академического отставника птицею кинулась мужественная галка тапан и немолодым своим телом с широко раскрытыми дланями-крылами прикрыла возможную жертву сыновнего гнева – так не палить же в нее?! Вот дядя Ваня и промахнулся.

«Серебряков, – пишет А. А. Юдин, – лично, разумеется, не виноват перед Войницким. Он – символ тех идей, тех обольщений, которые подчинили себе Войницкого, предопределив его жизненный выбор. (Поэтому и выстрел – мимо. Он также сугубо символичен.)». Не последнюю роль в глубинном этом конфликте играет, в частности, и возраст персонажей, чему посвятила специальную статью Л. Е. Бушканец («“Леший” и “Дядя Ваня” как пьесы о возрастах жизни»). Переделка «Лешего» в «Дядю Ваню» коснулась, по ее мнению, «самого существенного: “Леший” – это пьеса о рубеже молодости и зрелости, но молодость при этом победила. “Дядя Ваня” – о том, что молодость ушла и неизбежно наступила старость. <...> Молодость как главная тема “Лешего” и старость как главная тема “Дяди Вани” определяют то, что

4 Долженков П. Н. Нелюбимое детище Чехова: о пьесе «Леший» // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Мат-лы Первых международн. Скафтымовских чтений (Саратов, 16–18 октября 2013 г.). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 48.

различает начало обеих пьес». С этой точки зрения, полагает Л. Е. Бушканец, могут быть разрешены многие загадки в «непроеписанном», кажущемся немотивированным поведении героев. Зависимость от возраста, возрастная мотивация руководят поступками многих персонажей – от Серебрякова и Войницкого до Елены Андреевны и Сони; пожалуй, только Марина, женщина в годах, освободила себя от этих назойливых забот и живет в большем с собой согласии, не терзаясь и не мучаясь и уже тем самым оберегая других обитателей *Дома*.

Проанализировать немотивированное поведение героев «Дяди Вани», вникнуть в него помогает осознание особого рода конфликта, который, по мнению А. С. Собенникова, здесь «становится внеличным. В “Лешем” неблагополучие в доме объяснялось непониманием людей друг друга, в “Дяде Ване” общим ходом жизни; этическая проблематика сменилась экзистенциальной» («Пьесы А. П. Чехова “Леший” и “Дядя Ваня” в аспекте гендерной психологии»). Эволюция героев наблюдается и по горизонтали, и по вертикали: «в “Дяде Ване”, как нам кажется, акцент делается на проблеме самоактуализации личности. Неразделённая любовь способствует росту потенциала личности, и в то же время она становится маркером экзистенциальной драмы». Особо следует остановиться на цитировании Собенниковым чеховской характеристики героини другой его пьесы – «девицы новейшей формации» Саши: «Это самка, которую побеждают самцы не яркостью перьев, не гибкостью, не храбростью, а своими жалобами, нытьём, неудачами. Это женщины, которые любят мужчин в период их падения» (П III, 113). Данное сравнение проливает свой гендерный свет на взаимоотношения Елены Андреевны с Войницким и тем же поверженным идолом Серебряковым. В линии Войницкого главенствует мотив *пропавшей жизни* – и когда дядя Ваня с неподражаемым пафосом восклицает «Пропала жизнь!», мы отчетливо понимаем: жизнь действительно *пропала*. Выведенные в этой пьесе Чехова «живые люди» живы, прежде всего, тем, что проявляют себя как *мужчины* и *женщины*. Гендерная психология, явленная в текстах драматурга, считает Собенников, – одна из причин популярности пьес Чехова в театре.

«Герои Чехова редко обретают свой голос, редко становятся собой, – указывает Владимир Гольштейн. – Они отказываются от собственной личности, жертвуя ею ради любви, идей, идеологии, из-за робости или непривычки. На символическом уровне это выражено в том, что чеховские герои не имеют своего имени, и потому его рассказы и пьесы наполнены “толстыми”, “тонкими”, “душечками”, “бронзами”, “дядями ваями”, “тремя сестрами”, “мисюсями”, “чайками” и т. д. <...> Чехов описывает драму Ивана Петровича Войницкого, который не стал собой, а стал лишь дядей Ваней, что и подчеркивается названием пьесы. <...> Комизм противопоставления высокой риторики, высоких чувств и даже высоких действий смешным инконгруэнтным объектам этих чувств, т. е. то, что составляет основу чеховской драмы, не желают видеть многие интерпретаторы Чехова, особенно театральные. Отсюда и нечувствительность к целому пласту пьесы, к ее комедийной основе» («Жертва и долг в “Дяде Ване”»). По мнению Гольштейна, постановщики чеховских пьес, в частности и «Дяди Вани», чаще всего взрывают в ней преимущественно мелодраматические пласты, игнорируя комедийные элементы. Это не так в большей степени, чем кажется исследователю. Мировая сценическая и экранная практика знает немало приме-



ров, давних и недавних, где отношение к сюжету «Дяди Вани» и большинству его героев полно тонкой иронии и даже выказывает склонность к изящному пародированию. Ряд примеров содержится и в данном сборнике. Причем это распространяется не только на постановки и экранизации, но и на новые сочинения современных авторов, написанные по мотивам чеховских произведений. Один из ярких примеров – пьеса знаменитой аргентинской писательницы Гризельды Гамбаро «Незначительные беды»<sup>5</sup>. Отдавая должное ее фантазии и мастерству, нельзя все же не поделиться той смутной догадкой, что порой начинает казаться, будто это не Гамбаро пародирует Чехова, а ее отдаленный океаном и морями русский коллега пародирует это ее сочинение, вдохновленное «Дядей Ваней»; кажется, будто сами их разномасштабные сюжетные ряды соотносятся примерно как мелководное Азовское море (этакая «лужа» на просторах планеты) с Атлантическим океаном. Но ведь не случайно сама пьеса Гамбаро получила название с таким словом – «незначительные», самым прямым образом предполагая и некие *значительные* смыслы в ней.

Художественное значение (и назначение) «Незначительных бед» Гамбаро, прежде всего, в том, что и через эту постмодернистскую пьесу выявляется непреходящее новаторское искусство российского драматурга как уникального мастера новых театральных форм и, в частности, как предвозвестника «театра абсурда».

Принципиальной (и важной) удачей гамбаровских «Незначительных бед» хочется назвать, определим это так, *двоеСоние* (у Гамбаро чеховскую Соню и дополняет, и опровергает «параллельная» героиня Рита). Данное взаимодействие дублирующих одна другую персонажей постепенно набирает свой ход, развивается, они всё активнее проникают одна в другую, выступая некими оппонентами, «очуждая», «остранняя» друг друга. В какие-то отдельные миги действия Рита «откидывается назад и смотрит, как в театре». А в другой момент те же цветы, которые Войницкий собирает для Елены Андреевны, оказываются в пространстве Риты и ее мужа-бездельника и бабника Пепе, тоже, по существу, приживала. «Фактически, – как пишет о двух героинях Гамбаро в своей статье Ортензия Р. Морель, – они выполняют друг для друга функцию зеркала, при помощи которого каждая может взглянуть на себя со стороны. Более того, объединив усилия, они становятся способны на такие поступки, о которых раньше не могли даже подумать» («“Незначительные беды” и “Дядя Ваня”»: пародийный диалог между Чеховым и Гамбаро»). Корневым таким поступком следует посчитать серьезнейшую перемену в житейской философии Риты, отважившейся на буквальный внутренний спор с Соней: в финале пьесы, в последней шестой ее сцене происходит мировоззренческая подмена: Рита отказывается от упований на «небо в алмазах» и провозглашает веру не в смерть, а в самую жизнь, только не в такую, как эта, а прожитую «по-другому». «Рита вмешивается в текст Чехова и спасает Соню от приговора ждать посмертного воздаяния: вместе они готовятся найти смысл труду в земной жизни, вырвавшись из рамок, в которые они сами себя загнали». Финал гамбаровской пьесы остается открытым. Автор уравнивает своих героинь, предоставляя и той и другой одинаковое право выбора переосмыслить добро и любовь в уважающих человеческую личность категориях. Им даруется возможность самим выбрать свое будущее...

5 *Gambaro, Griselda. Penas sin importancia. Teatro 5, Buenos Aires, La Flor, 1991. Pp. 91–142.*

Феномен *двоеСоня*, а если шире, взаимного, «теннисного» пародирования О. Морель объясняет, ссылаясь на теорию Наоми Шорр и, в частности, на ее термин «патриодия», выведенный «для обозначения особенностей корреляции “дочернего” и “отцовского” текстов и предполагающий художественную игру, построенную вокруг их сходств и различий. Таким образом, “патриодия” представляет собой нечто среднее между пародией и отцеубийством, то есть постепенным изживанием “родительского” текста». Сам механизм «патриодийности», выходит, действует по принципу Тарас Бульба наоборот или Иван Грозный наоборот – то бишь детей, убивающих собственных родителей.

«Патриодия» напрямую связана с техникой контаминации и, по выражению Линды Хатчеон, является одной из форм постмодернистской пародии. Прибегая к сценическому приему контаминации, Гамбаро поступает программно-осознанно, справедливо полагая «одной из самых ярких особенностей своего литературного таланта открытость чужому тексту». Подмывает сравнить данный опыт Гамбаро с шахматной доской, на клетках которой вместо черных и белых фигур взаимодействуют «свои» и «чужие», «дочерние» и «отцовские». «Их (чеховских персонажей. – В. Г.), – указывает Морель, – поработает размеренная, усыпляющая повседневность, лишенная даже гипотетической возможности эффектной развязки, поскольку сам автор воспринимает своих героев как персонажей антидраматического порядка, словно сбежавших (по меткому выражению Морсона) из других литературных жанров».

В соответствии с правилами метатеатральной игры, один текст в пьесе Гамбаро накладывается на другой, «проступает» сквозь него – в кино это называют наплывом, наложением. Сюжет «Незначительных бед» становится, таким образом, пульсирующим, мерцающим, отсылающим нас то к Чехову, то обратно – в современную квартиру Буэнос-Айреса, становящуюся время от времени «коммунальной», разнонаселенной персонажами двух отдаленных территорий и эпох. В главные героини, как уже говорилось, здесь выдвигается Рита, она же Соня, которая вступает в серьезное внутреннее противоборство с чеховской протагонисткой на перекрестке между театральностью и настоящестью жизни. Подобное уже доводилось наблюдать в итальянской постановке «Дяди Вани» Петера Штайна (1996), где на первом месте оказалась не просто замечательная ее исполнительница Э. Поцци, а именно героиня, развернув сюжет с неожиданной стороны. Соня сделалась безусловным центром и нервом спектакля, воплотив в себе ту красоту некрасивости, о которой можно много рассуждать, но какую редко когда видишь воочию, Рыжеволосая, не самой выдающейся внешности, странная эта женщина – вся вдохновение, вся искренность и порыв. Необъяснимо счастливая в своем несчастье, Соня Элизабеты Поцци проживала здесь незаметную трагедию собственной жизни. Соня одна тут не актерствовала и вообще, как писали раньше в анкетах, «не участвовала». Она сумела не подчиниться будням и, больше того, тихо восстала против них. Она внушала надежду не словами о будущем, а богатством и тонкостью натуры, подлинной *настоящестью* и умением улыбаться сквозь слезы. Эта Соня сделала честь актрисе и маэстро.

В связи с вышесказанным хочется сослаться на А. В. Кубасова, справедливо заметившего в публикуемой в нашем сборнике статье: «Слово звучащее, воспринимаемое на слух, и слово “немое”, воспринимаемое глазами, обладают разными смысловыми

потенциалами, различны по природе своей выразительности» («Литературность как эстетический феномен комедии “Леший”»).

Исследование поэтики и структуры чеховских пьес представляется наиболее полным и перспективным при воссоединении и синтезе открытий теоретиков и практиков литературы и театра: одно рано или поздно подпитывает и стимулирует к дальнейшим поискам другое – сложный этот процесс никогда не будет напоминать слаженное синхронное плавание, но в самой его асинхронности и коренится вечнозеленый побег коллективного исследовательского успеха. Один из многих тому примеров – настоящий сборник, где прозорливые, тонкие мысли и выводы ученых соотносятся в живом диалоге с находками и открытиями режиссеров, актеров, сценаристов и, даже, простите, с некоторыми их ошибками, тоже обретающими подчас принципиальное значение.

Известная чеховская отсылка непосредственно к тексту пьесы («там же всё написано!»), требующая от любого, кто за нее берется, предельного внимания и художественного такта, не может не привести к тому или иному сценическому успеху. Участник публикуемой в сборнике дискуссии о постановках «Дяди Вани» А. П. Свободин приходит, в частности, к такому умозаключению: «...если мы все это усвоим, несколько принципиальных моментов в чеховских пьесах, – никого не разоблачать, вдумываться в каждого персонажа, действительно играть то, что написано, – всё получится. У Чехова есть еще и тончайшая саморежиссура. К ней надо прислушаться. И тогда возможны колоссальные открытия». Да, сам Чехов – не просто литературный автор своих пьес, но и потенциальный, тайный, незримый, «внесценический» их режиссер. Это он вдохновил и подвинул сценическое искусство к режиссерскому театру, заложив в своем наследии необходимые для дальнейшего его развития основы.

Коллективный опыт сценического освоения чеховских пьес, ежегодно, вот уже второе столетие, продуктивно пополняющийся, обогащает наше знание и фантазию все новыми продуктивными фактами. Строго говоря, представителей разных исследовательских цехов можно было бы поделить на две ведущие группы – тех, кто пишет предисловия (теоретики), и тех, кто занимается послесловиями (практики сцены и экрана). Но на деле эти функции нередко смешиваются, ибо сам этот процесс – всегда динамический, контекстный. «Впечатление от пьес Чехова, – прозорливо замечает американский режиссер Тайрон Гатри, – во многом зависит от того, сколько времени прошло с момента их написания» («“Дядя Ваня”. Предисловие режиссера»). «...мало-помалу, – разъясняет он далее свою мысль, – становилось ясно, что эмоции чеховских героев жестко регулируются юмором; что общий тон большинства его произведений отнюдь не трагический или эмоционально утомительный; напротив, он нежно-ироничный. <...> В Чехове нужно искать золотую середину. Постановка должна быть достаточно умной для того, чтобы “держать” зрителя в просторном, но не слишком большом доме; и не такой зрелищной, чтобы зрители могли сказать “Как впечатляюще” вместо “Как правдиво”».

Еще одна мысль Тайрона Гатри могла бы стать эпиграфом к последнему разделу настоящего сборника о театральных постановках и экранизациях: «Я думаю, что великая пьеса никогда целиком и полностью не зависела от сюжета; толкование всегда было важнее повествования». Однако австралиец Джеффри Борни, совмещающий

в себе оба исследовательских начала – режиссера и ученого, упреждающе пишет: «Поскольку каждый режиссер непременно “снабдит интерпретацией” такую пьесу, как “Дядя Ваня”, чтобы она нам что-нибудь “говорила”, будет значительно разумнее, если его интерпретационные потуги станут основываться на знании существующей критики, а не просто на желании придать пьесе то значение, которое режиссеру захочется ей придать».

Склонный к парадоксальным высказываниям Борни («Упущена возможность поставить великую пьесу об упущенных возможностях») не упускает возможности цитировать и других ироничных своих коллег: «Мне снова кажется, что Фридман гораздо ближе к истине, когда пишет, что в мире “Дяди Вани” “возможно, существует лишь один смысл жизни – поиски смысла жизни”». По существу, Борни в этих случаях сам прибегает к «эффекту очуждения», о котором он, ссылаясь на мнение Веры Готтлиб, пишет: «Похоже, Чехов понял механизм действия комических элементов задолго до того, как эту идею изложил Брехт. Он объяснял Суворину, что писатель должен пробуждать в читающей публике понимание: “Ее нужно напугать и больше ничего, она заинтересуется и лишний раз задумается...”». Смысл доводов Борни, приводимых им относительно структурных механизмов «Дяди Вани», очевиден: комические элементы, присутствующие в ткани пьесы, помогают «остраннить», «очуждать» элементы драматические и даже трагические. После этой «миражной» пьесы данная тенденция проявится с еще большей силой в «призрачном» «Вишневом саде», широко распахнув чеховским драмам ворота в XX век.

Присутствие в пьесе «Дядя Ваня» двух начал – комического «низа» и трагического «верха» – позволяет размышлять о многих перекрестных ее особенностях и возможностях, например, о взаимном перетекании элементов *L'allegro* (игриво) и *Il penseroso* (задумчиво), стимулирующих органичные жанровые преобразования внутри сюжета<sup>6</sup>; или о парности персонажей, носящих те же характеристики, – по принципу Бима и Бома, Пата и Паташона и др. Среди них могут взаимодействовать, соотноситься такие, скажем, пары: Елена и Соня, Войницкий и Астров, и снова Войницкий и Серебряков, Вафля и опять же Серебряков – приживал и кандидат в приживалы; татап и Марина – разнополярные охранительницы этого *Дома* и т. п. Не случайно, например, а вполне закономерно из одной эпатажной современной постановки этой пьесы последнюю пару просто выкинули из сюжета по художественной нужде: она не вписывалась в режиссерский замысел, о чем упоминает в своей статье Е. Н. Петухова («“Традиционность” и “современность” в постановках “Дяди Вани” на петербургской сцене»). Сию причину можно было бы посчитать уважительной, вызывая хоть сколь-нибудь серьезное уважение сам этот замысел, который тоже может составить отличную пару *умыслу*, то бишь ремесленному произволу. И уже в следующий ряд мыслей о *парности* (сюжетов, произведений, персонажей) могут входить те же вариации на астровские, скажем, темы – соотнесение двух монологов, Астрова о карте уезда и пастуха Луки Бедного (рассказ «Свирель»), на одну и ту же, в сущности, тему, произнесенных с одной и той же, похоже, сердечной, нравственной болью. К этому сравнению прибегает Б. Парамонов в своем радиоэссе «Русский лес». На чем наверняка могли бы сойтись два таких разных чеховских героя: «Разру-

6 См. на эту тему нашу работу «Чехов между *L'allegro* и *Il penseroso*», помещенную в данном сборнике.



шено уже почти всё, но взамен не создано ещё ничего» (С XIII, 95). Ведь они уж точно сходятся воедино в нашем читательском восприятии, всецело и всеохватно подчиня общему для нас настроению: «Мелитон плелся к реке и слушал, как позади него мало-помалу замирали звуки свирели. Ему всё еще хотелось жаловаться. Печально поглядывал он по сторонам, и ему становилось невыносимо жаль и небо, и землю, и солнце, и лес, и свою Дамку, а когда самая высокая нотка свирели пронеслась протяжно в воздухе и задрожала, как голос плачущего человека, ему стало чрезвычайно горько и обидно на непорядок, который замечался в природе. Высокая нотка задрожала, оборвалась, и свирель смолкла» (С VI, 328). Елена Андреевна, услышь она тихую сбивчивую речь Луки Бедного о гибели леса, восприняла бы ее, надо полагать, с большим вниманием и чуткостью. Так или иначе, чеховская «Свирель» тоже прокладывает свою узенькую тропку к «Лешему» и «Дяде Ване», включаясь негромким звуком своим в атмосферу, отвечающую тогдашнему общественному слуху. «Такое впечатление, – справедливо замечает Э. Бентли, – что театр вспоминает о Чехове тогда, когда вспоминает о совести».

Призрак *Леса* впоследствии перевоплотится в призрак *Сада* – и «звуком лопнувшей струны» отзовется грустное это происшествие в последней чеховской пьесе, оставляя в душе нашей долго не заживающую рану. В конце концов, сюжеты эти – о взаимоотношениях человека с деревом, то бишь с *древом* – древом жизни, древом познания; это мифологический, библейский сюжет, манящий нас в Гефсиманский сад... Как написал Чехов в письме к Суворину: «В лесу чувствуется присутствие божества» (II V, 70). По мнению Г. А. Шалюгина, «именно в Книге Бытия следует искать исток той “нормы”, которая осознанно – или подсознательно – определяла пафос чеховского обращения к теме леса» («Наболевший вопрос. Призрак леса в пьесе А. П. Чехова “Леший”»). Утрачивание лесов, завершающееся в пьесах Чехова гибелью (вырубкой) вишневого сада, прямо-таки взывает к первому на Руси плачу о порубленных деревьях из житийной литературы – в качестве такового О. В. Спачиль называет житие Сергия Радонежского, написанное Епифанием Премудрым («Лесной контекст пьес А. П. Чехова “Леший” и “Дядя Ваня”»). Да, в «Дяде Ване» или «Трех сестрах» плач этот вряд ли полноценно уместен, но в финале трагикомедии «Вишне́вый сад» он, похоже, категорически необходим. «Мы имеем все основания утверждать, – пишет Спачиль, – что лес, о котором идёт речь в пьесах “Леший” и “Дядя Ваня”, так же, как и лесная карта уезда, над которой трудится Михаил Львович Хрущов, – реальные объекты современной Чехову действительности, часть того социально-исторического и культурного контекста, в котором создавалась пьеса». Но не это главное. Суть, как объяснит далее автор данной статьи, в том, что «в “Лешем”, а затем и “Дяде Ване” образ леса претерпел сходную (с “Вишне́вым садом”. – В. Г.) трансформацию – от объекта действительности до метафоры и символа. Лес как объект заботы и попечения чеховских героев – это отклик чуткого к жизни писателя на тему, волновавшую современников».

Б. Парамонов так определяет функцию *Леса* в чеховской поэтике: «Лес у Чехова – попытка в художественном образе преодоления смерти, выступающей в символе степи. Степь ведь бывает роскошной очень короткое время, потом ее выжигает солнце, она делается однообразной и отнюдь не красивой. Совсем кратко и понятно:

смерть у Чехова – степь, а лес – жизнь. И Астров у Чехова – тот врач, который лечит не болезни, а как бы самую смерть»<sup>7</sup>. *Сад* у Чехова, воспринимаемый нами как малая, крохотная часть огромного *Леса*, тоже олицетворяет, представляет и предъясвляет собою жизнь, ее необходимость и торжество.

В «Дяде Ване» горизонталь степи отсутствует и потому, как указывает Жорж Баню, «никакая смерть здесь не станет признанием поражения, избавлением от обязательств, отменой замысла. В “Дяде Ване”, таким образом, нет исчезновения, здесь есть только расставания» («Дядя Ваня и миф о Сизифе»). Если пьеса «Три сестры» – «драма настроения» (И. Анненский), то эта вещь – точно драма расставаний, на которых густо и терпко замешен ее сюжет.

Труд дяди Вани и Сони, по определению Ж. Баню, поистине сизифов труд – вот какое глубинное качество он в нем усматривает. Надо ли говорить, как далеко это от серебряковского призыва «делать дело»! Труд дяди Вани, увы, – напрасный труд, при всей кажущейся его необходимости. Занятие трудом приводит его в конце концов к разочарованиям в жизни как таковой и в какой бы то ни было деятельности в частности. Когда он в финале пьесы корпит над конторской книгой, диктуя сам себе счета, кажется, будто он произносит какую-то молитву, скрытую под маской унылой канцелярщины: обращаясь к Всевышнему, он взывает к себе. За видимостью уюта, который так умилял Астрова («Тишина. Перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно...»), открывается вдруг трагическая бездна, в которую уносится уставшая от жизни душа героя, приговоренного злодейкой судьбою к дальнейшему бесцельному (и бездельному) существованию.

Баню не случайно узрел в дяде Ване Мерсо из повести А. Камю «Посторонний»: к концу пьесы, указывает он, чеховский герой «видит себя Сизифом, “вечным тружеником” – он переходит от идеи ложной полезности к принятию бесполезности...». Нет ничего абсурднее – предлагать человеку, сознательно отказавшемуся от дел, «делать дело». Рядом с отставным профессором мы вдруг обнаруживаем подавшего в отставку Сизифа. Внутренне бездейственны и утешения Сони, обращенные к «бедному дяде». Жизнь еще не кончена, но, увы, прямо на глазах безнадежно утрачивается ее смысл...

«...именно в 1990-е годы, – указывает Е. К. Муренина, – в связи с распадом двуполярной системы и в России, и на Западе происходит радикальная переоценка ценностей, обостряющая актуальный потенциал пьесы о герое, который наконец-то “прозрел” (но слишком поздно), то есть “повернулся спиной к прошлому, но не смог найти пути к будущему”, что сказалось и на резко возросшей волне интереса к “Дяде Ване” не только в кино, но и на сценах столичных театров как в Англии, так и в России, когда “Дядя Ваня” буквально стал “пьесой нашего времени”» («Параметры межкультурной релевантности классического текста: “Дядя Ваня” А. П. Чехова как феномен англоязычного кино 1990-х гг.»). Красноречивое свидетельство тому – публикация подборки материалов из журнала «Театр» в данном сборнике («Сюжет, достойный кисти Айвазовского»). Развернувшийся там спор о пьесе «Дядя Ваня» и ее героях, непредвиденно возникший между московскими театрами на гребне сезона 1992/1993 гг., завершился несколько неожиданным, но вполне по-своему закономер-

<sup>7</sup> *Парамонов Борис*. Русский лес // Радио Свобода. 28.02.05. URL: <http://archive.svoboda.org/programs/rq/2005/rq.022805.asp> (дата обращения: 19.03.2018).

ным образом: к началу следующего сезона 1993/1994 он получил свое разрешение благодаря еще двум, очень разным, постановкам других чеховских пьес – «Лешего» и «Иванова», которые и дополнили и разъяснили суть спора. Суть, так или иначе, сводится к пониманию функции и места героя в драматических сочинениях Чехова. Так, например, поставив «Лешего» (Театр на Малой Бронной), С. Женовач, как пишет О. Богомолова, «изначально не стремился играть философских драм и не стал возлагать на плечи своих персонажей бремя высокого геройства, но дал им то, о чем они мечтали, – они просто устраивают свою жизнь, не желая становиться героями. <...> Для героев “Лешего” мир и покой становится важнее абстрактных идеалов, тихая заводь – желаннее высокого поприща. С. Женовач пронизывает спектакль не тоской по несбыточному, а тоской по тому, что сбывается, не тоской по будущему, а тоской по настоящему – по дому и быту, по простой радости». Тоска по настоящему – вот чего, оказывается, не хватало тогдашнему московскому зрителю. Сюда же присоединяется и главный, опорный для описываемого театрального момента спектакль «Иванов и другие» Г. Яновской в МТЮЗе, ставший, по мнению Т. К. Шах-Азизовой, «тем событием, которого в театре Чехова недоставало. Он осветил, объяснил, подытожил всю полосу “Дядей Вань” и того, что предшествовало ей и окружало ее, сформулировал ту тенденцию, которая, пронизывая спектакли, становилась направлением ума. Снова был явлен вариант российского гамлетизма, драма бездействующего и рефлектирующего (как Платонов или Иванов) или упустившего жизнь (как Войницкий) героя». Но было в этой постановке и нечто большее, что выдвинуло ее в ряд принципиально важных театральных удач: смысл в ней, указывает Шах-Азизова, неотделим был от стиля – сложная метафизика решений воплощена была в особой поэтике. Особость возникала из ощущения чеховского космизма – так на наших глазах рождалась новая модель его театра, охватившая все пьесы Чехова разом, существующая в нескольких измерениях.

И тут мы вновь вернемся к статье Мурениной, по-своему тоже продолжающей и дополняющей вышеуказанный спор о «Дяде Ване» 90-х годов, где она, в частности, пишет: «Тема утраченных идеалов, потерянной жизни и невозможности достижения гармонии в мире, подверженном “бесу разрушения”, погибающем “не от разбойников, не от пожаров, а от ненависти, вражды, от всех этих мелких дрязг”, где “нормальное состояние человека – это быть чудаком” (С XIII, 74, 79, 107), – в той или иной степени остаётся центральной для всех трёх, несомненно “постмодернизирующих” “Дядю Ваню” транспозиций» – это фильмы Майкла Блейкмора «Деревенская жизнь» (1994), Луи Маля «Ваня на 42-й улице» (1994) и Энтони Хопкинса «Август» (1995). При всей разнице их кинематографического языка и непохожести монтажного мышления, все три режиссёра, по мнению Мурениной, попытались использовать свою «временную и культурную венаходимость» для того, что Бахтин называл «взаимным» обогащением культур. «В свете такого взаимного обогащения социально-историческая конкретизация чеховского текста несомненно отходит на второй план. Самым востребованным и театральной, и киноаудиториями конца XX – начала XXI веков транспозициям удаётся не только избежать чисто “репрезентативного” (“самоварного”) подхода в осмыслении Чехова, но прежде всего обнажить духовно-эстетический потенциал его драмы». Широкое развитие медиаязыка, наряду с

прежним литературным и сценическим, разумеется, нельзя недооценивать, равно как и становление и развитие нового и весьма многообещающего метаязыка, вбирающего и сплавливающего в себе все предшествующие ему компоненты. Из приводимых Мурениной примеров на первое место выдвигается, конечно же, фильм Луи Маля, выросший из многолетней репетиции чеховской пьесы режиссером Андре Грегори, как «Дядя Ваня» из того же «Лешего». Подобный опыт встречался и прежде: например, широко известный фильм итальянца Этторе Сколы «Бал» (1983) возник из театральной постановки француза Жана-Клода Пеншенá, вобравшей в себя полувековую историю заурядного танцевального зала. А своеобразным его предшественником был фильм американца Сидни Поллака «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» (1969) о грандиозном танцевальном марафоне в лихие годы Великой депрессии. Если вернуться к театру, то надо заметить, что Андре Грегори завидуют белой завистью многие его коллеги, например, тот же Эрик Лакаскад: «Можно вообще всю жизнь работать над одной пьесой. Это возможно. Сейчас все больше приходится работать вразброс, то одна постановка, то тут же другая, все время от нас требуют ставить новые спектакли. Трудно в таком ритме работать серьезно. Как хотелось бы иметь возможность работать над одной пьесой три-четыре года»<sup>8</sup>. Тем более что и ратует Лакаскад за театр, близкий художественному результату, достигнутому парой Грегори – Маль: это «антинатуралистический театр, театр без персонажа. Например, общение между самим актером, скажем Эриком, который может играть Вершинина, и Вершининым, но никогда не персонаж Вершинина. Но и не Эрик тоже. Это общение между ними. Это также театр физических действий, такой, каким он был развит у Гротовского». И еще: это театр, где «ни режиссер, ни актер, ни драматический поэт, ни публика не являются центром. Это универсум со многими составляющими, с постоянным смещением центра и научным, почти медицинским анализом произведения».

Характеризуя проект «Ваня на 42-й улице», Муренина замечает, что «снятый всего за одиннадцать дней французским режиссером Луи Малем фильм ставил задачу “киноописания” *другого* текста. Прототекстом фильма стал опыт легендарной, счастливо растянувшейся на четыре года “репетиции” чеховского “Дяди Вани” ансамблем друзей-актёров во главе с Андре Грегори в заброшенном театре на 42-й улице в Нью-Йорке». Фильм Маля стал «своеобразным *метатекстом*, текстом о тексте, “документирующим” НА ЭКРАНЕ уже сотворённое НА СЦЕНЕ». Возникает, помимо прочего, своего рода творческий диалог или даже полемическая дуэль режиссеров кино и театра по поводу литературного первоисточника, с одной, правда, оговоркою: победителем здесь обязательно станет последний – именно по праву *последнего*, ибо его художественные возможности априорно шире.

Действие этого многослойного и многомерного зрелища множится и параллелитится: перед нами развёртывается американская история рождения сценического замысла классической русской пьесы, вбирающая в себя годы увлекательных репетиций, творческого и человеческого роста, становления и изменения судеб каждого из ее героев и участников, в виде ее репетиции с некоторыми остановками на публике, фиксируемой для последующего экранного воспроизведения после съемок и монтажа.

8 О взаимоотношениях Э. Лакаскада с пьесой «Дядя Ваня» см. материалы в настоящем сборнике.

В результате, чеховский оригинал, изложенный определенными словами на бумаге, обретает максимально адекватное заложенным в нем художественным возможностям воплощение. Это в той же степени фильм о спектакле, сколько и спектакль о фильме. Это всё тот же морсоновский «театр».

«“Ваня на 42-й улице”», – подчеркивает Муренина, – не только стал кинематографическим бестселлером в среде американских театральных и академических кругов, но вошёл в историю культуры XX века как один из самых удачных примеров творческого освоения Чехова в межкультурном контексте, – НА СЦЕНЕ и НА ЭКРАНЕ, показав неиссякаемый потенциал межкультурных адаптаций и продемонстрировав возможность сосуществования текстов разных эпох, культур и медиумов не столько в иерархических, но скорее в диалогических отношениях, – в процессе их вхождения в “креативную” память культуры».

Можно со всей отвагой заявить, что чеховский «Дядя Ваня» – он и в Африке «Дядя Ваня», где, как загадочно изрекает один из его героев, «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница – страшное дело!» Так же как экранный его двойник в австралийской картине «Деревенская жизнь» остроумно корректирует то же высказывание с поправкой на другое полушарие: «А, должно быть, в этой самой Англии теперь холодища – страшное дело!» И вовсе не случайно нам довелось соотнести уездную глубинку чеховской пьесы с другой отдаленной местностью – «Нашим городком» Гроверс-Корнерс из пьесы Т. Уайлдера, эпически родственных, поэтически схожих. По всему видно, Чехов – универсален, он воистину писатель общемирового масштаба. «Несмотря на кажущуюся общую англоязычную природу рассматриваемых кинотекстов, – заключает Муренина, – разность и широта их геокультурного осмысления Чехова не может не изумлять – перед нами не только “британский” или “американский” Чехов, но и Чехов “австралийский”, то есть Чехов, “выросший” одновременно на всех трёх англоязычных континентах. Удивительно, что четверть века спустя после появления этих кинолент в прокате, ни в отечественном, ни в западном литературоведении факт такого параллельного англоязычного “вхождения” в рассматриваемый чеховский текст практически не был замечен...»

Удача, на наш восхищенный взгляд, специально поджидала двух режиссеров, когда они воссоединили свои усилия в заброшенном здании старого театра «Новый Амстердам», запущенного, захламленного, изгрызанного и загаженного крысами, но сохранившего во внутреннем убранстве своем чудные следы былой красоты: на стенах, на потолке, на отдельных участках пола. Само пространство напоминало им (и нам!) о всё том же доме Войницких с его 26-ю комнатами и продолжало сохранять и охранять многие его тайны, шёпоты и крики некогда покинувших его обитателей и восторженные охи, вздохи и эхо аплодисментов сотен и тысяч посещавших его когда-то зрителей, навсегда поселившихся здесь в качестве призраков. Это чудо: вокруг – огромный мегаполис, Таймс-сквер, толпы людей, гамбургеры и напитки, зазывные огни рекламы, несмолкаемый шум жизни и автомобилей, теплые, ласковые звуки саксофона, наигрывающего мелодию Джошуа Редмана «Холод»; а здесь – покой, тишина, внутренний уют: намоленное артистами пространство «внутридрамы» (тысячу раз прав Пиранделло: «Драма заключена в нас; мы сами – драма, и мы сгораем от нетерпения представить ее так, как нам подсказывают бушующие в нас страсти») и в первом ряду, среди двух-

трех зрителей – Андре Грегори, улыбающийся, как Чеширский кот<sup>9</sup>. Как-то незаметно играющий Астрова актер становится Астровым, а Марина – Мариною, только что они общались там, а теперь оба всецело – «внутридрамы», здесь. И Астров произносит чеховское как собственное *своё*: «Я слышу, как лес вздыхает, – говорит он, – я посадил этот лес...» Вздыхающий лес уравнивается с человеком, замирающий, затихающий театр – с остывающим в зыбкой памяти домом Войницких... «Реальность мнимого и мнимость реального» сливаются воедино. “Finita la commedia”... Это Астров не Елене и не себе произносит – он адресует *это* нам... Трудно возвращаться на Таймс-сквер, но дом Войницких, похоже, покидает нас...

Сам образ этого *Дома*, таинственного и неодолимого, справедливо претендующего на главное, центральное место в поэтическом пространстве сюжета чеховской пьесы, продолжает причудливые трансформации и на сценических площадках, и на экране. Огромная находка постановочного продукта Грегори – Маля – это здание заброшенного театра «Новый Амстердам», как будто бы специально сохраненного для этого художественного эксперимента. Легче других здесь Серебрякову: в этом-то «лабиринте» есть где заблудиться и потеряться; сложнее тем, кто тщетно, но упорно пытается не просто обнаружить, но и сохранить тут хоть какие-нибудь остатки тепла и уюта. Одним словом, это великолепный, *нужный* Дом. А вот как Муренина описывает этот же объект в фильме Хопкинса: «Дом в “Августе” солидный, добротный, в два этажа, явно не дачно-летнего типа, как в “Деревенской жизни”, что придаёт всему колориту фильма несколько иное ощущение стабильности и провинциализма вместо непредсказуемой экзотики дикого ландшафта далёкого австралийского континента. После дома – крупным планом – лежащий Ян, с “перевернутым” в кадре лицом». Здесь режиссер использует два параллельных «отъезда», искусно чередуя их в монтаже, воссоединяя в этом внутреннее состояние персонажей, осиротевших, теряющих ощущение прочности *Дома* и подчеркивая недостижимость, необоримость и даже величие внешнего его положения: «В самом конце слышится её (Шан, то бишь Сони. – В. Г.) голос о возможности обретения покоя, но в кадре – крупным планом – лицо Яна. Он плачет. И только потом – снова Шан, видимая в проёме окна снаружи – в расширяющемся пространстве дома, лужайки, деревьев... Камера движется с расширением по горизонтали до тех пор, пока окно дома ещё проглядывает сквозь ветви деревьев... При всей узнаваемости речевого контекста объёмность кинематографического видения, частая смена ракурсов в изображении и ландшафта, и интерьера явно выводит транспозицию Хопкинса за пределы чисто сценического преломления хорошо узнаваемого чеховского сюжета, и визуально-музыкальные возможности фильма позволяют зрителю ощутить “Дядю Ваню” в более широком контексте чеховской драмы и прозы, в контексте “Чайки”, “Вишнёвого сада” или даже “Дома с мезонином”». В “Вишнёвом саде”, добавим, дом заколачивают, словно гроб, вместе с живым еще, забытым в нем человеком. Образ *Дома*, возникший в «Дяде Ване», обрел в «Вишнёвом саде» последние, окончательные свои характеристики и черты.

Кинематографическому «Августу» Хопкинса, замечает Муренина, предшествовал «Август» театральный – в октябре 1994 года состоялась премьера одноимённой

<sup>9</sup> Andy Merrifield, How Vanya on 42nd street captured a changing New York city. On the film adaptation of Chekhov's *Uncle Vanya*, Literary Hub, June 8, 2018. Описание этого здания см. в электронном журнале: URL: <https://lithub.com/how-vanya-on-42nd-street-captured-a-changing-new-york-city/> (дата обращения: 19.03.2018).

театральной постановки Энтони Хопкинса в Theatre Clwyd, Mold. Как видим, опираясь на различные факты театральной и кинематографической практики, 90-е годы можно характеризовать как время повышенного внимания к *Дому Войничких*, своего рода «дядиванизации» в мировом освоении чеховского драматургического наследия. Так ведь и в 90-е же годы, веком раньше, складывалась творческая история и судьба самого этого двухчастного сюжета – от «Лешего» к «Дяде Ване», – судьба уникальная и по-прежнему перспективная, ждущая новых своих исследователей.

В сборнике мы выделили специальный раздел, посвященный датировке написания «Дяди Вани». Общий вывод, подсказываемый коллективной исследовательской мыслью, напрашивается примерно такой: пьеса «Дядя Ваня», своим рождением обязанная «Лешему», вызревала в творческом сознании писателя в течение 1888–1896 гг. с усилением внимания к ней в периоды 1892–1894 гг. и на рубеже 1896–1897 гг. – до дня ее публикации. Исходя из этого, можно сказать, что роман автора с пьесой длился долго, и огорчая, и радуя возникающими свиданиями и открытиями.

Разумеется, данный вывод с течением времени может уточняться и дополняться все новыми фактами и разысканиями, но вряд ли будет опровергнут в целом.

Как явствует из обзора высказанных гипотез, влияние на этот творческий замысел, как и всегда, было многоуровневым и многофакторным, воздействовавшим и на сознание, и на подсознание драматурга-творца и представлявшим собою, образно говоря, некую плавильную печь для формования обретающего окончательные очертания замысла.

А существуют ли они вообще, эти *окончательные очертания*? И что делать с продолжениями «Чайки», «Трех сестер», «Вишневого сада» или того же «Дяди Вани», время от времени прорастающими новыми побегам на благодатнейшей почве чеховских первоисточников?..

Всё течет, и всё повторяется... И вот вам следующий, очередной случай – еще одна «транспозиция».

Рождению замысла, началу нового американского спектакля «Это был конец» могли поспособствовать следующие обстоятельства чеховской пьесы. Устав жить, Войничкий попытался было забежать немного вперед, чтобы столкнуться с собственным будущим. Астров, раздосадованный неуместным вопросом, ответил жестко, резко, сведя ожидания собеседника к осознанию безнадежности:

«В о й н и ц к и й. О, боже мой... Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их? О, понимаешь... (*судорожно жмет Астрову руку*) понимаешь, если бы можно было прожить остаток жизни как-нибудь по-новому. Проснуться бы в ясное, тихое утро и почувствовать, что жить ты начал снова, что все прошлое забыто, рассеялось, как дым. (*Плачет.*) Начать новую жизнь... Подскажи мне, как начать... с чего начать...

А с т р о в (*с досадой*). Э, ну тебя! Какая еще там новая жизнь! Наше положение, твое и мое, безнадежно.

В о й н и ц к и й. Да?

А с т р о в. Я убежден в этом.



В о й н и ц к и й. Дай мне чего-нибудь... (*Показывая на сердце.*) Жжет здесь.

А с т р о в (*кричит сердито*). Перестань! (*Смягчившись.*) Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас и которые будут презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так безвкусно, – те, быть может, найдут средство, как быть счастливыми, а мы... У нас с тобою только одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные. (*Вздыхнув.*)» (С XIII, 107–108).

Пьеса подошла к задуманному автором должному концу, однако (в театре такое бывает) не кончилась, а вроде бы продлилась из миражного настоящего в еще более миражное будущее. Да, в театре подобное бывает – и мы видели уже, например, трех сестер, сильно постаревших в послефинальном пространстве оригинала пьесы, досочиненном и додуманном дальше, – «Мы были тремя сестрами» Хосе Санчеса Синистеры (Мадрид, 2014). Был еще и танцевальный спектакль Пины Бауш «Kontakthoff, с дамами и господами от 65-ти» (Вупперталь, 2000), верней, продолжение 1-й части, снятой в 1978-м с другими, молодыми участниками. Был и совершенно замечательный мхатовский спектакль «Соло для часов с боем» О. Заградника (1973). Этот опыт продолжился ныне, в 2018-м году, в Нью-Йорке, в Mabou Mines Theater. Если быть совсем точным, то возник он, как и в случае с «Ваней на 42-й улице», несколько лет назад, став, как и положено, хорошо сделанным спектаклем четырехлетней, «марочной» выдержки. И опять же – не простым драматическим спектаклем, а весьма технически оснащенным (инсталляция, перформанс и т. п.) медиазрелищем: автор идеи и режиссер – Мэлори Катлетт.

Стена реальная, старая, но отреставрированная, идеально – один к одному – совпадает с проекцией той же самой стены: явь и призрачность равноценны и, кажется, взаимозаменяемы. На четырех персонажей действия приходится четыре двери – одна поуже и три квадратных. У средней двери (главной, как уже отмечалось, в пространстве чеховской пьесы) есть старый красный знак (оставленный с тех, доигровых времен) с надписью «Курение разрешено». Мастера по звуку и видеопроекции присутствуют тут же, в игровой среде – на равных с квартетом героев, раздваивающихся, растраивающихся (от слова «три») из живых людей в привидения и тени: вот Астров (Джим Химельсбах), а рядом – тень дяди Вани (Пол Зимет); а вот дядя Ваня реальный и он же призрачный; а вот Елена (Раэ С. Райт), Соня (Блэк-Айд Сьюээн) и справа от нее – тень Елены. Миражная среда – это отрывки так и не выученных ролей, и заветные мелодии, и звуки того, чего нет, но могло бы быть – такая зримая, слышимая антология вероятностей, догадок, сомнений и озарений, всевластие сослагательного наклонения. К 4-му акту спектакля техника отступает, миражи рассеиваются. Весьма пожилые актеры, какие они есть, живущие, как и сценический их собрат Фирс, «давно», остаются наедине со своими персонажами, какими они так и не стали и не станут никогда. Будущее отказывается приходить, деликатно уступая место прошлому, выдающему себя за настоящее. Ощущение *настоящести* обеспечивается даруемыми причудливым зрелищем впечатлениями. Распавшаяся было «связь времен» волшебным образом воссоединяется в нечто органически целостное. Отдельные миги памяти возвращаются на круги своя, собираясь в новую мозаику проходящей, но так и не прошедшей жизни. Мы тоже были дядями Ванями... Так это и был КОНЕЦ?

Был или есть? В названии спектакля явно не хватает вопросительного знака. Поставленный ребром вопрос висит в мареве застрявшего в нашем сознании чеховского времени. Да, это было – но ведь не сплыло?! Нет?..

«В конечном итоге, однако, – напишет Джессика Риццо, – “Это был конец” – не столько элегия, сколько несентиментальное утверждение непрерывности бытия и торжества жизнестойкости. На самом деле, ничто так тонко и точно не отражает сути этой постановки, как слова заключительного монолога Ольги из “Трех сестер”: “Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!”»<sup>10</sup>. Немного – это много? Знать – это узнать или просто – *знать*? Это когда или это *всегда*?..

Нью-Йорк, Челси, 2018-й год, еще один *Дом* Войницких, сплюснутый до одной старой стены с отражающимся на фактурной ее поверхности лабиринтом из 26 комнат. Обитатели *Дома* продолжают быть загадкой, а сам он, очевидно, претендует оставаться в качестве отгадки, обещающей нам «окончательные очертания»...

## ЛИТЕРАТУРА

Andy Merrifield, How Vanya on 42nd street captured a changing New York city. On the film adaptation of Chekhov's *Uncle Vanya*, Literary Hub, June 8, 2018. URL: <https://lithub.com/how-vanya-on-42nd-street-captured-a-changing-new-york-city/>

Jessica Rizzo. Vanyamachine: Mallery Catlett's "This Was The End". The Theatre Times, 15th June 2018. New York, Review, Russian Theatre Abroad, Transmedia, USA. URL: <https://thetheatretimes.com/vanyamachine-mallery-catletts-end/>

Волчкевич М. «Дядя Ваня». Сцены из непрожитой жизни. М.: Пробел-2000, 2010. 88 с.

Долженков П. Н. Нелюбимое детище Чехова: о пьесе «Леший» // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Мат-лы Первых междунаrodn. Скафтымовских чтений (Саратов, 16–18 октября 2013 г.). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 47–51.

Пармонов Борис. Русский лес // Радио Свобода. 28.02.05. URL: <http://archive.svoboda.org/programs/rq/2005/rq.022805.asp>

Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3. 540 с.

\* \* \*

Произведения А. П. Чехова цитируются по Полному собранию сочинений и писем в 30 томах (М.: Наука, 1974–1983). В тексте в скобках буквой «С» обозначены сочинения, «П» – письма, римской цифрой – том, арабской – страница: (С XIII, 77) или (П IX, 7).

<sup>10</sup> Jessica Rizzo. *Vanyamachine: Mallery Catlett's "This Was The End"*. The Theatre Times, 15th June 2018. New York, Review, Russian Theatre Abroad, Transmedia, USA. URL: <https://thetheatretimes.com/vanyamachine-mallery-catletts-end/> (дата обращения: 19.03.2018).

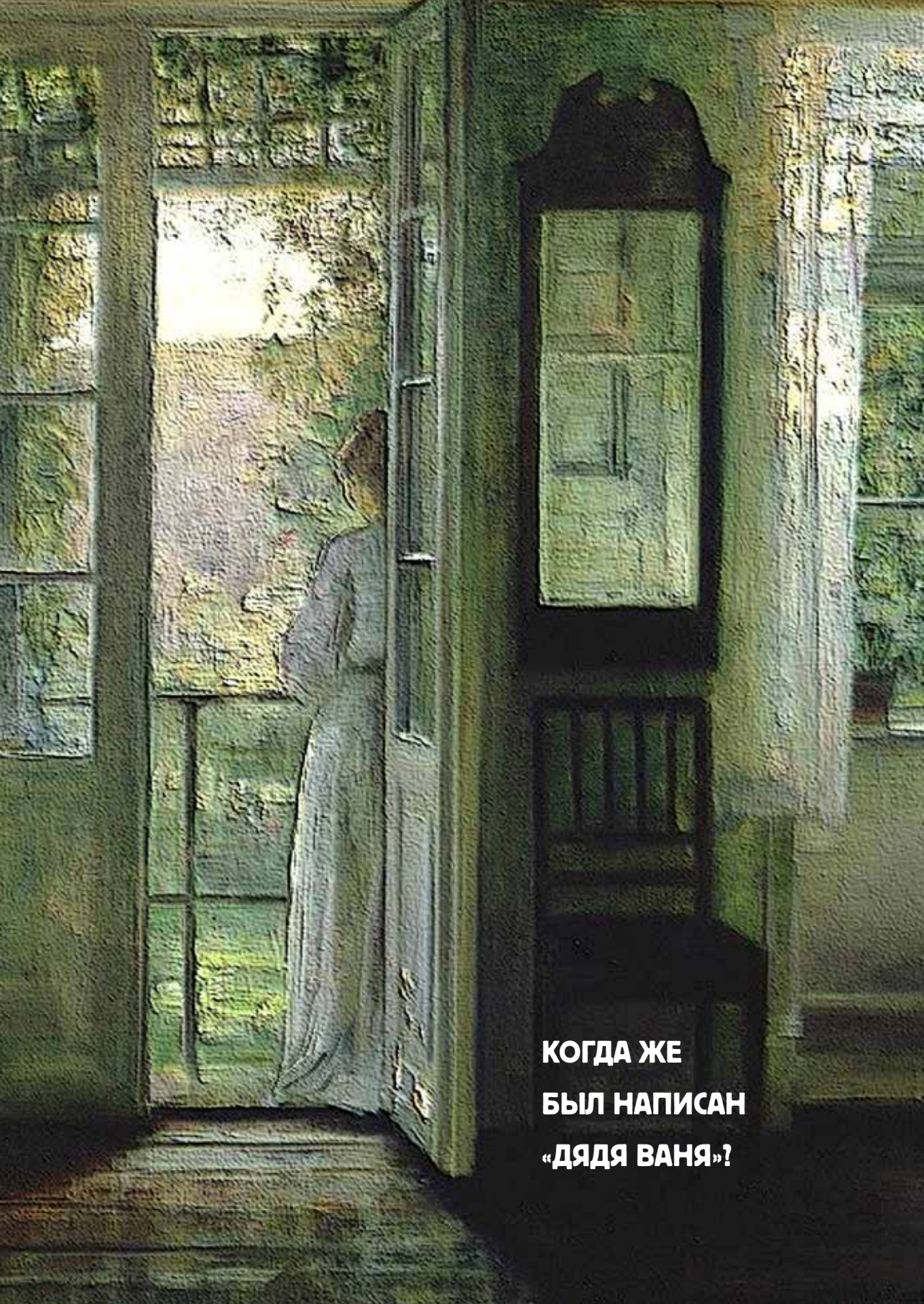






Тодд Розенталь. Декорация к спектаклю «Дядя Ваня».  
Режиссер Роберт Фоллс. Goodman Theatre, Чикаго, 2017. Foto Liz Lauren





**КОГДА ЖЕ  
БЫЛ НАПИСАН  
«ДЯДЯ ВАНЯ»?**



Н. И. ГИТОВИЧ

## КОГДА ЖЕ БЫЛ НАПИСАН «ДЯДЯ ВАНЯ»?<sup>1</sup>

**Аннотация.** Статья посвящена вопросу о датировке пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня». Опираясь на переписку Чехова с современниками и мемуарные источники, автор статьи приводит свою аргументацию того, что Чехов переделал «Лешего» в «Дядю Ваню» не позднее апреля 1890 года, а перед изданием «Дяди Вани» в сборнике 1897 года только вносил исправления в давно написанную пьесу.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, «Леший», «Дядя Ваня», дискуссия о времени написания «Дяди Вани».



GITOVICH, N. I.

## WHEN HAS *UNCLE VANYA* BEEN WRITTEN?

**Abstract.** The article is about the dating of Chekhov's *Uncle Vanya*. Basing on Chekhov's correspondence with contemporaries and memoirs the author affirms that Chekhov converted *The Wood Demon* into *Uncle Vanya* not later than in April, 1890, and that he only made some amendments for the 1897 edition.

**Keywords:** A. P. Chekhov, *The Wood Demon*, *Uncle Vanya*, discussion of *Uncle Vanya* dating.

История создания большинства пьес Чехова хорошо известна. Сохранившиеся письма самого автора дают достаточный материал для их датировки и для выяснения всех этапов его работы над пьесами. Исключение из всех больших пьес Чехова составляет только «Дядя Ваня». Известно, что эта пьеса была напечатана в сборнике пьес Чехова, изданном в 1897 году, а до этого она нигде не упоминалась и не ставилась на сцене (в то время как все другие пьесы были поставлены на сцене до их публикации). Известно также, что «Дядя Ваня» был переделан из пьесы «Леший», законченной и поставленной на сцене в 1889 году. Первые упоминания

<sup>1</sup> Статья впервые опубликована // Вопросы литературы. 1965. № 7. С. 130–136.

о «Дяде Ване», в связи с печатанием сборника пьес, встречаются в письмах Чехова конца 1896 года.

Вопрос о времени написания «Дяди Вани» впервые был поставлен С. Балухатым в 1926 году в статье «Этюды по истории текста и композиции чеховских пьес» (сб. «Поэтика». Л., 1926). На основании письма Чехова А. С. Суворину от 2 декабря 1896 года, в котором впервые упоминается «Дядя Ваня», и другого письма, адресованного ему же, от 18 октября 1896 года, из которого видно, что пьесы Чехова к этому времени были уже в типографии, пьеса датировалась следующим образом: ««Дядя Ваня» был написан после создания «Чайки», но до первой постановки «Чайки» на Александринской сцене» (то есть до 17 октября 1896 года). На тех же основаниях эта дата повторялась в других работах С. Балухатого, изданных в течение 1927–1936 годов. Ни в одной из них не было принято во внимание письмо Чехова С. П. Дягилеву, появившееся в сборнике «А. П. Чехов. Несобранные письма» (М.; Л., 1927). Между тем в этом письме Чехов сам сообщил, что «Дядю Ваню» он написал в 1890 году. На вопрос, когда были написаны его произведения, Чехов ответил Дягилеву 20 декабря 1901 года: «Если взять мои сочинения <изд.> Маркса, то I том был написан в 80–83 гг., II – 82–84, III – 84–87 (кроме рассказа “Беллолобий”, написанного после 1890 г.), IV – 85–88, V – 85–89, VI – 89 (кроме “Рассказа неизвестного человека”, написанного после 90 г.), VIII – после 1890 г., IX – 95–1900. “Остров Сахалин” написан в 1893 г. – это вместо диссертации, которую я замыслил написать после 1884 г. – окончания медицинского факультета. В VII томе помещены пьесы: “Иванов”, 1888 г., “Чайка”, 1896, “Дядя Ваня” – 1890. Водевиль написаны до 1890 г.» (П X, 145).

Письмо это осталось незамеченным, а дата написания «Дяди Вани» (1896), данная С. Балухатым в 1926 году, стала привычной в литературоведении и утверждалась другими исследователями драматургии Чехова: находили, что «Дядя Ваня» переключается с прозой Чехова середины 90-х годов, что содержание «Дяди Вани» может быть понято только в связи с общественно-политическими взглядами Чехова этого времени, что «духовное прозрение» Войницкого типично именно для творчества Чехова середины 90-х годов (хотя «прозрение» Войницкого произошло полностью в пьесе «Леший», то есть не позднее 1889 года), писали и о том, что только после «Чайки» Чехов понял, как ему нужно переделывать «Лешего».

Когда вышло Полное собрание сочинений и писем Чехова (1944–1951) и письма Чехова Дягилеву уже нельзя было не заметить, авторы работ о Чехове не пересмотрели произвольно установленной даты, которая приводила их часто к произвольным выводам. От авторской даты просто отмахнулись<sup>2</sup>.

В комментариях к тому пьес в Полном собрании сочинений и писем было сделано необоснованное предположение, что «Чехов, сообщая в письме Дягилеву дату написания “Дяди Вани” (1890), возможно, отождествлял “Дядю Ваню” с “Лешим”, которого он написал в 1889 году». Такое предположение должно быть совершенно

2 В этом отношении показательны строки в книге Г. Бердникова «Чехов-драматург» (М.; Л.: Искусство, 1957): «Чехов <...> не сообщил точной даты написания произведения <...> в письме Дягилеву <...> отнес “Дядю Ваню” к 1890 году. Сравнивая содержание “Дяди Вани” и содержание его повестей и рассказов, можно считать, что пьеса была написана Чеховым не ранее 1895 года, а скорее всего в 1896 году, параллельно с такими его рассказами, как “Дом с мезонином” и “Моя жизнь”» (с. 122).



исключено: «Леший» был написан и поставлен на сцене в 1889 году, а дату написания «Дяди Вани» Чехов еще укрепил сообщением, что «Дядя Ваня» написан в 1890 году, а водевили «до 1890» (но ведь и «Леший» был написан тоже до 1890 года!).

1890 год был особенно памятен Чехову, как год поездки на Сахалин, – перепутать его с каким-либо другим годом он не мог. 1890 год был как бы гранью в биографии Чехова, – сообщая Дягилеву время написания своих произведений, точной даты которых он не помнил, Чехов указывал, что одни из них написаны «до 1890 года», а другие «после 1890». Под 1890 годом стоял только «Дядя Ваня».

Затем в письме Дягилеву Чехов во всех случаях указал даты *последних редакций* своих пьес: «Чайка» – 1896 год (первая редакция была закончена в 1895 году), «Иванов» – 1888 год (хотя в первой редакции пьеса была закончена и поставлена на сцене в 1887 году). Поэтому если даже и считать «Дядю Ваню» не самостоятельной пьесой, а последней редакцией «Лешего», то и тогда дата – 1890 – могла относиться только к «Дяде Ване».

Но хорошо известно, что Чехов считал «Дядю Ваню» совершенно новой пьесой и сам «отождествлять» ее с «Лешим» никак не мог:

Вл. Немирович-Данченко вспоминает в своей книге «Из прошлого» (М., 1936): «Чехов не любил, чтобы говорили, что это переделка того же “Лешего”. Где-то он категорически заявил, что “Дядя Ваня” – пьеса совершенно самостоятельная» (стр. 48). А когда в 1899 году А. И. Урусов просил Чехова разрешить напечатать «Лешего» в театральном журнале «Пантеон», Чехов ответил ему: «...я не могу печатать “Лешего”. Эту пьесу я ненавижу и стараюсь забыть о ней» (П VIII, 285).

Казалось бы, этих материалов достаточно, чтобы исключить возможность выдуманного предположения, но все же оно остается в комментариях к «Дяде Ване» в собраниях сочинений Чехова изданий 1954 и 1960 годов, причем в последнем издании сделана попытка подкрепить старую дату следующим соображением: «Подготавливая Собрание сочинений в 1901 году, Чехов в томе драматургии расположил пьесы в хронологическом порядке, причем “Дядю Ваню” поместил после “Чайки”». Это неверно, так как в указанном томе пьесы расположены совсем не в хронологическом порядке их написания. На первом месте стоит «Медведь», написанный в феврале 1888 года, а на четвертом «Калхас», написанный в январе 1887 года. Чехов расположил пьесы в этом томе как считал нужным – очевидно, по времени их выхода в свет или постановок на сцене. (Может возникнуть другое соображение: возможно, что Чехов поместил «Дядю Ваню» после «Чайки» именно для того, чтобы современники не «отождествляли» эту пьесу с «Лешим».)

Авторская дата написания «Дяди Вани», данная в «Летописи жизни и творчества А. П. Чехова» (М., 1955), вызвала возражения В. Лакшина. В его книге «Толстой и Чехов» (М., 1963) на стр. 208–209 читаем: «Н. И. Гитович в “Летописи жизни и творчества А. П. Чехова”, вразрез с установившимся ранее мнением, утверждает, что “Дядю Ваню” Чехов писал не в 1895–1896 годах, как считали многие исследователи, а в 1890 году, т. е. непосредственно после неудачи “Лешего”. С этим трудно согласиться уже потому, что всей своей мыслью и строем образов пьеса связана с творчеством Чехова более поздней поры, перекликается с его повестями и рассказами середины 90-х годов».

Я не буду останавливаться на бездоказательных рассуждениях о сходстве «Дяди Вани» с прозой середины 90-х годов (в работах о Чехове можно найти сравнения «Дяди Вани» с произведениями конца 80-х и начала 900-х годов), а остановлюсь только на приведенных В. Лакшиным фактах, которые, с его точки зрения, являются бесспорным доказательством того, что Чехов переделывал «Лешего» в «Дядю Ваню» осенью 1896 года. В. Лакшин устанавливает две границы датировки. Первая – до декабря 1896 года, на основании письма Чехова Суворину от 2 декабря 1896 года, в котором упоминается «Дядя Ваня». Для этой границы можно сделать только небольшое уточнение. О том, что пьесы Чехова находились в типографии уже к 10 октября, видно из письма Чехова М. А. Крестовской от 10 октября 1896 года. Следовательно, эту границу следует передвинуть с 2 декабря на 10 октября 1896 года.

Вторую границу В. Лакшин определяет по записным книжкам и дневнику Чехова, где находит три записи, которые, по его мнению, все относятся к «Дяде Ване». Первая из них – о бездарном ученом – должна быть отвергнута. В. Лакшин отнес эту запись к «Дяде Ване» только потому, что, видимо, не прочитал ее конца: «Тайно по ночам он переплетает книги – это его истинное призвание; здесь он артист и испытывает наслаждение. К нему ходит переплетчик, любитель учености. Тайно по ночам занимается наукой» (С XVII, 40–41). Всякому читателю ясно, что ничего общего с Серебряковым этот образ ученого не имеет. Вторая запись, сделанная, вероятно, в сентябре 1896 года: «Чудаки ему прежде казались больными, а теперь он считает нормальным, что люди чудаки» (С XVII, 117), – в измененном виде была действительно использована в четвертом действии «Дяди Вани», как и запись в дневнике о М. О. Меньшикове: «М. в сухую погоду ходит в калошах, носит зонтик, чтобы не погибнуть от солнечного удара, боится умываться холодной водой, жалуется на замирание сердца» (С XVII, 222), – сделанная в августе 1896 года, тоже превратилась в реплику Войницкого в первом действии «Дяди Вани».

Но это ничего не доказывает. Таких записей могло бы быть и больше. Чехов, вероятно, вносил исправления в старую пьесу перед посылкой ее в типографию и, уж несомненно, правил ее в корректуре. Ранние записные книжки Чехова с записями до 1891 года не сохранились. Возможно, что в 1890 году записей, относящихся к «Дяде Ване», было больше.

Из писем Чехова мы знаем, что даже свои новые произведения он всегда правил в корректуре. 3 января 1898 года Чехов писал Ф. Д. Батюшкову: «Отделять я могу только в корректуре, в рукописи же я ничего не вижу» (П VII, 142). 20 ноября 1897 года он писал В. М. Соболевскому: «Корректуру я читаю не для того, чтобы исправлять внешность рассказа; обыкновенно в ней я заканчиваю рассказ и исправляю его, так сказать, с музыкальной стороны» (П VII, 102); 10 августа 1896 года Чехов писал А. А. Тихонову (Луговому): «Финалы я всегда делаю в корректуре» (П VI, 169). Эти признания Чехова и то обстоятельство, что из рукописи «Дяди Вани» сохранился (в архиве Чехова) только один листок, на котором написан заключительный монолог Сони (хранится в ЦГАЛИ), дают основание предполагать, что и этот монолог был вставлен только в корректуре. 20 октября 1896 года Чехов просил типографию Суворина выслать корректуру не сверстанную, а в гранках, в письме же Суворину от 7 декабря 1896 года просил выслать ему корректуру «Дяди Вани» целиком – для ис-

правлений. Следовательно, приведенные В. Лакшиным записи из записной книжки и дневника Чехова совсем не определяют второй границы.

Но и помимо авторской датировки мы располагаем материалами, которые свидетельствуют о том, что «Дядя Ваня» был написан значительно раньше «Чайки».

В октябре 1889 года только что оконченная пьеса «Леший» должна была пойти в Александринском театре в бенефис артиста П. М. Свободина, но «Леший», как известно, был забракован Литературно-театральным комитетом. Вскоре по просьбе артиста Н. Н. Соловцова Чехов передал «Лешего» в частный московский театр М. М. Абрамовой. С изменениями, сделанными Чеховым в первом и третьем актах, и совершенно новым четвертым актом пьеса была поставлена 27 декабря 1889 года, но успеха не имела. Еще с октября 1889 года А. Н. Плещеев в письмах Чехову неоднократно просил дать «Лешего» для напечатания в «Северном вестнике». В январе 1890 года, встречаясь с Чеховым в Петербурге, он настойчиво просил его о том же. По возвращении в Москву Чехов написал Плещееву 10 февраля 1890 года: «Да будет исполнено желание Ваше! Пришло я пьесу около 20-го февраля с убедительной просьбой – если она не понравится, возвратить мне ее назад для уничтожения» (П IV, 17).

Прочитав «Лешего», Плещеев 24 марта 1890 года послал Чехову свой отзыв: «...скажу Вам прямо и откровенно, – что Леший меня не удовлетворил, и что это первая ваша вещь, которая меня не удовлетворила, и не оставила во мне никакого впечатления... Первый акт, наполненный разговорами, на 3/4 ненужными – очень скучен... Леший – не есть вовсе центральное лицо, и не известно почему комедия названа его именем... Войницкий – хоть убейте, я не могу понять, почему он застрелился! Жена Серебрякова – не внушает мне, несмотря на свое жалкое положение, никакой симпатии. Ушла от мужа – затем только, чтоб посидеть две недели на мельнице; – и потом возвратилась, чтоб опять хныкать всю жизнь... Орловский сын банален, – это какое-то водевильное лицо, которое надоедает читателю своим остроумием армейского юнкера...» («Слово», сб. 2. М., 1914, стр. 279–280).

В письме от 27 марта 1890 года Чехов просил Плещеева вернуть ему пьесу.

Возможно, что именно критика Плещеева натолкнула Чехова на такие изменения «Лешего», которые сделали его совсем другой пьесой. Уже 7 апреля 1890 года Чехов в письме П. М. Свободину (еще недавно просившему Чехова сделать что-нибудь из «Лешего», чтобы он понравился не только тем, «кто <...> советовал не бросать, а и тем, кто советовал сжечь») спрашивал, каким путем провести через литературно-театральный комитет новую пьесу, которая будет окончена или написана по пути на Сахалин<sup>3</sup>, и просил выслать ему театральные бланки, нужные для оформления. Письмо это не сохранилось. О содержании его мы узнаем из ответного письма Свободина от 9 апреля 1890 года: «Милый Antoine, Погожев (управляющий конторой императорских театров. – *Н. Г.*) мне сказал, что для принятия и постановки на сцену “имеющих быть” написанными пьес по дороге на Сахалин достаточно будет простого письма ко мне и бланок (условий) подписывать не нужно.

<sup>3</sup> О том, что Чехов вообще собирался писать по дороге на Сахалин, продолжавшейся три месяца, видно из письма его к Плещееву от 17 марта 1890 года: «Перед отъездом постараюсь прислать рассказ. Во всяком случае рассказ в редакции будет гораздо раньше, чем я вернусь из Сахалина. Если не кончу теперь, то кончу в дороге. Тема есть» (П IV, 40).

В письме, которое Вы можете написать и до отъезда, Вы скажете, что такую-то пьесу (оставьте место для написания названия) Вы доверяете подать в Комитет... такому-то, вот и все... Впрочем, мож<ет> быть, я и вышлю Вам эти самые бланки, если уж Вам так хочется...» (Записки отдела рукописей Государственной библиотеки имени В. И. Ленина, вып. 16).

21 апреля 1890 года Чехов уехал на Сахалин. Пьесы своей он не выслал ни с пути на Сахалин, ни с Сахалина. И только в письме Чехова Суворину от 2 декабря 1896 года, в типографии которого печатался сборник пьес Чехова, мы находим первое упоминание о «Дяде Ване»: «...остались еще не набранными две большие пьесы: известная Вам “Чайка” и не известный никому в мире “Дядя Ваня”» (П VI, 246–247). 7 декабря 1896 года Чехов снова писал Суворину: «...типография может не спешить с набором. Пусть она сначала наберет пьесу “Дядя Ваня”. Нельзя ли набрать ее всю? Когда прочтешь ее всю, то легче исправлять и можно решить, годится ли она для того, чтобы переделать ее в повесть. Ах, зачем я писал пьесы, а не повести! Пропали сюжеты, пропали зря, со скандалом, непроизводительно» (П VI, 249). Из этого письма мы видим, что Чехов отправил в типографию свою старую пьесу, которую собирался не только исправлять, но даже, может быть, снять совсем, переделав ее в повесть. Еще раньше, 8 ноября 1896 года, он писал Суворину: «В сборник войдут 7 пьес: 4 одноактных и 3 больших. Если книга рискует выйти толстой, то одну большую можно будет выбросить». В январе 1897 года Чехов просматривал полосы «Дяди Вани» и 18 января 1897 года писал в типографию: «Посылаю <...> последнюю ф<орму> “Дяди Вани”. Листы “Дяди Вани” будьте добры пришлите мне в четырех экземплярах» (П VI, 275).

Вскоре после выхода сборника пьес «Дядю Ваню» стали часто давать в провинциальных театрах. Горький смотрел эту пьесу в Нижегородском городском театре и написал о ней Чехову. 3 декабря 1898 года Чехов ответил ему: «“Дядя Ваня” написан давно, очень давно; я никогда не видел его на сцене. В последние годы его стали часто давать на провинциальных сценах – быть может, оттого, что я выпустил сборник своих пьес» (П VII, 351).

Летом 1898 года «Дядя Ваня» был поставлен в Петербурге, в Павловском театре. 3 августа 1898 года Чехов в Москве встретился с сотрудником «Новостей дня» С. Л. Кугульским, в беседе с которым сказал: «Кстати... вчера я прочел в вашей газете, что в Петербурге пошла моя пьеса “Дядя Ваня”. Это – очень давно мною написанная вещь, чуть не лет десять. И в провинции она идет раза два в сезон». Сообщение об этом было напечатано на другой день в «Новостях дня».

2 сентября 1898 года «Дядя Ваня» шел в Одесском городском театре. В рецензии, напечатанной в «Одесских новостях» 3 сентября 1898 года за подписью «Старый театрал», выражалось сожаление, что эта прекрасная пьеса много лет пролежала у автора «под спудом».

В конце 1899 года «Дядя Ваня» был поставлен в Московском Художественном театре. О. Книппер писала Чехову о первом спектакле, которым она была недовольна. Чехов ответил ей 1 ноября 1899 года: «Пьеса давняя, она уже устарела, много в ней всяких недочетов; если больше половины исполнителей всё никак не попадали в настоящий тон, то, естественно, виновата пьеса» (П VIII, 294).

В феврале 1900 года на «Дяде Ване» в Художественном театре был В. Гольцев. После спектакля он писал М. П. Чеховой: «Был я, наконец, на *Дяде Ване* (26 представление). Даже после Чайки, а она написана *раньше Чайки*, пьеса производит сильное, очень сильное впечатление» (Отдел рукописей Государственной библиотеки имени В. И. Ленина).

В книге Вл. И. Немировича-Данченко «Из прошлого» читаем: «От “Лешего” до “Чайки” шесть-семь лет. За это время появился “Дядя Ваня”» (стр. 48).

М. П. Чехов писал в своих воспоминаниях о переделке «Лешего» в «Дядю Ваню»: «...в пьесе было много промахов, так что пришлось ее потом переделать и даже изменить в ней заглавие... Но даже и в новой редакции эта пьеса не возбуждала доверия в ее авторе. *Он долго держал ее под спудом*, а затем, когда выпустил ее в свет, и сам удивился, что она пошла»<sup>4</sup> («Журнал для всех», 1906, № 7). В. М. Дорошевич в воспоминаниях, появившихся в «Русском слове» 8 июля 1904 года, тоже писал, что «Дядя Ваня» написан «чуть не за десять лет до основания Московского Художественного театра».

Вот ряд данных, которыми мы располагаем, помимо свидетельства самого Чехова. Обратимся теперь к истории появления того письма Чехова Дягилеву, в котором Чехов сообщил, что «Дядя Ваня» написан в 1890 году.

24 ноября 1901 года Дягилев писал Чехову: «...Шестов хотел бы посвятить большую статью обзору Вашего творчества. В письме, полученном мною от него сегодня, он пишет мне следующее: “Вы, верно, не забыли нашего разговора о Чехове. В Киеве я перечел некоторые его произведения, в Москве видел “Чайку” и “Дядю Ваню” и укрепился в своем предположении, что Чехов представляет собою чрезвычайно интересный и серьезный материал для критической статьи. Но писать о нем, не имея никаких, даже приблизительных указаний, на время (и место) появления его произведений – решительно невозможно. *Догадываться – значит рисковать впасть в грубую, хотя и формальную ошибку*. Не напишете ли Вы Чехову?”» (Курсив мой. – Н. Г.). 12 декабря 1901 года Дягилев снова обратился к Чехову: «Шестов мне пишет: “мне нужно знать от Чехова время появления в свет или, еще лучше, написания *всех* его рассказов и прочих произведений. По крайней мере это главное, без чего решительно *невозможно* приступить к писанию”. ...может быть, Вы наметите время появления, *если не всех*, то хоть самых значительных Ваших произведений. Буду Вам крайне признателен, если Вы дадите нужные сведения, ибо мне было бы очень приятно напечатать труд Шестова, в серьезности которого я не сомневаюсь» («Из архива Чехова», М., 1960).

И Чехов ответил Дягилеву письмом, текст которого приведен выше.

Думаю, что вывод может быть сделан только один: в 1896 и в начале 1897 года Чехов не переделывал «Лешего» в «Дядю Ваню», а в уже написанную в 1890 году (не ранее апреля) пьесу «Дядя Ваня» вносил исправления – как и в большинство своих произведений – перед тем, как включить их в сборники или в собрание сочинений.

4 А. П. Чехов писал М. П. Чехову о «Дяде Ване» 26 октября 1898 года: «Вот не знаешь, где найдешь, где потеряешь. Совсем я не рассчитывал на сию пьесу» (П VII, 312).

## ЛИТЕРАТУРА

А. П. Чехов. Несобранные письма. М.: Л.: Гос. изд-во, 1927. 147 с.

*Балухатый С.* Этюды по истории текста и композиции чеховских пьес // Поэтика. Временник отдела словесных искусств. Л.: Academia, 1926.

*Бердников Г.* Чехов-драматург. М.: Л.: Искусство, 1957. 246 с.

Журнал для всех. 1906. № 7.

Записки отдела рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина. Вып. 16. М.: 1954.

Из архива Чехова. Публикации. Государственная ордена Ленина библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей. М.: 1960.

*Лакшин В.* Толстой и Чехов. М.: 1963. 454 с.

*Немирович-Данченко Вл. И.* Из прошлого. М.: Л.: Academia, 1936. 386 с.

Слово. Сборник второй. К десятилетию смерти А. П. Чехова / Под ред. М. П. Чеховой. М.: Кн-во писателей в Москве, 1914.





А. А. ЛУКАШЕВСКИЙ

## ПЕРЕСТАВИМ СЛАГАЕМЫЕ<sup>1</sup>

**Аннотация.** Статья посвящена вопросу о датировке пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня». Автор полагает, что Чехов переделал пьесу «Леший» в новую пьесу «Дядя Ваня» во второй половине октября – ноябре 1890 года, возвращаясь на пароходе из Владивостока в Одессу после сахалинского путешествия.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, «Леший», «Дядя Ваня», дата написания «Дяди Вани».



LUKASHEVSKY, A. A.

## LET US REARRANGE THE ADDENDUMS

**Abstract.** The article is devoted to the question about the date of Chekhov's *Uncle Vanya*. The author supposes that *The Wood Demon* has been rewriting in new play *Uncle Vanya* in the second part of October – November, 1890, while Chekhov returned from Vladivostok to Odessa by sea after Sakhalin trip.

**Keywords:** A. P. Chekhov, *The Wood Demon*, *Uncle Vanya*, the date of writing *Uncle Vanya*.

Время создания основных произведений Чехова обычно не представляет проблемы: в общении с современниками писатель был достаточно откровенен во всем, что касалось его литературного труда. Исключение из этого правила составляет лишь пьеса «Дядя Ваня».

Поньше у «Дяди Вани» есть две датировки. Разница между ними – примерно в семь лет – для творческой эволюции Чехова весьма значительна.

Одна из датировок – авторская. В письме к С. П. Дягилеву от 20 декабря 1901 года Чехов пометил эту пьесу 1890 годом, а еще раньше в письмах к А. М. Горькому и О. Л. Книппер утверждал, что «Дядя Ваня» – «пьеса давняя» (П VIII, 294), написана «давно, очень давно» (П VII, 351). Правда, никаких других сведений о ее творческой истории не сохранилось.

<sup>1</sup> Статья впервые опубликована // Литературная учеба. 1978. № 6. С. 202–204.



Вторая датировка – литературоведческая. С давних пор в чеховедении принято относить «Дядю Ваню» ко времени, непосредственно предшествующему его первой публикации в 1897 году. При этом авторскую датировку объясняют предположением, будто Чехов отождествлял «Дядю Ваню» с ранней пьесой «Леший».

Традиционная аксиома, узаконенная многочисленными изданиями чеховских сочинений, впервые была поколеблена в 1955 году, когда Н. И. Гитович в своей «Летописи жизни и творчества А. П. Чехова» на основании прямых и косвенных свидетельств предложила вернуться к авторской датировке, а с помощью письма П. М. Свободина к Чехову от 9 апреля 1890 года конкретизировала ее границами марта – апреля.

Общепринятая аксиома была поколеблена, но далеко не опровергнута. Таинственные обстоятельства творческой истории пьесы, побуждающие критиков упорно сомневаться в правдоподобии авторской датировки, по-прежнему остались непроясненными.

В самом деле, каким образом удалась Чехову столь радикальная переделка «Лешего» в марте – апреле, то есть сразу же вслед за безуспешной переделкой в феврале – марте (см. письмо А. Н. Плещеева от 24 марта 1890 года)? Оппоненты Н. И. Гитович резонно возражают ей, что всем своим идейно-художественным новаторством «Дядя Ваня» принадлежит к более позднему творчеству Чехова и во времена «Лешего» был невозможен.

Далее. Почему в интенсивной переписке Чехова, насыщенной щедрой информацией о процессе создания всех других его пьес, начисто отсутствуют сведения о работе над «Дядей Ваней»? В книге «В кино и театре» Е. Сурков, едва ли не единственный последователь Н. И. Гитович, предлагает простейшее объяснение: разочарованный предшествующими постановками «Иванова» и «Лешего», Чехов создал «Дядю Ваню» «втайне, боясь признаться в этом даже близким друзьям», «без надежды на сценический успех, даже не связывая свою работу с какими бы то ни было театральными планами». Трудно, однако, совместить с обликом Чехова-новатора такое потаенное самодельное экспериментирование, к тому же беспрецедентное. Вспомним, что после сенсационного провала «Чайки», несравненно более чувствительного, Чехов в письме к А. С. Суворину от 18 октября 1896 года зарекался еще категоричнее: «*Никогда* я не буду ни писать пьес, ни ставить» (П VI, 197), однако писал и ставил, как обычно, безо всякой конспирации и не убоился второй постановки этой пьесы. Показательно, что «Дядю Ваню» он готовил к печати как раз в те дни, когда болезненно переживал «скандал» с «Чайкой».

Наконец, почему «Дядя Ваня» появился на свет лишь через семь лет после своего рождения? Случай тоже беспримерный.

Короче говоря, как согласовать недвусмысленную авторскую датировку с противоречащими ей перечисленными соображениями?

Проследим труды и дни писателя в 1890 году.

До 17 марта Чехов исправляет «Лешего» для журнала «Северный вестник». Рукопись, судя по письму редактора этого журнала А. Н. Плещеева к Чехову от 24 марта, была возвращена автору в первых числах апреля. Следовательно, в марте он к «Дяде Ване» еще не приступал.

Одновременно писатель кропотливо готовится к поездке на Сахалин: хлопочет о содействии, занимается материальными расчетами, усердно штудирует специальную литературу, даже начинает писать будущую книгу о Сахалине. Беллетристика отошла на задний план: «...голова настроена на сахалинский лад, – признается он 15 марта в письме к Суворину, – и во всем, что касается изящной словесности, я теперь не в состоянии отличить кулька от рогожки» (П IV, 36). Рассказ «Черти», сопровождаемый этим письмом, был, несомненно, последним его досахалинским произведением. 21 апреля Чехов уже в пути.

Из письма Свободина от 9 апреля явствует, что Чехов намеревался прислать ему «имеющие быть написанными по дороге на Сахалин» какие-то неназванные пьесы для передачи их в Театрально-литературный комитет и постановки на сцене. Насчет дороги Чехов был настроен оптимистически. С дальней и долгой дорогой у Чехова определенно были связаны творческие планы. Прямое указание на это содержится в его письме к Плещееву от 17 марта: «Перед отъездом постараюсь прислать рассказ. Во всяком случае рассказ в редакции будет гораздо раньше, чем я вернусь из Сахалина. Если не кончу теперь, то кончу в дороге» (П IV, 40).

Не последнее место в дорожных планах Чехова, надо полагать, принадлежало «Лешему». Несмотря на все переделки, эта пьеса по-прежнему остро не удовлетворяла автора. Правда, уступая настоянию Плещеева, Чехов все же послал ему рукопись «Лешего» для журнала, но в сопроводительном письме (от 17 марта) выразил весьма необычную надежду: «У меня все-таки надежда, что Вы, прочитав пьесу, быть может, разделите со мною те сомнения, которые заставляют меня посылать в журнал пьесу так нерешительно. Быть может, Вы не будете так снисходительны, как Мережковский и кн. Урусов, и поставите на моей пьесе красный крест» (П IV, 40).

А через десять дней, воспользовавшись сообщением о предстоящем закрытии «Северного вестника», он с явным облегчением затребовал рукопись обратно. К последующим дням следует отнести его несохранившийся запрос Свободину относительно будущей пьесы. Естественно предположить, что Чехов взял с собой в дорогу злополучного «Лешего», чтобы пересмотреть его заново.

Чехов просчитался. «Дорогою писать было положительно невозможно» (П IV, 92), – сетования, подобные этому (в письме к Суворину от 20 мая), не раз встречаются в его сибирских письмах. Во всяком случае, ничего, кроме путевых заметок, он вопреки своим обещаниям с дороги на Сахалин не присылал.

Вряд ли занимался Чехов литературным творчеством и на Сахалине: он ехал туда с другими целями и, будучи жестко ограниченным во времени, осуществлял их с предельным напряжением сил.

А вот писал ли Чехов на обратном пути, гадать не приходится. Под публикацией рассказа «Гусев» в газете «Новое время» по воле автора значилось: «Коломбо, 12 ноября». Лишь во время полуторамесячного странствия на пароходе «Петербург» из Владивостока в Одессу у Чехова наконец-то появилась возможность основательно взяться за перо. А главное, тогда же появилась у него и другая возможность: в свете ошеломляющих сахалинских впечатлений, стимулировавших перелом в его мировоззрении, в корне пересмотреть саму общественную проблему, поставленную в

«Лешем» в пору творческого кризиса, и на основе того же художественного материала развить идею диаметрально противоположную.

Унаследовав многие сюжетно-тематические черты и даже целые сцены из «Лешего», «Дядя Ваня» явился вместе с тем полным идейным отрицанием своего предшественника. Поэтому Чехов ни в коей мере не мог отождествлять эти две пьесы. Напротив, только желанием избежать такого отождествления в глазах зрителей и объясняется то удивительное обстоятельство, что Чехов, недавно торопившийся представить театру новую пьесу немедленно, еще до своего возвращения с Сахалина, теперь предпочел спрятать ее на неопределенный срок и заодно навсегда наложил вето на «Лешего». В самой нарочитой таинственности, которой сопровождается первое авторское упоминание о «старой» пьесе (в письме к Суворину от 2 декабря 1896 года: «известная вам “Чайка” и не известный никому в мире “Дядя Ваня”» – П VI, 246–247), явственно сквозит осуществленная преднамеренность. Предлагаемая датировка «Дяди Вани» (вторая половина октября – ноябрь 1890 года), нам кажется, отвечает на все те вопросы, перед которыми останавливаются сторонники как авторской, так и традиционной датировок, и выдерживает документальные опровержения последних.

И еще одно замечание. Сторонников традиции не смущает явное нарушение последовательности творческой эволюции Чехова. Переходя от «Чайки» к «Дяде Ване», В. Ермилов в книге «Драматургия Чехова» констатирует: «Героиня “Чайки” побеждает мрак и холод жизни, добивается победы. В “Дяде Ване” нет победителей. Положение героев безнадежно». Естественно, возникает вопрос: неужели в «Чайке» Чехов открыл героям веру только для того, чтобы вскоре отнять ее в «Дяде Ване»? Нужно вернуть пьесу на свое место в хронологическом и идейном ряду, ибо от перестановки слагаемых сумма существенно меняется.

## ЛИТЕРАТУРА

- Гитович Н. И.* Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: Гослитиздат, 1955. 880 с.  
*Ермилов В.* Драматургия Чехова. М.: Сов. писатель, 1951. 512 с.  
*Сурков Е.* В кино и театре. М.: Искусство, 1977. 496 с.





О. М. ПОДОЛЬСКАЯ

## «ПУЧИНА» И «ДЯДЯ ВАНЯ». К ВОПРОСУ О ВРЕМЕНИ СОЗДАНИЯ ПЬЕСЫ ЧЕХОВА<sup>1</sup>

**Аннотация.** Автор статьи отмечает большое влияние на творческое сознание А. П. Чехова спектакля по пьесе А. Н. Островского «Пучина», увиденного Чеховым в Малом театре в марте 1892 года. В статье высказано предположение, что четвертый акт «Пучины» оказал прямое влияние на пьесу Чехова «Дядя Ваня», образ Сони и финал. В связи с этим время переработки «Лешего» в «Дядю Ваню» определяется как 1892 год.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, «Леший», «Дядя Ваня», А. Н. Островский, «Пучина», литературное влияние, творческое заимствование, датировка написания «Дяди Вани».

PODOLSKAYA, O. M.

## *THE DEEP AND UNCLE VANYA. TO THE QUESTION OF THE TIME OF CREATION OF THE CHEKHOV'S PLAY*

**Abstract.** The author points out great influence of the performance of Ostrovsky's *The Deep*, which Chekhov watched in Maly Theatre in March, 1892, on Chekhov's creative mind. It is assumed that act IV of *The Deep* strongly influenced *Uncle Vanya*, Sonya's image and the final scene. In this connection the time of converting *The Wood Demon* into *Uncle Vanya* dates to 1892.

**Keywords:** A. P. Chekhov, *The Wood Demon*, *Uncle Vanya*, A. N. Ostrovsky, *The Deep*, literary influence, creative borrowing, the date of writing *Uncle Vanya*.

Датировка пьесы «Дядя Ваня» является одним из наиболее спорных вопросов современного чеховедения.

Предтечей «Дяди Вани» считается «Леший» – пьеса, написанная в 1889–1890 годах. Многие персонажи, ситуации, фрагменты текста, как общеизвестно, перенесены в «Дядю Ваню» из «Лешего». Сближение и идентификация обеих пьес

<sup>1</sup> Статья впервые опубликована: Молодые исследователи Чехова. 4: Маг-лы международн. науч. конф. (Москва, 14–18 мая 2001 г.). М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 259–268.

поставили проблему хронологии, которая до сих пор не является разрешенной. Принято считать, что между «Лешим» и «Дядей Ваней» прошло около шести лет. Различие между этими двумя пьесами настолько велико, что считать их близкими по времени создания трудно. Необходимость решения этой проблемы связана не только с установлением подлинной хронологии творчества Чехова, ликвидацией темных мест в творческой биографии автора, но и с изучением эволюции художественного метода писателя. Разница датировок в 6 лет является довольно существенной.

При попытках решения этой проблемы исследователи оперируют в основном несколькими фактами:

- письмо П. М. Свободина от 9 апреля 1890 года о пьесах, «имеющих быть» написанными по дороге на Сахалин;

- письмо Чехова от 20 мая 1890 года А. С. Суворину («Дорогою писать было положительно невозможно»);

- записи из дневника и записной книжки (август – октябрь 1896 года) с «заготовками» к «Дяде Ване» (характеристика Серебрякова, высказывание Астрова в 4 акте);

- письмо Чехова А. С. Суворину от 2 декабря 1896 года («...известная вам “Чайка” и не известный никому в мире “Дядя Ваня”»);

- авторская датировка в ответе С. П. Дягилеву и корреспонденту газеты «Новости дня» 1898 года («Это – очень давно мною написанная вещь, чуть не десять лет»);

- почерк единственного сохранившегося листа рукописи, относимый исследователями к середине 90-х годов, а не к началу;

- форма драматического повествования без членения текста на явления, появившаяся у Чехова, по мнению исследователей, не ранее 1892 года; свидетельство И. Л. Леонтьева (Щеглова) о переработке «Лешего» в Мелихове 1896 года;

- последняя корректура «Дяди Вани», датируемая 18 января 1897 года;

- закрытие «Северного вестника» в 1890 году и возвращение рукописи «Лешего» Чехову перед отъездом на Сахалин;

- свидетельство В. И. Немировича-Данченко и некоторые другие письма Чехова (см.: С XIII, 388–391).

Основываясь на этих немногочисленных фактах, исследователи пытаются делать догадки относительно творческой истории «Дяди Вани».

Сторонники традиционной датировки пьесы 1896 годом (В. Лакшин, С. Балухатый, Г. Бердников, Н. Эфрос и другие) объясняют чеховскую датировку (1890 год) тем, что автор идентифицировал «Лешего» и «Дядю Ваню» и за время создания выдавал момент появления первоосновы, т. е. «Лешего». Почерк Чехова и форма пьесы без членения на явления, а также записи в дневнике и записной книжке, по мнению сторонников традиционного подхода, свидетельствуют о поздней переделке «Лешего», не ранее середины 1890-х годов. В подтверждение этой версии выступают многочисленные свидетельства современников.

В последнее время появляются сомнения относительно такой хронологии и раздаются голоса о возвращении к авторской датировке 1890 годом. В 1965 году Н. И. Гитович в статье «Когда же был написан “Дядя Ваня”?» (Вопросы литературы. 1965. № 7) предложила вернуться к авторской датировке. Одним из доказательств послужило письмо П. М. Свободина. В 1982 году А. А. Лукашевский выступил в

защиту авторского подхода в своей диссертации «Оптимистическое начало драматургии Чехова», приложение: «К вопросу о датировке пьесы “Дядя Ваня”». Он опровергает традиционную литературоведческую датировку, утверждая авторскую на основании писем и документальных свидетельств той эпохи, так как такая датировка, по его мнению, снимает многие вопросы относительно творческой эволюции автора и вопросы, на которые не отвечают сторонники традиционной точки зрения. Большая часть его доказательств – догадки, основанные на нескольких фактах, но с их помощью создается довольно последовательная картина создания пьесы. По мнению А. А. Лукашевского, Чехов собирался работать над «Лешим» по дороге на Сахалин (об этом свидетельствуют письмо П. М. Свободину, возвращение рукописи «Лешего» автору перед поездкой на Сахалин и закрытие «Северного вестника»), но, по словам самого писателя, «дорогою писать было решительно невозможно» (письмо от 20 мая 1890 года), на Сахалине автор тоже не возвращался к «Лешему», но сахалинские впечатления настолько поразили Чехова, что он приступил к пересмотру основных положений пьесы, начиная с ее названия, на обратном пути и по возвращении, создав произведение, диаметрально противоположное первоначальному замыслу. А. А. Лукашевский утверждает, что разница этих пьес настолько велика, что Чехов ни в коей мере не мог отождествлять их. «Унаследовав многие сюжетно-тематические черты и даже целые сцены “Лешего”, “Дядя Ваня” явился вместе с тем полным идейным отрицанием своего предшественника»<sup>2</sup>. Доказательства В. Лакшина, основанные на заметках в дневнике и записных книжках, А. А. Лукашевский не принимает, так как они противоречат чеховской «технологии» заготовок к своим произведениям. Но соглашается с тем, что в 1896 году перед печатью Чехов мог вернуться к своей пьесе и кое-что изменить. Эти изменения могли быть достаточно значительными. Обращение А. А. Лукашевского к технике ведения записных книжек, авторским методам работы с текстом являются важным шагом в изучении творческой истории произведения.

При разрешении вопроса датировки «Дяди Вани» любой исследователь сталкивается с широким кругом текстологических проблем, выходящих за рамки творчества Чехова.

Поскольку «произведение литературы существует только в текстовой форме», то «любое суждение о нем всегда выражается в суждении о текстовом виде памятника»<sup>3</sup>.

При этом необходимо учитывать изменчивость и историческую характерность как основные качества текста. Текст изменчив, и исследователь не может пренебрегать его историей, становлением, изменениями, происходящими во время создания памятника или после этого.

«Первичное создание целиком укладывается, как правило, в пределы одной фазы мировоззренческого развития и эстетических взглядов творца и поэтому, как правило, не имеет противоречий»<sup>4</sup>.

Но история литературы знает множество примеров, когда автор возвращался к своему произведению спустя несколько лет, внося изменения в первичный текст.

2 Лукашевский А. А. Оптимистическое начало драматургии Чехова: Дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 1982. С. 138.

3 Гришунин А. Л. Исследовательские аспекты текстологии. М.: Наследие, 1998. С. 36.

4 Там же. С. 47.



1



2



3



4



5



6

- 1 Войницкий – Николас Офчарек, Серебряков – Петер Симонишек. Режиссер Маггиа Хартманн. Burgtheater, Вена, 2006. Фото Reinhard Werner
- 2 «Леший». Сцена из спектакля. Режиссер А. Иванов. Таганрогский театр имени А.П. Чехова, 2010. Фото из архива театра.
- 3 Эндрю Либерман. Декорация к спектаклю «Дядя Ваня». Режиссер Сэм Голд. Театр Soho Rep., Нью-Йорк, 2012. Фото Andrew Lieberman
- 4 Питер Ксандер. Декорация к спектаклю «Дядя Ваня». Режиссер Кристи Майлз. PETE Studio, Портленд, США, 2018. Фото Owen Carey
- 5 Майкл Леон. Декорация к спектаклю «Дядя Ваня». Режиссеры Скотт Иллинсворс и Лиза Бенавидис. NYU Tisch School of the Arts 2016. Фото Ella Bromblin
- 6 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля. Режиссер Винчио Маркиони. Khora.teatro/ Fondazione Teatro della Toscana, 2018. Фото Valeria Mottaran
- 7 «Леший». Сцена из спектакля. Режиссер Владимир Койфман. Chamber Theatre, Амстердам, 1996. Фото Marcel de Vries





7



8



9



10

8 «Леший». Жорж Войницкий – Йерун Краненбург. Режиссер Владимир Койфман. Chamber Theatre, Амстердам, 1996.

Фото Annemiek Pesch

9 «Леший». Хрущов – Марк Гарелик. Режиссер Фрэнк Дуайер. The Antaeus Company, Лос-Анджелес, США, 1994. Фото ActDrop

10 «Леший». Желтухин – Рафэль Сбардж и Юлия – Марша Диллейн. Режиссер Фрэнк Дуайер. The Antaeus Company, Лос-Анджелес, США, 1994. Фото ActDrop

11 «Леший». Сцена из спектакля. Режиссер А. Иванов. Таганрогский театр имени А.П. Чехова, 2010. Фото из архива театра.

12 «Леший». Елена Андреевна – Т. Шабалдас, Войницкий – С. Герт. Режиссер А. Иванов. Таганрогский театр имени А.П.Чехова, 2010. Фото из архива театра.

13 «Леший / Дядя Ваня». Сцена из спектакля. Режиссер Эрик Лакаскад. Théâtre national de Bretagne (Rennes), Франция, 2014. Фото Brigitte Enguérand

14 «Леший». Сцена из спектакля. Режиссер А. Иванов. Таганрогский театр имени А.П. Чехова, 2010. Фото из архива театра.



11



12



13



14



В. А. Жуковский корректировал свои произведения при каждом издании, А. С. Пушкин перерабатывал лицейские стихотворения в зрелые годы, Б. Пастернак возвращался к своим книгам, пересматривая многие художественные принципы.

Вопрос в том, считать ли эти изменения «совершенствованием текста» или «авторскими искажениями». Нет сомнения в том, что изучать все новые редакции и варианты необходимо. Но на какой текст опираться при суждении о произведении в целом и о художественном методе автора? Ведь несколько лет существенно значимы для творческой эволюции писателя.

Существует тенденция при исследованиях выбирать первичную редакцию, но это не должно быть связано с игнорированием позднее измененного текста. Текстологическое правило “*editio princeps*” на этом и основано. Б. В. Томашевский считал, что поздние переработки изменяют в целом или в частях поэтическую систему автора, так как при возвращении к своим произведениям спустя несколько лет отсутствует момент вдохновения и слитность с контекстом.

Если допустить, что пьеса Чехова «Дядя Ваня» была написана сразу после возвращения с Сахалина в 1890 году, долгое время пролежала под спудом, а потом, спустя 6 лет, подверглась авторской переработке перед печатью, то какого рода, насколько значительны были эти изменения и как они повлияли на произведение в целом? «Удалось ли автору переработать произведение так, чтобы не было противоречий между разными методами или резкого разностилья и чтобы новая система органически слилась с художественным замыслом произведения?»<sup>5</sup>. «Чем вызваны поправки и переделки, насколько они оправданы и в какой мере соответствуют идейной и поэтической системе произведения?»<sup>6</sup>.

Известно, что Чехов не любил черновиков и уничтожал все черновые записи произведений, вычеркивал из записных книжек использованные заготовки. Поэтому ответить на эти вопросы довольно проблематично. Возможно, что новая драматическая форма без членения пьесы на явления, отмечаемая сторонниками традиционной датировки, относится к таким позднейшим изменениям. Но это всего лишь предположение. Для более точного установления текста и его изменений необходимо обратиться к анализу немногих рукописных и печатных источников.

Из источников пьесы «Леший» исследователи располагают лишь текстом литографированного издания 1890 года (16–23 августа) и сохранившимся рукописным цензурным экземпляром, датированным 10 октября 1889 года. Очевидно, Чехов после разрешения пьесы цензором 10 октября 1889 года продолжал перерабатывать «Лешего», т. к. при сравнении окончательного текста с цензурным экземпляром рукописи исследователи отмечают так называемые ранние редакции и варианты (редакции 5, 6, 7 явлений I акта, 7, 9, 12, 15, 16 явлений III акта и некоторые варианты). При установлении текста устранены лишь цензурные искажения (два вычеркнутых места восстановлены), авторская же воля сохранена, так как в ПСС текст печатается по последней редакции пьесы. О том, что Чехов перерабатывал «Лешего» после разрешения цензуры 1889 года, свидетельствует и то, что в апреле 1890 года рукопись еще раз поступила в цензурный орган, получив разрешение от 1 мая 1890 года, после которого пьеса и печаталась позже в уже измененном виде.

<sup>5</sup> Там же. С. 49.

<sup>6</sup> Там же. С. 53.

Что касается истории текста «Дяди Вани», то здесь дело обстоит несколько сложнее. Исследователи располагают только беловым автографом единственного листа рукописи с текстом заключительной сцены и литографированным изданием Суворина 1897 года, в котором «Дядя Ваня» вышел в свет. Текст же, включенный в ПСС, печатается по сборнику «Пьесы» второго дополненного издания Маркса 1902 года, перепечатанного с издания 1901 года, причем в уже измененном виде. В течение 4-х лет текст подвергался очередным изменениям, что лишний раз доказывает чеховскую манеру возвращаться к своим произведениям в процессе подготовки к печати. Интересно, что варианты касаются только речевых характеристик Астрова и Войницкого.

Сборник «Пьесы», 1897 год	Издание А. Ф. Маркса, 1902 год
В о й н и ц к и й. ... вобла ...	С. 67: В о й н и ц к и й. ... ученая вобла ...
В о й н и ц к и й ( <i>Елене Андреевне</i> ). Он и мяса не ест. А с т р о в. Да, я считаю грехом убивать животных.	С. 73: пропущено
... вследствие непосильной борьбы с природой, непосильной борьбы за существование...	С. 95: А с т р о в. ...вследствие непосильной борьбы за существование...
отсутствует	С. 110: А с т р о в. Да, уезжайте... Как будто вы и хороший, душевный человек, но как будто бы и что-то странное во всем вашем существе... (до слов) ...И я бы погиб, да и вам бы... не сдобровать. Ну, уезжайте. <i>Finita la commedia!</i>

Работа над характерами Астрова и Войницкого продолжалась: видно, что Чехов не был до конца удовлетворен результатами, окончательным текстом. Но имеющиеся в распоряжении исследователей единичные и малоинформативные источники не позволяют окончательно прояснить вопрос относительно творческой истории текста «Дяди Вани», а именно ее начала, истории текста до появления первого литографированного издания 1897 года, с которого официально ведется отсчет.

«Дилетантское представление о том, что произведение можно понимать непосредственно, как данность, из самого себя, без учета его становления, – может приводить к заблуждению»<sup>7</sup>. И поэтому проблема датировки становится одной из первостепенных, особенно если речь идет о становлении художественного метода автора.

Помочь определиться с хронологией пьесы может, на мой взгляд, анализ языка обеих пьес, сравнительный анализ речевых характеров «Лешего» и «Дяди Вани», исследование чеховского метода характеристики героев через язык, изучение созда-

<sup>7</sup> Там же. С. 66.

ния языковых образов, так как язык, особенно язык художественной литературы, а тем более индивидуальный идиостиль автора динамичны, подвержены изменениям, постоянно находятся в развитии. Сам чеховский метод совершенствовался от пьесы к пьесе, и при анализе языкового уровня можно проследить эти изменения и сделать вывод о степени языковой близости обеих пьес и времени их создания.

Одной из текстологических проблем неожиданно оказывается проблема преемственности (или творческого заимствования), решение которой может если не полностью ответить на вопрос датировки, то хотя бы приоткрыть завесу творческой лаборатории Чехова и приблизить к разгадке.

В сознании читателей, зрителей, исследователей имена Чехова и Островского связаны, скорее, общей ролью в формировании нового театра, нового типа драмы.

О сходстве манер двух художников говорил еще А. И. Ревякин, указав не только основные художественные приемы, которые впоследствии были подхвачены Чеховым (использование символики, двойственность драматических характеров, противопоставление внутренней и внешней сторон персонажа, создание индивидуальных речевых портретов), но и то, что драматургия Чехова в некоторых случаях переключается с пьесами Островского сюжетно-тематически.

После ученического спектакля пьесы Островского «Пучина» в московском Малом театре 3 марта 1892 года Чехов написал А. С. Суворину: «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 один этот акт» (П V, 11).

1892 год – одно из самых темных мест творческой жизни Чехова, о неудавшемся «Лешем» все давно забыли, о том, что это была за «новая пьеса», о которой Чехов писал Суворину, точно не известно, возможно, «Чайка», а может, и «Дядя Ваня». И вот именно в 1892 году Чехов посещает ученический спектакль по пьесе Островского «Пучина».

Не без основания следует отметить, что сама «Пучина» во многом созвучна чеховской пьесе «Дядя Ваня». Сразу же обращает на себя внимание подзаголовок пьесы Островского: «Сцены из московской жизни». Это не трагедия, хотя элемент трагического в пьесе ярко выражен: крах человеческой жизни, разрушение семейного уклада, семьи, полная социальная и нравственная деградация главного героя – Кисельникова, в конце пьесы опустившегося до нищеты, сумасшествия, готового продать дочь в любовницы богачу-соседу. Можно предположить, что Островского привлек не частный случай, не судьба одного семейства, а типичность, обыденность происходящего на сцене. Поэтому пьеса – всего лишь «сцены», сродни газетной хронике, констатации фактов без эмоций, субъективных оценок. По этой же причине и Чехов пьесе «Дядя Ваня» дал сходный подзаголовок. Интересно, что в первоначальном варианте пьесы (в «Лешем») подзаголовка не было, он появился позже. Самим подзаголовком автор подчеркивает, что пьеса «Дядя Ваня» – это «сцены из деревенской жизни», что на каждом шагу происходит подобное разрушение личности, разочарование, крах мечтаний, несостоявшиеся надежды, неспособность найти себя, свой путь в жизни, реализоваться. Эта тема звучала в «Иванове», в «Лешем», позже стала кульминационной в «Трех сестрах» и в «Вишневом саде», где почти все герои так или иначе оказались «отставшими от поезда», без ориентиров, надежд, иллюзий.

Центральным персонажем пьесы Островского является Кисельников. В 1-й сцене это молодой человек, 22 лет, как заявлено в списке действующих лиц, не кончивший курса студент, получивший от отца хорошее состояние. Он собирается «держаться на кандидата», трудиться, служить. Будущее ему рисуется в самых ярких и радужных красках. Во второй сцене ему 29, мечты о работе, об образовании в прошлом, а в настоящем – бедность, упреки жены и ее родителей, обывательская пошлость, предвзятости. В 4-й сцене Кисельникову 39 лет. Нищета, полная потеря человеческого достоинства, сумасшествие.

Основным мотивом пьесы Островского оказывается мотив времени, изменений, происходящих с человеком, которые сводятся к старению, разрушению, упадку, деградации. В таком ключе многие исследователи интерпретировали и пьесы Чехова, в том числе и пьесу «Дядя Ваня».

Четвертая сцена «Пучины» оказывается кульминационным пунктом разрушительного действия времени. Чехов воспринял ее как самостоятельное драматическое действие, как отдельную пьесу. Причина этого заключается в творческом методе самого Чехова-драматурга. Он в своих пьесах, хотя и актуализировал временной мотив, на сцену выводил уже сложившиеся характеры, определившиеся ситуации, показывая результат, следствие. Сам же процесс упадка, изменений не показывался на сцене, а обнаруживал себя в высказываниях персонажей, касающихся их прошлого, их неосуществившихся надежд, их несложившихся судеб.

В 4-й сцене «Пучины» появляется новый персонаж – Лиза, дочь Кисельникова. Этот драматический характер созвучен многим героиням Чехова, начиная с Сони («Дядя Ваня») и заканчивая Варей («Вишневый сад»). Лиза – молодая девушка, которая «как только на ноги поднялась, так семью кормить стала, с утра до ночи работает, отдыху не знает». Ее речевой портрет полностью создан из функционального лексико-семантического комплекса, связанного с работой, зарабатыванием денег: «...отдыхать некогда, да и нельзя...», «...если работать сплошь, день за днем, так работа легче кажется, а если дать себе отдых, так потом трудно приниматься. После отдыха работа противна становится», «...она и всегда несладка, да уж как свыкнешься с ней, так все-таки легче. Вы думаете, что мне самой погулять не хочется?». Этот образ перекликается с характерами многих чеховских героинь. Соня («Дядя Ваня») без отдыха работает по хозяйству, Варя («Вишневый сад») – хранительница ключей от дома, единственная фактическая хозяйка имения, выполняющая функции экономки. В «Лешем» тема труда уже была, но она не являлась основной, идеобразующей. Мотив труда как необходимости появляется в драматургии Чехова именно в пьесе «Дядя Ваня» и оказывается сквозным во всех его последующих произведениях. Но если Лиза в пьесе Островского говорит о том, что работает по необходимости, что работа ей ненавистна, то чеховские героини об этом молчат. И только монолог Сони в финале пьесы «Дядя Ваня» отчасти намекает на ее усталость, на тоску о счастье, о покое: «Что же делать, надо жить! <...> Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалится над нами <...> Мы отдохнем! Бедный, бедный дядя

Ваня, ты плачешь... *(Сквозь слезы.)* Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем...»

Можно предположить, что «Пучина» Островского, в частности, ее четвертый акт, оказала прямое влияние на пьесу Чехова «Дядя Ваня». Возможно, что после спектакля Чехов вернулся к уже написанной пьесе «Дядя Ваня» и внес изменения, которые оказались достаточно значительными (если исходить из авторской датировки пьесы 1890 годом и гипотезы о написании «Дяди Вани» сразу по возвращении с Сахалина). Прямым влиянием четвертого акта «Пучины» на пьесу «Дядя Ваня», можно даже сказать, творческим заимствованием можно объяснить и тот факт, что сам Чехов старался как можно больше запутать своих современников, читателей и издателей, по поводу даты написания пьесы. «Приблизительный ответ», «это очень давно мною написанная вещь» – все эти уклончивые высказывания на просьбы дать четкую датировку пьесы, умалчивание о работе над «Дядей Ваней», вернее, над возвращением к работе над «Лешим» объясняются лишь желанием Чехова как можно дальше отодвинуть во временном плане свое произведение от постановки «Пучины». И только спустя несколько лет после того ученического спектакля Чехов скажет, что «Дядя Ваня» написан в 1890 году.

Связь двух драматических произведений, как и двух великих имен, остается проблемным полем, порождающим многочисленные дискуссии. И любые результаты изучения вопроса о преемственности, тем более творческом заимствовании и переосмыслении Чеховым наследия старшего драматурга – область гипотетического. Однако именно в этой области кроются ответы на многие вопросы, которые помогут, наконец, приблизиться к раскрытию тайны Чехова.

## ЛИТЕРАТУРА

- Гришунин А. Л.* Исследовательские аспекты текстологии. М.: Наследие, 1998. 416 с.  
*Лукашевский А. А.* Оптимистическое начало драматургии А. П. Чехова: Дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 1982. 150 с.



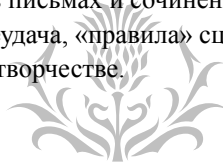


А. П. КУЗИЧЕВА

## ТАК КОГДА ЖЕ БЫЛ НАПИСАН «ДЯДЯ ВАНЯ»?

**Аннотация.** В статье предлагается новая датировка работы Чехова над пьесой «Дядя Ваня»: 1892–1893 гг., а также высказывается предположение, что «Дядя Ваня» не переделка пьесы «Леший», но оригинальное произведение. Ключ к обеим версиям – недовольство Чехова своими драматургическими сочинениями конца 1890-х годов («Иванов», «Леший»), созвучие тем, мотивов, настроений в письмах и сочинениях Чехова 1892–1894 гг.

**Ключевые слова:** творческая неудача, «правила» сцены и драматургии, «новые формы», автобиографизм, свобода в жизни и творчестве.



KUZICHEVA, A. P.

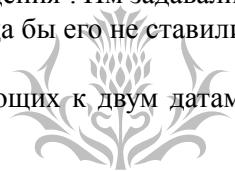
## WHEN HAS *UNCLE VANYA* BEEN WRITTEN?

**Abstract.** The article suggests a new dating of Chekhov's work on *Uncle Vanya*: 1892–1893, and also assumes that *Uncle Vanya* is not an alteration of *The Wood Demon* but an original work of art. The key to both versions is Chekhov's dissatisfaction by his plays written in 1890-s (*Ivanov*, *The Wood Demon*), the consonance of themes, motives and mood in Chekhov's letters and works of 1892–1894.

**Keywords:** creative fail, stage and drama “rules”, “new forms”, elements of autobiography, life and creation freedom.

Этот вопрос, вынесенный много лет назад в заголовок статьи, превратился со временем в один из «вечных» вопросов отечественного чеховедения<sup>1</sup>. Им задавались в начале прошлого века, и не было ни одного десятилетия, когда бы его не ставили в очередной раз.

За минувшее время сложилось несколько версий, адресующих к двум датам с уточнениями внутри каждой из них.



1 Гитович Н. И. Когда же был написан «Дядя Ваня»? // Вопросы литературы. 1965. № 7. С. 130–136.

1890 год: «не ранее апреля»<sup>2</sup>; октябрь-ноябрь этого же года<sup>3</sup>.

1896 год: июль, после завершения «Чайки»<sup>4</sup>; август-сентябрь, до премьеры «Чайки» на сцене Александринского театра<sup>5</sup>; вторая половина 1896 года.<sup>6</sup>

Некоторые исследователи предпочитают осторожные датировки: «середина 1890-х гг.»<sup>7</sup>; «1890-е гг.»; или самую неуловимую: «не знаем точно»<sup>8</sup>.

Все датировки обосновываются авторами ссылками на чеховские письма, записные книжки, дневниковые записи, на чеховский почерк в разное время.

Разнообразно толкование связи между пьесой «Леший» (1889) и «Дядя Ваня», а также мотивов превращения одной пьесы в другую. Для некоторых исследователей вне сомнений – «коренная переделка»<sup>9</sup>, «трансформация». Для других: «Дядя Ваня» – *отрицание* «Лешего»<sup>10</sup>. Для третьих – «переработка», «переделка»<sup>11</sup>.

Считают, что «Дядя Ваня» – полемика с «Лешим», «упорная, последовательная, ничем не скрытая»<sup>12</sup>.

Пишут, что это «пьеса-репетиция», «пьеса-полигон», «лабораторное» произведение<sup>13</sup>, «пьеса-эксперимент»<sup>14</sup>.

Многие исследователи пытаются угадать, почему эта пьеса была написана, по их словам, «втайне», «втихомолочку», «без особой огласки», «за кулисами чеховской жизни». В этом видели «преднамеренную таинственность», особый авторский умысел. Даже некие секретные причины, относительно которых высказаны любопытные догадки. Например, что Чехов заметил некоторую переключку пьесы «Леший» с пьесой Вл. И. Немировича-Данченко «Цена жизни» (1896), и это могло стать одним из «дополнительных побудительных мотивов» ее переделки в «Дядю Ваню»<sup>15</sup>.

Или, что в 1892 году Чехов, побывав на ученическом спектакле по пьесе А. Н. Островского «Пучина», будто бы осознал, что в «Дяде Ване» есть творческое заимствование из этой пьесы знаменитого предшественника. И потому «старался как можно больше запутать своих современников, читателей и издателей, по поводу даты написания пьесы <...> отодвинуть во временном плане свое произведение от постановки “Пучины”. И только спустя несколько лет после того ученического спектакля Чехов скажет, что “Дядя Ваня” написан в 1890 году»<sup>16</sup>.

2 Там же. С. 136.

3 Лукашевич А. Переставим слагаемые // Литературная учеба. 1978. № 6. С. 204.

4 Балухатый С. Этюды по истории текста и композиции чеховских пьес // Поэтика. Временник отдела словесных искусств. Л., 1926. № 1. С. 143–150.

5 Лакин В. Толстой и Чехов. М.: 1963. С. 209; Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 100–101.

6 Силаев А. С. Когда родился «Дядя Ваня»? // Вестник Харьковского национального педагогического университета им. Г. С. Сковороды. Русская филология. 2014. № 4 (53). С. 34.

7 Балухатый С. Чехов-драматург. Л., 1936. С. 162; Бердников Г. Чехов-драматург. М.: 1981. С. 188; Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова. Иркутск, 1989. С. 100.

8 Катаев В. Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники... М.: 2004. С. 11.

9 Паперный З. С. Указ. соч. С. 98.

10 Турков А. М. Чехов и его время. М.: 2003. С. 203–228.

11 Эфрос Н. Забытая пьеса Чехова // Рампа и жизнь. 1910. № 51. С. 834; Лакин В. Указ. соч. С. 208–209; Чудаков А. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 270; Балухатый С. Чехов-драматург. С. 188.

12 Зингерман Б. И. Связующая нить. Писатели и режиссеры. М.: 2002. С. 138.

13 Одесская М. М. От «Лешего» к «Дяде Ване» // Чеховиана. А. П. Чехов: Взгляд из XXI века. М.: 2001. С. 178.

14 Епифанцева О. Маски равнодушия и комизма. От «Лешего» к «Дяде Ване» // Современная драматургия. М., 2010. № 2. С. 221.

15 Турков А. М. Указ. соч. С. 252.

16 Подольская Ольга. «Пучина» и «Дядя Ваня» (К вопросу о времени создания пьесы Чехова) // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. М., 2001. С. 268.

Итак, о датировке этой пьесы высказано много догадок, соображений, наблюдений. В новом столетии даже подвели черту под обсуждением «вечного вопроса», утверждая, что он останется «неразрешенной проблемой» и что даже «по всей видимости, не может быть новых версий»<sup>17</sup>.

Так ли это? Не упускается ли из виду, может быть, самое главное обоснование датировки: история работы Чехова над пьесой «Леший» и отношение автора к этому своему созданию. Резкие слова Чехова о своем детище упоминают все исследователи, пишущие об этой пьесе, но причины и следствия неприязни, нежелания говорить о ней, отказ печатать остаются, по сути, до сих пор неизученными.

Между тем, признание Чехова в письме от 16 октября 1899 года к князю А. И. Урусову в ответ на его очередную попытку получить разрешение на публикацию пьесы – одна из интереснейших исследовательских тем. В этом признании прямо и косвенно даже названы предпосылки и главные моменты случившегося: «...я не могу печатать “Лешего”. Эту пьесу я ненавижу и стараюсь забыть о ней. Сама ли она виновата или обстоятельства, при которых она писалась и шла на сцене, – не знаю, но только для меня было бы истинным ударом, если бы какие-нибудь силы извлекли ее из-под спуда и заставили жить. Вот Вам яркий случай извращения родительского чувства!» (П VIII, 285).

Каковы же были эти «обстоятельства»? Что случилось в жизни и творчестве Чехова в 1889 году?

В домашней жизни этот год оказался трагическим. Брат Николай, у которого была чахотка, угасал. Месяцы его жизни были сочтены. Уход за больным, материальные заботы, лечение – всё легло на плечи Чехова. Его беспокоили неурядицы со старшим братом, периодические запои Александра, сопровождавшиеся ложью, раскаянием. Предстояли хлопоты о младшем брате Михаиле, который кончал университетский курс и рассчитывал сразу получить хорошую должность, используя через Чехова связи А. С. Суворина. Это был все тот же пресловутый «клобок» семейных отношений, все то же безденежье. И все тот же вопрос: о чувстве *свободы*, которое, по признанию Чехова, в самом начале 1889 года и в начале работы над «Лешим», стало «разгораться» в нем «только недавно» (П III, 132).

В письмах той поры размышления Чехова о чувстве *личной свободы*: внешней (от семьи) и внутренней (от предубеждений, чужих мнений, предрассудков, группировок) – неотделимы от размышлений о чувстве *творческой свободы*.

История написания пьесы «Леший», прослеженная сквозь призму этого феномена, таит в себе ответ на вопрос о датировке «Дяди Вани».

Дело в том, что «Леший» – это едва ли не единственное поражение Чехова с точки зрения самого Чехова. То, что ему удалось в прозе уже в 1889 году, в «Скучной истории», даже годом раньше – в повести «Степь» (1888), не получилось в драме. Он не мог забыть этого. И, наверно, не из-за уязвленного человеческого самолюбия, но самолюбия художника.

Это была не та зримая катастрофа, которая ждала «Чайку» в 1896 году, то есть неуспех у зрителя, а *неуспех у самого себя*. На фоне этого потрясения меркли, судя по чеховским письмам, «приговоры» Д. В. Григоровича и Вл. И. Немировича-

<sup>17</sup> Силаев А. Указ. соч. С. 27–28.



Данченко о «Лешем», особенно вердикт актера А. П. Ленского, прочитавшего пьесу и отказавшего Чехову в таланте драматурга и даже советовавшего, почти приказывавшего оставить сочинительство пьес. На что Чехов с иронией ответил 2 ноября 1889 года, что не будет больше писать больших пьес: «Нет на сие ни времени, ни таланта и, вероятно, нет достаточной любви к делу. <...> “Лешего” переделывать не стану» (П III, 293).

А. С. Суворин, прочитав пьесу, сказал актеру П. М. Свободину, что «Леший» – оригинальная пьеса, но написана «не по общепринятому шаблону», что Чехов «слишком игнорировал “правила”, к которым так актеры привыкли и публика, конечно»<sup>18</sup>.

Но Чехов намеревался не просто в той или иной степени проигнорировать эти «правила», а отказаться от них совсем. Но осознал, что поспешил, не был достаточно смел и свободен, чтобы написать «Лешего» по правилам «новой драмы», как ему подсказывало чутье художника.

Судя по письмам, его одолевала в эти годы тревога, не спускается ли он в сочинительстве по наклонной плоскости (П II, 187). Работая над «Лешим», он писал А. Н. Плещееву 14 сентября о себе и В. Г. Короленко: «Я и он находимся теперь именно в том фазисе, когда фортуна решает, куда пускать нас: вверх или вниз по наклону. Колебания вполне естественны. В порядке вещей был бы даже временный застой» (П III, 248).

Общепринятые драматургические и сценические «правила» Чехов нарушил уже в «Иванове», и это не испугало тогда ни артистов, ни литературных приятелей. Даже понравилось им. Постановка в Петербурге, в Александринском театре, 31 января 1889 года имела шумный успех.

Это насторожило Чехова, который был недоволен «Ивановым», тем, как он в очередной раз изменил пьесу. Он настаивал на том, что она «плохо сработана», сделана «неумелой рукой». Полагал, что поторопился, что для исполнения «дерзкой мечты» ему не достало «чувства личной свободы» (П III, 132). Называл свое детище «Болвановым», не хотел печатать в журнале. После премьеры отказывался вносить какие-либо, даже небольшие, изменения: «Переделывать, вставлять, писать новую пьесу для меня теперь так же невкусно, как есть суп после хорошего ужина. Будущее, когда я примусь за “Лешего” и водевили, представляется мне отдаленнейшим» (П III, 144).

В письмах замелькало слово «скучно», которое всегда выдавало душевную смуту, тревогу Чехова. В шутку или всерьез он отрекался от театра (П III, 154), говорил, что в «Иванове» «сделал то, что мог и умел <...> глаза выше лба не растут; получил же <...> не по заслугам, больше, чем нужно» (П III, 157). Убеждал других, что «беллетрист должен идти в толпу драматургов-специалистов или генералом, или же никак» (П III, 158). В эти же февральские дни 1889 года упоминал «Лешего», обещая написать его летом, к следующему сезону. И тут же говорил, что ему «не по характеру» быть драматургом, что из него «едва ли когда-нибудь выйдет порядочный драматург» (П III, 163).

Но уже в марте признался, что «шагая во время обеда из угла в угол», скомпоновал первые три акта и наметил четвертый. И тут же уточняет, что летом будет «коптить над романом» (П III, 172), а за пьесу примется не скоро, так как «нет охоты и

18 Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Том второй. 1889 – апрель 1891. М., 2004. С. 268.

сюжетов»: «Начну с будущего сезона аккуратно посещать театр и воспитывать себя сценически» (П III, 174).

Что это означало? Изучать «правила», которые он попытался нарушить в «Иванове»? Для чего? Чтобы в «Лешем» отвергнуть их окончательно?

Весной 1889 года Чехов, по его признанию, с удовольствием «копается» в своем романе, которому дает название «Рассказы из жизни моих друзей». Замысел напоминает лермонтовского «Героя нашего времени»: «в форме отдельных законченных рассказов, тесно связанных между собою общностью интриги, идеи и действующих лиц. У каждого рассказа особое заглавие». Чувствует, что еле справляется с техникой, но не боится даже грубых ошибок, а боится сбиться на шаблон (П III, 177–178). Он намеревался «правдиво нарисовать жизнь и кстати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы» (П III, 186).

Однако, судя по письмам, все-таки думал о пьесе. Причем советует, то ли старшему брату, написавшему пьесу, то ли себе, что главное – быть оригинальным, дерзким, вольнодумцем, избегать шаблона: «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать» (П III, 188).

Может быть, по семейным обстоятельствам (смертельная болезнь брата Николая), или проверяя готовность написать драму свободно, как ему хочется, Чехов откладывает роман и в апреле принимается за «Лешего». В это время он резко критикует творчество И. А. Гончарова и роман «Обломов» за банальность, сочиненность, ходульность героев романа. Но при этом оговаривается, что Гончаров выше его талантом «на десять голов». Опасение сбиться на шаблон, на пресловутые «правила» тогдашней прозы и драмы проступают в письмах все отчетливее и тревожнее.

Это раздражение выдает, наверно, не только душевное состояние Чехова, но скрытую работу над «Лешим», недовольство тем, что получается, и надежду, что получится: «В душе какой-то застой. <...> Надо подсыпать под себя порошу. У меня <...> готов первый акт “Лешего”. Вышло ничего себе, хотя и длинно. Чувствую себя гораздо сильнее, чем в то время, когда писал “Иванова”. К началу июня пьеса будет готова» (П III, 204). К началу ноября Чехов надеялся закончить и роман.

Был ли он сам дерзок, оригинален в новой пьесе и в романе, как советовал брату? Были ли новы придуманные им сюжеты пьесы и романа? Не оказались ли «Леший» и роман попыткой преодолеть «застой», «колебания», которые так сильно ощутимы в его письмах 1889 года?

Сам он был доволен. Хотя и оговаривался, что пьеса «вышла скучная, мозаичная», делился главным: «Вылились у меня лица положительно новые <...>. Вообще я старался избегать лишнего, и это мне, кажется, удалось». Но тут же иронизировал над собой: «Одним словом, умный мальчик, что и говорить» (П III, 214).

18 мая Чехов даже сообщил в письме, что осенью пьеса «Леший» пойдет на казенной сцене, то есть в Александринском театре, где зимой с таким успехом прошел «Иванов».

И вдруг через две недели, 31 мая, пишет, что роман кончит через 2–3 года, а комедию начал, «но написал два акта и бросил. Скучно выходит. <...> я теперь, кажется способен писать только скучно, так уж лучше бросить» (П III, 220). Признавался: «Не пишется».

На первый взгляд, всё объясняет душевное состояние Чехова в эти дни: близкая кончина брата, который догорал от чахотки. Он умер 9 июня. 26 июня Чехов рассказывал в письме к А. Н. Плещееву: «Пьеса моя замерзла. Кончать некогда, да и не вижу особенной надобности кончать ее. Пишу понемножку роман, причем больше мараю, чем пишу» (П III, 228). В этом письме интересно замечание о Короленко, которому, как полагает Чехов, недостает «молодости и свежести» и мешает приверженность «отжившим формам».

Чехов то и дело проговаривается тем летом в письмах и разговорах с современниками о необходимости «новых форм». Пишет повесть «Скучная история» и надеется, что в ней «новый мотив» и что очень возможно, ее прочтут с интересом, а «пьесу забросил» (П III, 234).

«Леший» явно не получался, новые драматургические «формы» не давались. Чехов бился над третьим актом и шутил, как вспоминал один из собеседников, что «пошлет своего “Лешего” к лешему»<sup>19</sup>. И уже уверял, что ничего не даст театру в наступающий сезон.

Он работал над повестью «Скучная история», написанной так, как он «отродясь» не писал, переписывал целые страницы, «исковеркал ее вдоль и поперек», переживал, как примут читатели найденный им «новый сюжет», «новые лица», «новые положения» (П III, 239, 243, 244, 248). И этим одолевал, видимо, свое настроение, те самые опасения насчет «наклонной плоскости» и «застоя» в творчестве.

Несмотря на собственные иронические замечания по поводу новой повести («увесистая белиберда», «дерьмо», «диссертация»), письма выдают его радостное творческое возбуждение: «закатил я себе нарочно непосильную задачу, возился с нею дни и ночи, пролил много пота, чуть не поглупел от напряжения...» (П III, 261). Измучился, но справился. Эта задача оказалась ему по силам.

В таком настроении в конце сентября 1889 года Чехов вернулся к «Лешему», намереваясь закончить через месяц, а потом сразу продолжить работу над отложенным романом. Вероятно, он надеялся, что «по инерции» теперь и пьесу напишет так, как «отродясь не писал», что ему, как шутил в такие минуты творческой радости, удалось поймать «чёрта за кончик хвоста» (П III, 135; П IV, 232).

Теперь он называл пьесу «комедией-романом», писал заново, уничтожив всё написанное весной, «накатал залпом» два с половиной акта, наметил благополучный конец и общий тон – «сплошная лирика» (П III, 256). И даже не к концу, как думал, а в самом начале октября кончил «Лешего». Писал так быстро и напряженно, что «в голове даже мутно и глаза болят», но с «большим удовольствием, даже с наслаждением, хотя от писанья болел локоть и мерещилось в глазах чёрт знает что» (П III, 261).

Он даже называл в письмах дату премьеры, 31 октября, в бенефис П. М. Свободина. Впереди пьесу ожидало прохождение через цензуру и Литературно-театральный комитет. Тот самый «военно-полевой суд», на заседании которого «Леший» был «забракован». Чехова ожидали упомянутое письмо Ленского с наставлением не писать пьес вообще и разговор с Вл. И. Немировичем Данченко, советовавшим овладеть законами и правилами сценичности, которые он лично уже освоил.

<sup>19</sup> Арс. Г. (Гурлянд И. Я.). Из воспоминаний об А. П. Чехове // Театр и искусство. СПб., 1904. № 28. С. 520–521.

Что же Чехов? Уверял, что спокоен, но о пьесе говорить более не хочет и жалеет, что написал ее (П III, 273). Не собирался переделывать «поганую пьесищу» и решил отдать в частный театр: «Пусть слоняется аки тень нераскаянного грешника, из вертепа в вертеп, из потемок во мглу...» (П III, 277). Шутка получилась пророческой. «Лешему» была уготована «мгла» авторского забвения. Чехов уверял, что ему не льстит «конкуренция с 536 драматургами, пишущими ныне для сцены, и нисколько не улыбается успех, который имеют теперь все драматурги, хорошие и плохие» (П III, 279).

Успех не «улыбнулся» самому создателю «Лешего». Премьера в театре Абрамовой 27 декабря 1889 года прошла шумно, но то были не аплодисменты восторженных зрителей, а свист, крики артистов театра Корша, конкурента Абрамовой. Рецензенты сочли пьесу «странной», похожей на рассказ или роман, а автора – нарушителем условий сцены.

Явления драматургического «генерала» из беллетристов не получилось. Чехов-драматург не смог написать пьесу так, как надеялся, как через пять лет напишет «Чайку» – «вопреки всем правилам» современной сценичности. Зато Чехов-прозаик шутил, что у него в голове «скопление сюжетов».

Едва ли Чехов думал о переделке «Лешего» в 1890 году, до Сахалина, или сразу, вернувшись оттуда. У него не было на это ни времени, ни сил, ни желания, ни необходимого настроения. Он вообще не собирался его переделывать. Не отдал в журнал «Артист», однако уступил просьбам Плещеева и согласился напечатать пьесу в «Северном вестнике», но с убедительной просьбой: «если она не понравится», возвратить ее назад «для уничтожения» (П IV, 17).

Чехов обещал в письме от 10 февраля 1890 года, что до 20 февраля прочтет «Лешего» еще раз, исправит и пришлет. При этом упоминал в письмах в эти десять дней, как занят, как много читает и пишет в связи с предстоящей поездкой. Не удивительно поэтому, что он отправил рукопись в редакцию только 17 марта, еще не зная о предполагаемом закрытии журнала, но предчувствуя, что «Леший» не понравится Плещееву. Так и вышло.

Но главное – пьеса не нравилась самому автору. Точнее, автор, кажется, не нравился самому себе в истории с этой пьесой. Потому что это был ряд компромиссов, уступок господствующим драматургическим «правилам» и пресловутой сценичности, отказ от своих собственных намерений и решений, а главное – в конечном счете – это была невольная измена своему чувству художественной свободы.

Может быть, именно этого Чехов не смог извинить самому себе и потому так ненавидел «Лешего». Он не собирался и не смог бы переделывать эту пьесу весной или даже осенью 1890 года. Это значило бы длить уступки или заниматься тем, над чем он пошутил год назад в одном из писем, как раз тогда, когда ему казалось, что его «Леший» «будет не в пример тоньше сделан, чем “Иванов”» (П III, 135).

Приступив тогда к «Лешему», он в одном абзаце изложил в письме к Плещееву, в сущности, всю грядущую историю работы над этой пьесой: «Чтобы написать для театра хорошую пьесу, нужно иметь особый талант (можно быть прекрасным беллетристом и в то же время писать сапожничьи пьесы); написать же плохую пьесу и потом стараться сделать из нее хорошую, пускаться на всякие фокусы, зачеркивать, приписывать, вставлять монологи, воскрешать умерших, зарывать в могилу живых –

для этого нужно иметь талант гораздо больший. Это так же трудно, как купить старые солдатские штаны и стараться во что бы то ни стало сделать из них фрак» (П III, 138).

«Дядя Ваня» написан как новая, оригинальная пьеса. Вероятней всего, он мог быть создан в те годы, когда уже были написаны «Палата № 6», «Черный монах», «Рассказ неизвестного человека», «Три года» – творческие свидетельства «разгоревшейся» в душе Чехова творческой свободы.

Вопрос о датировке и о том, почему Чехов скрывал пьесу «Дядя Ваня», обретает в связи с этим особое значение. Только тогда можно будет понять, *что* она значила в обретении Чеховым полной личной и художественной свободы и какова ее роль в драматургических открытиях Чехова.

Так когда же был написан «Дядя Ваня»? Неужели на самом деле пора примириться с этой загадкой?

Между тем даже в упомянутых выше исследованиях назван, но, в сущности, не исследован по-настоящему едва ли не самый главный источник, сулящий разгадку «вечного вопроса». Или по крайней мере – намечающий путь к новым версиям. Это – совпадения, созвучия мотивов, образов, интонаций в сочинениях и письмах Чехова<sup>20</sup>.

Давно замечено родство финалов пьесы «Дядя Ваня» и повести «Три года» (1894), вплоть до совпадения срока жизни, которые главные герои этих произведений отпускают себе. **Войницкий:** «Мне сорок семь лет, если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго. <...> Что я буду делать, чем наполню их?» (С XIII, 107). **Лантев:** «...быть может придется жить еще тринадцать, тридцать лет... И что придется пережить за это время? Что ожидает нас в будущем?» (С IX, 91).

Есть период в жизни и творчестве Чехова, в котором совпадения и созвучия в чеховских письмах и сочинениях, адресующие к пьесе «Дядя Ваня», так заметны и многочисленны, что их нельзя не заметить. Это 1892–1893 годы.

Замечено ли исследователями созвучие слов Сони из пьесы «Дядя Ваня» о деятельности природы на человека: «леса <...> учат человека понимать прекрасное и внушают ему величавое настроение» (С XIII, 72) – и описания морской бухты в финале «Черного монаха» (1893): «какое согласие цветов, какое мирное, покойное и высокое настроение» (С VIII, 255).

Прослежено ли доминирование в прозе этих двух лет, в повестях «Палата № 6» и «Черный монах», в рассказах «Жена», «Страх», «Соседи», в «Рассказе неизвестного человека» и в пьесе «Дядя Ваня» темы страха человека перед непостижимостью бытия, перед самой жизнью. Герои этих произведений, подобно Силину из рассказа «Страх», больны «боязнью жизни»: «Мне страшна главным образом обыденщина, от которой никто из нас не может спрятаться. Я неспособен различать, что в моих поступках правда и что ложь <...> мы <...> каждый день ошибаемся, бываем несправедливы, клеветаем, заедаем чужой век, расходует все свои силы на вздор, который нам не нужен и мешает нам жить. <...> Я <...> не понимаю людей и боюсь их. <...> Никого и ничего я не понимаю» (С VIII, 131).

Это признание сродни признанию Астрова в ночном разговоре с Соней. Совпадают слова, интонация: «Я для себя уже ничего не жду, не люблю людей... Давно

20 См., напр.: Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. С. 115, 118.

уже никого не люблю. <...> Все они, наши добрые знакомые, мелко мыслят, мелко чувствуют <...> ноют, ненавистничают, болезненно клеветают <...> Непосредственного, чистого, свободного отношения к природе и к людям уже нет... Нет и нет!» (С XIII, 84).

Елена Андреевна говорит Войницкому устало и раздраженно: «Неблагополучно в этом доме. <...> Вы <...> должны бы понимать, что мир погибает не от разбойников, не от пожаров, а от ненависти, вражды, от всех этих мелких дряг...» (С XIII, 79).

Еще больше созвучий между пьесой «Дядя Ваня» и письмами Чехова этих лет.

Если выписать из них строки о медицинской практике, о душевном состоянии Чехова в первые мелиховские годы, то начинается проступать их сходство с монологами Астрова.

**Чехов – 01.08.1892 (из письма к А. С. Суворину):** «...мужики грубы, нечистоплотны, недоверчивы, но мысль, что наши труды не пропадут даром, делают все это почти незаметным» (П V, 100–101); **16.08.1892 (из письма к А. С. Суворину):** «Душа моя утомлена. Скучно. Не принадлежать себе, думать только о поносах, вздрагивать по ночам от собачьего лая и стука в ворота (не за мной ли приехали?), ездить на отвратительных лошадях по неведомым дорогам <...> это, сударь мой, такая окрошка, от которой не поздоровится» (П V, 104); **04.04.1893 (из письма к Александру Чехову):** «Я оравнодушел в последние годы <...>. Чем глубже погружаюсь я в старость, тем <...> грубее представляется мне материя, из которой сшиты подштанники нашей жизни. <...> денег нет и не будет, смелости и умения жить тоже нет, здоровье скверное, настроение хорошее для нас почти уже недоступно <...>. У соседа родит баба. При каждом собачьем взлае вздрагиваю и жду, что пришли за мной. Ходил уже три раза» (П V, 198); **28.07.1893 (из письма к А. С. Суворину):** «Бывают дни, когда мне приходится выезжать из дому раза четыре или пять. Вернешься из Крюкова, а во дворе уже дожидается посланный из Васькина. И бабы с младенцами одолели. В сентябре бросаю медицинскую практику окончательно» (П V, 218).

**Астров («Дядя Ваня», действие первое):** «Заработался, нянька. От утра до ночи всё на ногах, покоя не знаю, а ночью лежишь под одеялом и боишься, как бы к больному не поташили. <...> Как не постареть? Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... <...> Поглупеть-то я еще не поглупел <...> но чувства как-то притупились. Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю... <...> В Великом посту на третьей неделе поехал я в Малицкое на эпидемию... Сыпной тиф... В избах народ вповалку... Грязь, вонь, дым, телята на полу с больными вместе... Поросята тут же... <...> а приехал домой, не дают отдохнуть – привезли с железной дороги стрелочника; положил я его на стол, чтобы ему операцию делать, а он возьми и умри у меня под хлороформом. <...> и защемило мою совесть, точно я умышленно убил его... Сел я, закрыл глаза – вот этак, и думаю: те, которые будут жить через сто-двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом? Нянька, ведь не помянут!» (С XIII, 63–64); **(действие второе):** «Вообще жизнь люблю, но нашу жизнь уездную, русскую, обывательскую, терпеть не могу и презираю ее всеми силами моей души. <...> Мужики однообразны очень, неразвиты, грязно живут, а с интеллигенцией трудно ладить. Она утомляет» (С XIII, 83–84).

Некоторые признания или детали совпадают почти буквально. Например, упоминание фабрики как места, где Чехов в жизни (П V, 223) и его герой Астров в пьесе принимали больных (П V, 223; С XIII, 71); случаев смерти чеховских пациентов (П V, 209) и чувства вины в душе врача в такие моменты (П IV, 262; V, 105); фактах лечения тифозных больных (П V, 202). Вплоть до созвучия в названии деревень, куда ездили врач Чехов и герой его пьесы: Малицы – в чеховском «Медицинском отчете за 1893 г.» (С XVI, 362) и в реплике Астрова – «поехал я в Малицкое на эпидемию» (С XIII, 64).

Иногда строки из чеховских писем этих лет похожи на реплики, а реплики из пьесы кажутся строчками из писем. В письме от 24 октября 1892 года Чехов описывает вечер в усадьбе: «Тишина. Собаки не лают, кошки не мяукают <...>. И тепло, и просторно <...> но <...> старость! <...> Умирать не хочется, но и жить как будто бы надоело» (П V, 123). Одна из финальных реплик Астрова начинается так же: «Тишина. Перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно» (С XIII, 115).

Сходство строк, тем, настроений в чеховских сочинениях и письмах 1892–1893 гг. и реплик, мотивов, образов из пьесы «Дядя Ваня» не дают оснований для прямолинейного отождествления автора пьесы и персонажа. Даже если этот феномен бросается в глаза. Оно позволяет поставить вопрос о психологии творчества Чехова, о неслучайности такого очевидного созвучия, выдающего время его напряженной интенсивной работы над этой пьесой.

Речь идет не о конкретных днях написания «Дяди Вани». Чехов обыкновенно обозначал лишь начало, сам процесс или завершение работы («пишу пьесу», «кончил повесть» и т. п.). Речь идет о присутствии пьесы в творческом сознании Чехова. Даже если он рассказывает в письмах о мелиховских буднях, о своих хозяйственных заботах.

В едином пространстве жизни неотделимы друг от друга сочинительство, медицинская практика, домашние дела, встречи, поездки, скрытое душевное состояние. Связь между ними незрима, трудноуловима, опосредованна, но она есть.

Рассказ Чехова в письмах о том, какой ценой, какими усилиями удалось поднять купленное у нерадивых собственников запущенное, разоренное имение и превратить в пусть не доходное, но хотя бы не убыточное, – это уникальный документ. Он объясняет, раскрывает, уточняет, конкретизирует то, что остается за рамками реплики Войницкого и того, что было названо «внесценическим образом» пьесы «Дядя Ваня»<sup>21</sup>: «Я и Соня выжимали из этого имения последние соки; мы, точно кулаки, торговали постным маслом, горохом, творогом <...> чтобы из грошей и копеек собирать тысячи <...>. Имение чисто от долгов и не расстроено только благодаря моим личным усилиям» (С XIII, 80, 101).

Эпистолярная хроника обыденной жизни Чехова в 1892–1893 гг. – будто оставшийся за рамками сюжета, неведомый дневник Войницкого, то, что не вошло, но по-своему питало его горькие монологи.

**А. П. Чехов. 04.06.1892 (из письма к А. С. Суворину):** «Рожь у нас достигает человеческого роста, через 20 дней ее нужно убирать, а овсы еще в вершок. Не похоже на урожай. <...> Дождей нет. Жарко и нет дождей. Природа томится, люди тоже»

21 См.: Полоцкая Э. А. Мелиховский контекст «Дяди Вани» // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 154.

(П V, 72); **16.06.1892 (из письма к А. С. Суворину):** «Душа моя просится вширь и ввысь, но поневоле приходится вести жизнь узенькую, ушедшую в сволочные рубли и копейки. <...> Душа моя изныла от сознания, что я работаю ради денег и что деньги центр моей деятельности. Ноющее чувство это вместе со справедливостью делают в моих глазах писательство мое занятием презренным, я не уважаю того, что пишу, я вял и скучен самому себе, и рад, что у меня есть медицина, которою я, как бы то ни было, занимаюсь все-таки не для денег» (П V, 78); **04.04.1893 (из письма к Александру Чехову):** «скот кормить нечем <...> продаем солому по <...> 35 копеек за пуд. Сена ни крошки ни у нас, ни у соседей» (П V, 197).

15 июня 1893 года Чехов писал В. А. Гольцеву: «А я должен 9 тысяч! Впрочем, у меня около 150 десятин леса <...> но... все-таки лучше бы не иметь ни леса, ни долга, а сидеть бы на 20–40 десятинках, т. е. скромно по одежке протягивать ножки» (П V, 212). Через месяц он предупреждал А. С. Суворина, сын которого хотел приобрести имение: «Весь секрет успеха в хозяйстве – это глядеть денно и ночью в оба. <...> По-моему, самое лучшее имение то, которое имеет усадьбу и не больше 30 десятин земли» (П V, 218).

Именно таков размер имения у садовода Песоцкого, героя повести «Черный монах», над которой Чехов работал летом 1893 года, и у Астрова, который рассказывает: «У меня небольшое именишко, всего десятин тридцать» (С XIII, 71). В это время упоминание парка, фруктового сада встречается в рассказах «Соседи», «Страх».

У Песоцкого и Астрова образцовые питомники. Оба чувствуют себя «чужаками» в глазах окружающих, не понимающих и не разделяющих их пристрастия к питомнику, к садоводству и лесоводству (С VIII, 237; С XIII, 107).

Такая же ироническая автохарактеристика есть в письме Чехова к Суворину от 28 июля 1893 года, в рассказе о работе над книгой «Остров Сахалин»: «Я долго писал и долго чувствовал, что иду не по той дороге <...>. Но как только я стал изображать, каким чужаком я чувствовал себя на Сахалине и какие там свиньи, то мне стало легко и работа моя закипела, хотя и вышла немножко юмористической» (П V, 217). Чехов знал, что его поездка на Сахалин вызвала много пересудов, толков, недоуменного вопрошания среди столичных литераторов и сахалинских чиновников: зачем ему Сахалин, тяжелый и опасный путь, каторжный мир.

В этом же письме он упоминает, что написал «повестушку» («Черный монах»), но опровергает газетный слух, будто пишет пьесу из «сибирской жизни»: «Пьесу писать совсем не хочется» (П V, 217). Однако настроение Чехова летом 1893 года созвучно не только монологам и репликам Войницкого и Астрова, но и общей интонационной партитуре пьесы «Дядя Ваня».

18 августа Чехов писал Суворину: «Идет дождь. В такую погоду хорошо быть Байроном – мне так кажется, потому что хочется злиться и хочется писать очень хорошие стихи» (П V, 227).

В ночной сцене 2-го акта Войницкий объясняется в любви Елене Андреевне почти стихами. Начинает поэтически: «Сейчас пройдет дождь, и все в природе освежится и легко вздохнет. Одного только меня не освежит гроза». Далее следует трагический монолог, похожий на стихотворение в прозе: «Днем и ночью, точно домовой, душит меня мысль, что жизнь моя потеряна безвозвратно. Прошлого нет, оно глупо



израсходовано на пустяки, а настоящее ужасно по своей нелепости. Вот вам моя жизнь и моя любовь: куда их девать, что мне с ними делать?» И, наконец, финальные строки, словно обещающие будущие финальные монологи Треплева («Чайка») и Андрея Прозорова («Три сестры»): «Чувство мое гибнет даром, как луч солнца, попавший в яму, и сам я гибну» (С XIII, 79).

В те первые мелиховские годы Чехов горько шутил над собой: «Мне кажется, что жизнь хочет немножко посмеяться надо мной, и потому я спешу записаться в старики. Когда же я, прозевавши свою молодость, захочу жить по-человечески и когда мне не удастся это, то у меня будет оправдание: я старик. Впрочем, все это глупо» (II V, 225). Это признание будто предвосхищает шутку Сорина, которой он подвел итог своей жизни: «Человек, который хотел» («Чайка»).

Будущая «Чайка» порой словно мерцает в «Дяде Ване», обнаруживая, что, может быть, оба замысла сосуществовали какое-то время в сознании Чехова. Но, вероятно, прежде чем создать «Чайку», Чехов пишет, скрывая ото всех, пьесу «Дядя Ваня» уже «вопреки всем правилам». Изучение художественной взаимосвязи этих двух пьес очень важно для датировки «Дяди Вани». Чехов явно работал над ней не торопясь, долго, памятуя опыт спешки с «Лешим».

Фраза о «старости» из августовского письма Чехова словно окрашивает досаду Войницкого: «Я <...> так глупо проворонил время, когда мог бы иметь всё, в чем отказывает мне теперь моя старость!» (С XIII, 70). Она будто проступает в финальном «мечтании» Войницкого и ответной реплике Астрова. **Войницкий** : «О, понимаешь... (*судорожно жмет Астрову руку*) понимаешь, если бы можно было прожить остаток жизни как-нибудь по-новому. Проснуться бы в ясное, тихое утро и почувствовать, что жить ты начал снова, что все прошлое забыто, рассеялось, как дым. (*Плачет.*) <...> **Астров** (*с досадой*). Э, ну тебя! Какая еще там новая жизнь! Наше положение, твое и мое, безнадежно» (С XIII, 107–108).

Судя по письмам этих двух лет, Чехов осознавал, какой недолгий срок ему остается. Это настроение одолевалось творчеством. В июле 1894 года он напишет Суворину в своей манере: «Как-то лет 10 назад я занимался спиритизмом и вызванный мною Тургенев ответил мне: “Жизнь твоя близится к закату”. И в самом деле мне теперь так сильно хочется всякой всячины, как будто наступили заговорены. Так бы, кажется, всё съел: и степь, и границу, и хороший роман... И какая-то сила, точно предчувствие, торопит, чтобы я спешил. А может быть, и не предчувствие, а просто жаль, что жизнь течет так однообразно и вяло. Протест души, так сказать» (II V, 306).

Этот «протест души» был едва ли не главным феноменом жизни и творчества Чехова. Понять – когда, каким образом он проявлялся – значит приблизиться к разгадке скрытого автобиографизма сочинений Чехова, секрета его эпистолярного наследия как особенного творческого процесса.

Потаенная работа над пьесой «Дядя Ваня», которую выдают проза и письма 1892–1893 гг., представляет в связи с этим феноменом особый интерес.

Приступая к «Лешему», Чехов оглянулся на «Иванова»: «Я лелеял дерзкую мечту суммировать 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 чело-

века и что все они писали инстинктивно, не имея определенных образов и взгляда на дело» (П III, 132). Но не получилось. Ни в «Иванове», ни в «Лешем». И он решил, как и хотел первоначально, подождать 2–3 года.

Необходимый взгляд и чувство личной свободы, о котором Чехов писал в этом письме от 7 января 1889 года, дались в том числе поездкой на Сахалин, где он увидел крайнее отклонение от «нормы», и первыми мелиховскими годами, когда на собственном опыте он увидел подоплеку краха планов и мечтаний Иванова, Астрова, Войницкого. «Дерзкая мечта» была исполнена в «Дяде Ване». Чехов изредка вспоминал «Иванова» в письмах, «Леший» пропал во «мгле» авторской нелюбви, а «Дяде Ване» суждено было до поры оставаться «не известным никому в мире».

Почему Чехов утаил эту пьесу ото всех на несколько лет и явил «миру» только в конце 1896 года, уже после премьеры «Чайки», готовя сборник своих пьес? Может быть, из опасения, что и в ней он не до конца игнорировал сценические «правила», тогда как уже в это время «Чайка» проступает в прозе, в письмах Чехова, даже в «Дяде Ване»? Он уже думал над пьесой, которая будет написана, по словам автора, «вопреки всем правилам», пьесой о любви? Может быть, хотел явиться автором пьесы, не «суммирующей» или ставящей «предел» привычным писаниям, не с историей об обыденной жизни, но с новым сюжетом и новыми героями – писателями, актерами.

Неожиданный для Чехова успех «Дяди Вани» сначала в провинции, потом в столицах будто бы подтверждает это. Он шутил в письме к брату: «Вот не знаешь, где найдешь, где потеряешь. Совсем я не рассчитывал на сию пьесу» (П VII, 312). Пьеса понравилась театру и публике. Она оказалась связана своим сюжетом, мотивами, настроением с уездной российской жизнью, с настроением российского общества. Это очевидно из писем современников к Чехову.

«Чайку» ставили в провинции редко. В литературных и театральных кругах чаще обсуждали скандальную премьеру в Александринском театре осенью 1896 года и триумфальную премьеру в молодом Московском Художественном театре ранней зимой 1898 года. Но главное в истории этой пьесы в том, что драматургические открытия в «Чайке» оказались историческими для русского и мирового театра.

Они подготовлены пьесой «Дядя Ваня» и уже были явлены в ней. Каким образом, в чем художественное родство «Дяди Вани» и «Чайки» – это тема отдельного исследования.

Вопрос о времени создания Чеховым «Дяди Вани», история пути от «Иванова» к «Чайке», включающая недовольство автором «Ивановым», горькое осознание «Лешего» как творческой неудачи, история долгой работы над «Дядей Ваней», тонко и сложно взаимосвязанной с жизнью и творчеством Чехова в 1892–1893 годах, – это важнейший аспект такого исследования.



## ЛИТЕРАТУРА

*Арс Г. (Гурлянд И. Я.).* Из воспоминаний об А. П. Чехове // Театр и искусство. СПб., 1904. № 28. С. 520–522.

*Балухатый С.* Этюды по истории текста и композиции чеховских пьес // Поэтика. Временник отдела словесных искусств. Л., 1926. № 1. С. 113–150.

*Балухатый С.* Чехов-драматург. Л., 1936. 319 с.

*Бердников Г.* Чехов-драматург. М.: 1981. 356 с.

*Гитович Н. И.* Когда же был написан «Дядя Ваня»? // Вопросы литературы. М., 1965. № 7. С. 130–136.

*Епифанцева О.* Маски равнодушия и комизма. От «Лешего» к «Дяде Ване» // Современная драматургия. 2010. № 2. С. 221–225.

*Зингерман Б. И.* Связующая нить. Писатели и режиссеры. М.: 2002. 430 с.

*Катаев В. Б.* Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М.: 2004. 301 с.

*Лакшин В. Я.* Толстой и Чехов. М.: 1963. 454 с.

Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 2. 1889 – апрель 1891. М.: 2004. 591 с.

*Лукашевский А.* Переставим слагаемые // Литературная учеба. М., 1978. № 6. С. 202–204.

*Одесская М. М.* От «Лешего» к «Дяде Ване»: поиск идентичности героя // Чеховиана: Чехов: Взгляд из XXI века. М., 2011. С. 178–185.

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

*Подольская Ольга.* «Пучина» и «Дядя Ваня» (К вопросу о времени создания пьесы Чехова) // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. М., 2001. С. 259–268.

*Полоцкая Э. А.* Мелиховский контекст «Дяди Вани» // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 153–159.

*Силаев А.* Когда «родился» «Дядя Ваня»? // Вестник Харьковского национального педагогического университета им. Г. С. Сковороды. Русская филология. 2014. № 4 (53). С. 27–34.

*Собенников А. С.* Художественный символ в драматургии А. П. Чехова. Иркутск, 1989. 194 с.

*Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М.: 2005. 396 с.

*Турков А. М.* Чехов и его время. М.: 2003. 461 с.

*Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М.: 1971. 290 с.

*Эфрос Н.* Забытая пьеса Чехова // Рампа и жизнь. 1910. № 51. С. 833–834.





**A. С. СИЛАЕВ**

## **КОГДА «РОДИЛСЯ» «ДЯДЯ ВАНЯ»?..<sup>1</sup>**

**Аннотация.** А. П. Чехов оставил противоречивые сведения относительно даты написания им «Дяди Вани», в связи с чем в литературоведческой науке утвердились две различные точки зрения относительно датировки данного произведения. Согласно первой, традиционной, пьеса была написана Чеховым в 1896 году. Иную версию выдвинула Н. И. Гитович, утверждавшая, что пьеса была написана драматургом в том же 1890 году, что и пьеса «Леший». Автор статьи ставит своей целью подтвердить правомерность одной точки зрения и несостоятельность другой.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, пьеса «Дядя Ваня», пьеса-прототекст «Леший», датировка.



**SILAYEV, A. S.**

## **WHEN *UNCLE VANYA* «WAS BORN»?**

**Abstract.** A. Chekhov left contradictory information about the date of his writing *Uncle Vanya*, and in this connection two different points of view regarding the dating of this work were established in literary science. According to the first, traditional one, the play was written by Chekhov in 1896. A different version was put forward by N. I. Gitovich, who claimed that the play was written by a playwright in the same year as the play *The Wood Demon* – 1890. The author of the article aims to confirm the legality of one point of view and the inconsistency of the other.

**Keywords:** A. Chekhov, the play *Uncle Vanya*, the play-prototekst *The Wood Demon*, the dating.

Когда именно был написан Чеховым «Дядя Ваня», неизвестно.

Первое упоминание о «Дяде Ване» встречается в письме Чехова А. С. Суворину от 2 декабря 1896 года в связи с подготовкой к изданию сборника его драматических произведений. «Остались еще не набранными, – сообщает в нем Чехов, – две

<sup>1</sup> Статья впервые опубликована: *Силаев А. С.* Когда «родился» «Дядя Ваня»? // Русская филология: Вестник Харьковского национального педагогического университета им. Г. С. Сковороды: Научно-методический журнал. Харьков, 2014. № 4 (53). С. 26–35.

большие пьесы: известная вам “Чайка” и не известный никому в мире “Дядя Ваня”» (П VI, 246–247). Позже Чехов также не уточнил даты написания произведения. В 1898 году он писал Горькому, что «“Дядя Ваня” написан давно, очень давно» (П VII, 351), а в письме С. П. Дягилеву от 20 декабря 1901 года датировал «Дядю Ваню» 1890 годом: «На вопрос, когда были написаны все мои произведения, простите, я могу дать только приблизительный ответ. <...> В VII томе помещены пьесы “Иванов” 1888 г., “Чайка” 1896 г., “Дядя Ваня” – 1890» (П X, 145). В связи с вышеизложенными фактами в литературоведении существуют две точки зрения по вопросу о времени написания Чеховым данной пьесы.

Согласно традиционной точке зрения (ее придерживались такие видные исследователи творчества А. П. Чехова, как С. Д. Балухатый, В. В. Ермилов, Г. П. Бердников, В. Я. Лакшин, З. С. Паперный и др.), принято считать, что пьеса написана Чеховым в 1896 году. Вот что пишет Г. П. Бердников в своей монографии «А. П. Чехов. Идеи и творческие искания»: «Идейно-художественные особенности “Дяди Вани” свидетельствуют, что эта пьеса стоит ближе к произведениям не начала, а середины 90-х годов. Скорее всего, она была написана в 1896 году, несомненно, до постановки “Чайки”, т. е. до октября 1896 года, и, видимо, после окончания “Моей жизни”, – следовательно, после июля 1896 года»<sup>2</sup>.

Иную точку зрения выдвинула Н. И. Гитович – автор фундаментальной «Летописи жизни и творчества А. П. Чехова», в которой она, включаясь в полемику по данному вопросу, пишет: «Существующее мнение, что Чехов написал “Дядю Ваню” в 1896 году, а сообщая в письме С. П. Дягилеву год написания “Дяди Вани”, имел в виду пьесу “Леший”, нельзя считать правильным. Чехов всегда различал переделанное произведение от вновь написанного, хотя бы и на основе старого»<sup>3</sup>. На основании вышеупомянутого письма Чехова к С. П. Дягилеву от 20 декабря 1901 года, а также письма к Чехову артиста П. М. Свободина от 9 апреля 1890 года, в котором Свободин отвечает Антону Павловичу на его просьбу узнать, каким образом можно будет провести через театральный комитет пьесу, которую он предполагает прислать с пути на о. Сахалин, но заглавия которой еще не знает<sup>4</sup>, – Н. И. Гитович делает следующий вывод: «... можно предположить, что Чехов писал “Дядю Ваню” в марте-апреле 1890 года»<sup>5</sup>.

Нет необходимости доказывать, что установление точной даты написания того или иного литературного произведения имеет принципиальное значение, поскольку только при условии однозначной датировки становится возможным проследить связь произведения с отраженными в нем явлениями действительности, с общественным движением и идеями своего времени, с предшествовавшим житейским и творческим опытом писателя, с литературным процессом в целом и т. п. Установление точной датировки позволяет полнее понять конкретно-исторический смысл произведения, наиболее правильно и объективно подойти к оценке произведения в его завершенной форме.

Сразу отметим, что в данной статье не выдвигается какой-либо новой точки зрения в связи с рассматриваемым вопросом, поскольку таковой, по всей видимости, не может и быть. Задача, стоящая перед нами, заключается в том, чтобы, всесторонне

2 Бердников Г. П. А. Чехов. Идеи и творческие искания. М.: Худож. лит., 1984. С. 347.

3 Гитович Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: Гослитиздат, 1955. С. 282–283.

4 Ермилов В. В. Драматургия Чехова. М.: Худож. лит., 1954. С. 260.

5 Гитович Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Указ. изд. С. 282.

изучив и проанализировав аргументы, выдвигаемые обеими сторонами, на основании привлечения новых фактов и аргументов подтвердить правомерность одной точки зрения и несостоятельность другой, по возможности более точно конкретизировав при этом дату написания Чеховым его знаменитой пьесы.

Антон Павлович очень не любил, когда говорили, что «Дядя Ваня» – это переделка «Лешего». В письме к А. И. Урусову от 16 октября 1899 года в ответ на его неоднократные просьбы дать для напечатания в намечавшемся новом театральном журнале «Пантеон» пьесу «Леший», которую Урусов считал замечательным вариантом «Дяди Вани», Чехов писал: «...я не могу печатать “Лешего”. Эту пьесу я ненавижу и стараюсь забыть о ней. Сама ли она виновата или те обстоятельства, при которых она писалась и шла на сцене, – не знаю, но только для меня было бы истинным ударом, если бы какие-нибудь силы извлекли ее из-под спуда и заставили жить. Вот Вам яркий случай извращения родительского чувства!» (П VIII, 285).

«Где-то он (Чехов. – А. С.) категорически заявил, что “Дядя Ваня” – пьеса совершенно самостоятельная, – писал в своих воспоминаниях о Чехове Вл. И. Немирович-Данченко. – Однако и основная линия, и несколько сцен почти целиком вошли в “Дядю Ваню” из “Лешего”»<sup>6</sup>.

Кто же здесь прав: Антон Павлович, полностью игнорировавший своего «Лешего» и считавший «Дядю Ваню» «совершенно самостоятельной» пьесой, либо те современники Чехова и литературно-театральные критики, которые, в противовес мнению автора, считали все же, что «Дядя Ваня» представляет собой переделку «Лешего», его окончательный вариант?.. Учитывая, что и традиционная точка зрения на дату написания «Дяди Вани», и противоречащая ей версия Н. И. Гитович во многом исходят из признания или непризнания факта «родства» «Дяди Вани» и «Лешего», попытаемся разобраться в этом вопросе более обстоятельно, сопоставив, прежде всего, тексты самих пьес.

Уже простое сопоставление списков действующих лиц дает наглядные результаты, свидетельствующие в пользу такого «родства». Из числа семи основных действующих лиц «Дяди Вани» пять (!) прямо перекочевали в пьесу из «Лешего», это:

Серебряков Александр Владимирович, отставной профессор.

Елена Андреевна, его жена, 27 лет.

Софья Александровна (Соня), его дочь от первого брака.

Войницкая Мария Васильевна, вдова тайного советника, мать первой жены профессора.

Войницкий Иван Петрович (в «Лешем» – Егор Петрович), ее сын.

Дальнейшее сопоставление персонажей, их места и роли в общем развитии действия не оставляет сомнений в том, что и два других персонажа «Дяди Вани» – Астров и Телегин, – хотя и носят новые фамилии, имеют слишком много общего со своими предшественниками из «Лешего» – Хрущовым (Лешим) и Дядиным (Вафлей), – чтобы можно было поставить под сомнение или попросту проигнорировать этот факт. Вместе с тем нельзя не отметить, что наряду со значительным сокращением количества персонажей (13 в «Лешем» и 9 в «Дяде Ване») во многом изменился и сам облик

6 А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 287.



1 . Участники спектакля «Дядя Ваня». Третья слева – Кейт Бланшетт, исполнительница роли Елены. Режиссер Тамаш Ашер (Венгрия). Sydney Theatre Company, Австралия, 2010. Фото Mike Coppola



2 Участники мюзикла «Ваня и Соня, и Маша» Кристофера Дюрана и Марка Беннета. Режиссер Николас Мартин. Golden Theatre, Нью-Йорк, 2013. Фото Carol Rosegg



3 Участники спектакля «Дядя Ваня». Режиссер Виницио Маркиони. Khora.teatro / Fondazione Teatro della Toscana, Италия, 2018. Фото Valeria Mottaran

4 Творческая группа спектакля «Дядя Ваня». В первом ряду: второй слева – Эрик Лакаскад (Франция), исполнитель роли Астрова; первый справа – режиссер В. Гульченко. Театр Международная Чеховская лаборатория, Москва, 2015. Фото С. Милицкого

5 Творческая группа спектакля «Дядя Ваня». Режиссер Рэндолин Зинн. Living Room Theatre. Парк-Маккалай Хаус, Беннингтон, Вермонт, США, 2013. Фото Emma Rose Mead





4

Key Milita



5

действующих лиц: на передний план в «Дяде Ване» выдвигается образ Войницкого, он становится по сути заглавным героем пьесы; заметно «снижены» образы Астрова, Елены Андреевны и Серебрякова; Соня из рационалистической барышни-эмансипе превратилась в хозяйственную, религиозно настроенную девушку, унаследовав тем самым ряд черт характера Юлии; Телегин (Дядин) окончательно потерял свою материальную независимость и превратился в приживала, ярко выраженные в «Лешем» комические черты этого персонажа убраны в «Дяде Ване». Пьеса стала топоцентричной – все действие теперь происходит в имении Серебряковых, однако ее основная сюжетная линия (на что справедливо указывал в своих воспоминаниях Вл. И. Немирович-Данченко) не подверглась сколько-нибудь серьезным изменениям.

Завязка драматического конфликта в «Лешем» и «Дяде Ване» определяется духовным прозрением героя и связана с образом Войницкого. Иван Петрович, а в «Лешем» – Егор Петрович Войницкий переживает духовный кризис и начинает переоценивать свой жизненный путь. Он приходит к заключению, что его жизнь была ошибкой. Много лет он обожал Серебрякова, веря в его гениальность, денно и ночью трудился лишь для того, чтобы облегчить материальную сторону существования профессора. Но вот теперь, когда Серебряков вышел в отставку, Войницкий наконец-то разглядел, что это бездарность, человек, ничего не сделавший для науки за 25 лет своей научной карьеры и, значит, все это время занимавший чье-то чужое место. В этом состоянии горьких раздумий и предстает перед нами Войницкий в начале обеих пьес. Теперь, прозрев, он начинает понимать, что каждый человек имеет право на собственную судьбу, на личное счастье и свободу, с ненавистью говорит он о той «проклятой философии», которая так долго держала его в своих путях.

Простое текстуальное сопоставление произведений подтверждает справедливость слов Вл. И. Немировича-Данченко о том, что не только основная линия, но и несколько сцен почти целиком вошли в «Дядю Ваню» из «Лешего». К таким сценам следует отнести ночной разговор Серебрякова со своей женой Еленой Андреевной в начале 2-го действия, сцену примирения Сони и Елены Андреевны, завершающую это же действие, и, наконец, кульминационную сцену ссоры Войницкого с Серебряковым в 3-м действии. Этот перечень можно продолжить, включив в него сцены, подвергшиеся более или менее значительной переработке, как, например, приводимая ниже сцена из 1-го действия.

### **В «Лешем»:**

«М а р ь я В а с и л ь е в н а. Ах!

С о н я. Бабушка, что с вами?

М а р ь я В а с и л ь е в н а (*Серебрякову*). Забыла я сказать вам, Александр... потеряла память... сегодня получила я письмо из Харькова от Павла Алексевича... Вам кланяется...

С е р е б р я к о в. Благодарю, очень рад.

М а р ь я В а с и л ь е в н а. Прислал свою новую брошюру и просил показать вам.

С е р е б р я к о в. Интересно?

М а р ь я В а с и л ь е в н а. Интересно, но как-то странно. Опровергает то, что семь лет тому назад сам же защищал. Это очень, очень типично для нашего времени.

Никогда с такою легкостью не изменяли своим убеждениям, как теперь. Это ужасно!

В о й н и ц к и й. Ничего нет ужасного. Кушайте, татап, карасей.

М а р ь я В а с и л ь е в н а. Но я хочу говорить!

В о й н и ц к и й. Но мы уже пятьдесят лет говорим о направлениях и лагерях, пора бы уж и кончить.

М а р ь я В а с и л ь е в н а. Тебе почему-то неприятно слушать, когда я говорю. Прости, Жорж, но в последний год ты так изменился, что я тебя совершенно не узнаю. Ты был человеком определенных убеждений, светлую личностью...

В о й н и ц к и й. О да! Я был светлую личностью, от которой никому не было светло. Позвольте мне встать. Я был светлую личностью... Нельзя сострить ядовитей! Теперь мне сорок семь лет. До прошлого года я так же, как вы, нарочно старался отуманивать свои глаза всякими отвлеченностями и схоластикой, чтобы не видеть настоящей жизни, – и думал, что делаю хорошо... А теперь, если б вы знали, каким большим дураком я кажусь себе за то, что глупо проворонил время, когда мог бы иметь все, в чем отказывает мне теперь моя старость!

С е р е б р я к о в. Постой. Ты, Жорж, точно обвиняешь в чем-то свои прежние убеждения...

С о н я. Довольно, папа! Скучно!

С е р е б р я к о в. Постой, ты точно обвиняешь в чем-то свои прежние убеждения. Но виноваты не они, а ты сам. Ты забывал, что убеждения без дел мертвы. Нужно было дело делать.

В о й н и ц к и й. Дело? Не всякий способен быть пиущим *perpetuum mobile*.

С е р е б р я к о в. Что ты хочешь этим сказать?

В о й н и ц к и й. Ничего. Прекратим этот разговор. Мы не дома...» (С XII, 141–142).

### **В «Дяде Ване»:**

«М а р и я В а с и л ь е в н а. Ах!

С о н я. Что с вами, бабушка?

М а р и я В а с и л ь е в н а. Забыла я сказать Александру... потеряла память... сегодня получила я письмо из Харькова от Павла Алексеевича... Прислал свою новую брошюру...

А с т р о в. Интересно?

М а р и я В а с и л ь е в н а. Интересно, но как-то странно. Опровергает то, что семь лет тому назад сам же защищал. Это ужасно!

В о й н и ц к и й. Ничего нет ужасного. Пейте, татап, чай.

М а р и я В а с и л ь е в н а. Но я хочу говорить!

В о й н и ц к и й. Но мы уже пятьдесят лет говорим, и говорим, и читаем брошюры. Пора бы уж и кончить.

М а р и я В а с и л ь е в н а. Тебе почему-то неприятно слушать, когда я говорю. Прости, Жан, но в последний год ты так изменился, что я тебя совершенно не узнаю... Ты был человеком определенных убеждений, светлую личностью...

В о й н и ц к и й. О, да! Я был светлую личностью, от которой никому не было светло...

Пауза.

Я был светлою личностью... Нельзя состроить ядовитей! Теперь мне сорок семь лет. До прошлого года я так же, как вы, нарочно старался отуманивать свои глаза вашею этою схоластикой, чтобы не видеть настоящей жизни, – и думал, что делаю хорошо. А теперь, если бы вы знали! Я ночи не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь все, в чем отказывает мне теперь моя старость!

С о н я. Дядя Ваня, скучно!

М а р и я В а с и л ь е в н а (*сыну*). Ты точно обвиняешь в чем-то свои прежние убеждения... Но виноваты не они, а ты сам. Ты забывал, что убеждения сами по себе ничто, мертвая буква... Нужно было дело делать.

В о й н и ц к и й. Дело? Не всякий способен быть пишушим *perpetuum mobile*, как ваш герр профессор.

М а р и я В а с и л ь е в н а. Что ты хочешь этим сказать?

С о н я (*умоляюще*). Бабушка! Дядя Ваня! Умоляю вас!

В о й н и ц к и й. Я молчу. Молчу и извиняюсь...» (С XIII, 69–70).

Подобных сцен в пьесе немало, благодаря чему очевидным становится тот факт, что «Дядя Ваня» действительно представляет собой прямую, хотя и коренную, переработку «Лешего» и потому вполне может быть рассмотрен как его окончательный вариант, а «Леший», соответственно, как прототекст первого. Не мог не понимать этого сам Чехов и, как совершенно справедливо утверждает Н. И. Гитович, всегда «различая переделанное произведение от вновь написанного», все же помнил о давней-давней творческой истории «Дяди Вани», восходящей к «Лешему».

Чем же объяснить в таком случае «ненависть» Антона Павловича к «Лешему» и то упорство, с которым он называл «Дядю Ваню» «совершенно самостоятельной пьесой», несмотря на очевидное «кровное» родство этих произведений? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо обратиться к более обстоятельному идейно-художественному анализу пьес.

Летом 1888 года Чехов задумывает написать пьесу со странным названием «Леший». Когда осенью этого же года общая канва будущей пьесы обрисовалась довольно четко, Антон Павлович пишет письмо своему другу А. С. Суворину, в котором дает перечень действующих лиц пьесы с их характеристикой. Суворину он предлагает соавторство. Тот сначала соглашается, присылает Чехову свой вариант начала пьесы, но вскоре отказывается от совместной работы над «Лешим».

Забрасывает пьесу и Антон Павлович. Однако ненадолго. В марте 1889 года он возобновляет прерванную работу. Шли месяцы: март, апрель, май... Но дело двигалось вперед крайне медленно.

31 мая. В письме В. А. Тихонову: «Начал было я комедию (Чехов имеет в виду «Лешего». – А. С.), но написал два акта и бросил. Скучно выходит» (П III, 220).

Вторая половина июля – начало августа. Возобновил работу над «Лешим», в котором были совсем отделаны два первых акта и конец четвертого<sup>7</sup>.

3 августа. Сообщает А. Н. Плещееву, что пьесу «Леший» он забросил (П III, 234).

<sup>7</sup> Ермилов В. В. Драматургия Чехова. Указ. изд. С. 235.

Середина сентября. Вернулся к прерванной работе над пьесой; начал писать ее заново, уничтожив все написанное весной и летом<sup>8</sup>.

30 сентября. В письме А. Н. Плещееву: «Пишу, можете себе представить, большую комедию-роман и уж накатал залпом 2½ акта. После повести (имеется в виду “Скучная история”. – А. С.) комедия пишется очень легко. Вывожу в комедии хороших, здоровых людей, наполовину симпатичных; конец благополучный. Общий тон – сплошная лирика. Называется “Леший”» (П III, 256).

Наконец в начале октября пьеса была закончена.

Антон Павлович отдает ее в Александринский театр П. М. Свободину. Однако директор театра отказывается включить пьесу в репертуар, мотивируя свой отказ тем, что она может не понравиться великим князьям, отбив у них охоту ездить в русский театр. Последнее обстоятельство он аргументировал тем, что в пьесе не было «...пережеванных положений и лиц, глупых, бездарных пошлостей, наводняющих <...> Александринскую сцену», – так писал Чехову П. М. Свободин после заседания театрально-литературного комитета, забраковавшего пьесу.

Огорченный неудачей, Чехов отдает пьесу частному театру М. М. Абрамовой. 27 декабря 1889 года в этом театре состоялась премьера «Лешего». Ведущие газеты и театральные журналы тех лет («Московские ведомости», «Новости дня», «Театр и жизнь», «Артист» и др.) дали единодушно отрицательные рецензии на спектакль.

«Я плохо помню прием у публики, – вспоминает Вл. И. Немирович-Данченко, – но успех если и был, то очень сдержанный. И в сценической форме у автора мне казалось что-то не все благополучно. Помню великолепное впечатление от большой сцены между двумя женщинами во втором действии – эта сцена потом в значительной части вошла в “Дядю Ваню”; помню монолог самого лесничего (Лешего). Но больше всего помню мое собственное ощущение несоответствия между лирическим замыслом и сценической передачей. Играли очень хорошие актеры, но за их речью, приемами, темпераментами никак нельзя было разглядеть сколько-нибудь знакомые мне жизненные фигуры. Поставлена пьеса была старательно, но эти декорации, кулисы, холщовые стены, болтающиеся двери, закулисный гром ни на минуту не напоминали мне знакомую природу. Все было от *знакомой сцены*, а хотелось, чтобы было от *знакомой жизни*»<sup>9</sup>.

Пьеса не пошла.

Что же было тому причиной?

Чехов вошел в литературу в трудное время 80-х годов позапрошлого столетия, ставших одним из наиболее сложных и противоречивых периодов в общественно-историческом развитии России. Подавление свободной мысли, осуществлявшееся царским самодержавием, пропаганда официальной прессой мудростей и прелестей «честного исполнения» интеллигенцией «тех “малых дел” культуры, которые находились в ее распоряжении»<sup>10</sup>, создавали в стране гнетущую обстановку, которая многими современниками воспринималась как время крушения передовых общественных идеалов, как новая полоса безвременья.

Вместе с тем это были не только годы идейного кризиса и духовного упадка. Не замеченные многими современниками, зрели новые общественные силы, шли

<sup>8</sup> Там же. С. 239.

<sup>9</sup> А. П. Чехов в воспоминаниях современников. Указ. изд. С. 286.

<sup>10</sup> *Балухатый С. Д.* Чехов-драматург. Л.: Худож. лит., 1936. С. 164.

поиски новых путей дальнейшего развития большой страны. Не случайно В. И. Ульянов-Ленин – один из лидеров марксистской мысли, завоевывавшей все большую популярность в самых разных слоях русского общества, охарактеризовал эпоху 80-х годов как эпоху «мысли и разума», период, «когда мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому, строит новые системы и новые методы исследования»<sup>11</sup>.

Эти особенности общественно-политической обстановки в стране нашли свое прямое отражение и в искусстве.

Ведущая идея «Лешего» – идея духовной гармонии между людьми. Отсутствие взаимопонимания – результат того, что жизнь для героев пьесы постепенно становится невыносимой. «...мир погибает не от разбойников и не от воров, а от скрытой ненависти, от вражды между хорошими людьми, от всех этих мелких дрязг...» (С XII, 151) – вот та лейтмотивная идея, которую произносит по воле автора одна из героинь пьесы. Жертвой этой «скрытой ненависти», непонимания и вражды становится Егор Петрович Войницкий, который, узнав о намерении «отставного профессора» Серебрякова продать имение, в котором прошла вся его жизнь, принесенная в жертву профессору, и купить на вырученные деньги дачу в Финляндии, кончает жизнь самоубийством (причем нельзя не признать того, что в пьесе эта кульминационная сцена самоубийства Войницкого выглядит сюжетно неожиданной и во многом психологически неоправданной).

Только люди могут спасти самих себя. Для этого, по мнению автора, они должны раз и навсегда отбросить взаимное недоверие и предвзятое отношение друг к другу. В этом смысле самоубийство Войницкого не прошло бесследно – оно способствовало скорейшему духовному «прозрению» героев. Как только они находят в себе силы и мужество верить не злу, а добру, как только им удается избавиться от предвзятости и установить отношения на основе добра и взаимопонимания, наступает счастливая развязка, в результате которой все конфликты благополучно разрешаются и любящие сердца соединяются.

Искусственность в выстраивании человеческих характеров, моралистическая тенденциозность в развитии действия обнаруживают здесь себя вполне наглядно, особенно в последнем, четвертом, действии пьесы, где писатель задался целью во что бы то ни стало показать духовное возрождение героев и тем самым утвердить основной идейный посыл пьесы: «Надо всем верить, иначе жить нельзя» (С XII, 159). Какие-либо социальные, а тем более идейно-политические вопросы в пьесе отсутствуют, все переносится в ней в план морально-нравственный. Не в политике дело, считал Чехов, и не то первостепенно важно, каких политических взглядов придерживается человек, а то, правдив он или лжив. Жизнь непременно улучшится, если люди отвыкнут лгать, станут уважать и понимать друг друга. Так, Леший возмущен Соней, которая обязательно хочет видеть в нем или демократа, или толстовца, или народника – все, что угодно, но только не человека. «Так жить нельзя! – восклицает он. – Кто бы я ни был, глядите мне в глаза прямо, ясно, без задних мыслей, без программы, и ищите во мне прежде всего человека!...» (С XII, 157).

<sup>11</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч.: В 55 т. М.: Изд-во полит. лит., 1967–1975. Т. 12. С. 331.

Такую обнаженную форму принимает идейно-политический скептицизм Чехова в конце 80-х годов. Однако нельзя не признать и того, что в «Лешем» Чехов еще более решительно, чем в «Иванове», попытался противопоставить современной драматургии с ее штампами, условными сценическими фигурами, грошовой моралью драматургию, верную жизненной правде, сделать еще один шаг вперед по пути сближения сценического искусства с жизнью. «Пусть на сцене, – говорил, по свидетельству современников, А. П. Чехов, – все будет так же сложно и вместе с тем так же просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни».

Чехов сам со временем стал понимать, что причина неудачи пьесы не в композиционных и сценических погрешностях, а в более серьезном и важном – в идейной сущности пьесы. Так, еще в своем письме А. С. Суворину от 7 января 1889 года, в период, когда работа над «Ивановым» была только завершена, а замысел «Лешего» так и продолжал оставаться всего лишь замыслом, сообщив, что исполнение «Иванова» на сцене «не годится ни к черту», Чехов писал далее: «Надо было бы подождать! Я рад, что 2–3 года тому назад я не слушался Григоровича и не писал романа! Воображаю, сколько бы добра я напортил, если бы послушался. <...> Кроме избытка материала и таланта, нужно еще кое-что, не менее важное. *Нужна возмужалость* (курсив наш. – А. С.) – это раз; во-вторых, необходимо *чувство личной свободы*, а это чувство стало разгораться во мне только недавно» (П III, 132). Эти слова есть не что иное, как признание Чеховым того факта, что ему на самом деле не хватало в то время идейной «возмужалости» для наиболее полного осуществления своего замысла. Именно этим и можно объяснить то постепенное, но явное охлаждение писателя к своему произведению, которое в конце концов вылилось в горькие слова: «Эту пьесу я ненавижу и стараюсь забыть о ней».

Первое упоминание о «Дяде Ване» содержится, как уже отмечалось, в письме Чехова от 2 декабря 1896 года к издателю А. С. Суворину, которому Антон Павлович передал для напечатания отдельным сборником свои пьесы. «...остались еще не набранными, – писал в нем тогда Чехов, – две большие пьесы: известная Вам “Чайка” и не известный никому в мире “Дядя Ваня”» (П VI, 246–247).

Этот сборник чеховских пьес, в котором был впервые напечатан «Дядя Ваня», вышел в 1897 году. Правда, появление сборника в печати прошло почти незамеченным. И потому для самого Чехова было, по-видимому, большой неожиданностью, когда в середине 1898 года «Дядя Ваня» стал идти на провинциальной сцене и притом – с успехом. В письме от 26 октября 1898 года Чехов писал брату М. П. Чехову: «Мой “Дядя Ваня” ходит по всей провинции, и всюду успех. Вот не знаешь, где найдешь, где потеряешь. Совсем я не рассчитывал на сию пьесу» (П VII, 312).

М. Горький, впервые увидевший пьесу на сцене Нижегородского городского театра в ноябре 1898 года, писал Чехову: «На днях смотрел “Дядю Ваню”, смотрел и – плакал, как баба, хотя я человек далеко не нервный, пришел домой оглушенный, измятый вашей пьесой, написал вам длинное письмо и – порвал его. Не скажешь хорошо и ясно того, что вызывает эта пьеса в душе, но я чувствовал, глядя на ее героев, как будто меня репиливают тупой пилой. Ходят зубцы ее прямо по сердцу, а сердце



сжимается под ними, стонет, рвется... Будете вы еще писать драмы?.. Удивительно вы это делаете! В последнем акте “Вани”, когда доктор после долгой паузы говорит о жаре в Африке – я задрожал от восхищения пред вашим талантом и от страха за людей, за нашу бесцветную нищенскую жизнь. Как вы здорово ударили тут по душе и как метко! Огромный талант у вас!»<sup>12</sup>.

«Леший» и «Дядя Ваня»... Насколько необычно и броско название первой пьесы, настолько буднично и обыденно название второй. Уже одно это может служить наглядным свидетельством того, какие существенные внутренние различия лежат между двумя произведениями. «Самим названием пьесы (имеется в виду “Дядя Ваня”. – А. С.), – отмечает исследователь чеховского творчества В. В. Ермилов, – автор как бы указывает на повседневность, обыкновенность и своих героев, и их страданий»<sup>13</sup>.

Войницкий в «Дяде Ване» (как и в «Лешем») склонен видеть источник своего несчастья в личной ошибке; он восстает против той схоластической философии, которая надолго захватила его в свой плен. Нельзя не признать, что взгляды его наивны, как наивна и ненависть к Серебрякову, в котором он усматривает причину всех своих бед. Он не способен понять, что за этой, ставшей ему ненавистной, философией скрывается нечто более существенное – твердый и устойчивый жизненный порядок, который навязывает ему определенную логику жизни и поведения и в конце концов побеждает его.

Астров же (в отличие от своего предшественника Хрущова в «Лешем») глубже и проницательнее Войницкого, он осознает, что первопричина именно в тех жизненных условиях, в том неумолимом ходе реальной действительности, с которыми бессильны совладать его самоотверженный труд врача и его благие заботы о сбережении природных богатств. Именно это и приводит его к апатии и духовной опустошенности. Личная драма Астрова подводит нас к очень важной мысли о том, что та обывательская, рутинная жизнь, против которой (с таким трагическим опозданием!) попытался восстать Войницкий, – настолько крепка и устойчива, что вступать в противоборство с ней оказываются не в состоянии не только Войницкий, Елена Андреевна, Соня, но и человек во много раз более сильный, цельный и талантливый – доктор Астров. Так в «Дяде Ване» во весь рост встает перед нами обобщенный образ той социальной действительности, которую Чехов настойчиво пытался обойти в «Лешем». Именно это обстоятельство, надо полагать, и имел в виду М. Горький, когда писал Чехову в декабре 1898 года о том, что в «Чайке» и «Дяде Ване» чеховский реализм возвышается «до философских обобщений», «до одухотворенного и глубоко продуманного символа».

В «Дяде Ване» решительно преодолен основной этический лозунг «Лешего»: «Мир погибает не от разбойников и воров, а от скрытой ненависти, от вражды между хорошими людьми». Вместо этого в пьесе подняты важные личностно-социальные вопросы, в свете которых и рассматривается жизнь и деятельность русской интеллигенции. От целиком моралистической концепции в «Лешем» к отражению тех серьезных сдвигов, которые произошли в общественном сознании России в конце XIX века, – таков путь чеховского «возмужания», путь, который и обусловил появление в его творчестве качественно новой темы – стремление пробудить в людях чувство неудовлетворенности

<sup>12</sup> Переписка А. П. Чехова: В 2 т. / Под общ. ред. М. П. Громова. М.: Худож. лит., 1984. Т. 2. С. 299.

<sup>13</sup> Ермилов В. В. Драматургия Чехова. Указ. изд. С. 133–134.

и протеста против «бесцветной нищенской жизни», которой они живут, жажду иной жизни, основанной на началах общественно полезной деятельности, свободы и справедливости. И тема эта с одухотворенной силой звучит в «Дяде Ване».

А между тем, могла ли произойти такая глобальная мировоззренческая эволюция Чехова за те два месяца (январь и февраль 1890 года), которые, по мнению Н. И. Гитович, отделяют «Лешего» от «Дяди Вани»? Ответ очевиден: конечно, нет. «Как ни противоречивы и изменчивы были в это время идеи Чехова, – справедливо замечает Г. П. Бердников, – основной строй его мыслей оставался прежним. Как и раньше, его интересовал все тот же круг этических вопросов, как и прежде, волновали те ошибки в представлении людей о жизни и правде, которые, как он думал, лишали их счастья»<sup>14</sup>.

Это – во-первых. Во-вторых, нельзя не принять во внимание и то обстоятельство, что с самого начала 1890 года Чехова целиком захватывает план сахалинского путешествия. Он с головой погружается в организацию поездки на остров Сахалин, уже в первых числах января 1890 года едет в Петербург, улаживая дела, связанные с предстоящей поездкой, напряженно работает над изучением специальной литературы, делает первые наброски своей будущей книги. О том, насколько был загружен Чехов этой работой, свидетельствуют его письма того времени. Так, в письме А. Н. Плещееву от 15 февраля Антон Павлович сообщает: «Целый день сижу, читаю и делаю выписки. *В голове и на бумаге нет ничего, кроме Сахалина* (курсив наш. – А. С.). Умопомешательство. *Mania Sachalinosa*» (II IV, 19). Об этом же говорит и в письме М. И. Чайковскому от 16 марта: «Я сижу безвыходно дома и читаю о том, сколько стоил сахалинский уголь за тонну в 1883 году и сколько стоил шанхайский; читаю об амплитудах и NO, NW, SO и прочих ветрах, которые будут дуть на меня, когда я буду наблюдать собственную морскую болезнь у берегов Сахалина. Читаю о почве, подпочве, о супесчанистой глине и глинистом супесчанике» (II IV, 39). В эти горячие дни, освещенные единственной целью – поскорее отправиться на Сахалин, вряд ли бы взялся Чехов за коренную переработку «Лешего» и написание на его основе качественно новой пьесы.

Наконец, в-третьих, документы красноречиво свидетельствуют о том, что в феврале – марте 1890 года Чехов все еще продолжает работать над «Лешим», внося в его текст некоторые незначительные поправки, с тем чтобы напечатать пьесу в журнале «Северный вестник». 17 марта 1890 года он посылает переделанного «Лешего» А. Н. Плещееву, желая узнать его мнение о пьесе. «У меня все-таки надежда, – писал Антон Павлович Плещееву, – что Вы, прочитав пьесу, быть может, разделите со мною те сомнения, которые заставляют меня посылать в журнал пьесу так нерешительно. Быть может, Вы не будете так снисходительны, как Мережковский и кн. Урусов, и поставите на моей пьесе красный крест» (II IV, 40).

Как видим, сам Чехов испытывал сомнения и нерешительность по отношению к «Лешему», ибо, надо полагать, уже тогда понимал (см. письмо Чехова от 7 января 1889 года), что мелкие, незначительные поправки не смогут в корне изменить пьесу в лучшую сторону. «...все эти исправления, – справедливо отмечает Г. П. Бердников, – как бы ни были они существенны сами по себе, не затрагивали основной

14 Бердников Г. П. А. Чехов. Идеиные и творческие искания. Указ. изд. С. 231.

идеи произведения. Неудивительно поэтому, что они не спасли и не могли спасти пьесу»<sup>15</sup>.

А. Н. Плещеев, прочитав «Лешего», высказал в ответном письме Чехову от 24 марта 1890 года свое отрицательное мнение о нем и, кроме того, сообщил о прекращении журнала «Северный вестник». «... скажу Вам прямо и откровенно, – писал Плещеев, – что “Леший” меня не удовлетворил, и что это первая Ваша вещь, которая меня не удовлетворила и не оставила во мне никакого впечатления... Первый акт, наполненный разговорами, на  $\frac{3}{4}$  ненужными – очень скучен... Леший – не есть вовсе центральное лицо, и не известно, почему комедия названа его именем... Войницкий – хоть убейте, я не могу понять, почему он застрелился! Жена Серебрякова – не внушает мне, несмотря на свое жалкое положение, никакой симпатии. Ушла от мужа затем только, чтоб посидеть две недели на мельнице, и потом возвратилась, чтоб опять хныкать всю жизнь... Орловский сын банален, – это какое-то водевильное лицо, которое надоедает читателю своим остроумием армейского юнкера...»<sup>16</sup>.

С этого времени Чехов, по всей вероятности, ставит на своей неудавшейся пьесе решительный «красный крест», а не принимается за немедленную новую, коренную, переработку «Лешего» в «Дядю Ваню», как полагает Н. И. Гитович. «Возможно, – пишет она, – что именно критика Плещеева натолкнула Чехова на такие изменения “Лешего”, которые сделали его совсем другой пьесой»<sup>17</sup>. Вряд ли, чему косвенным подтверждением может служить более раннее письмо Чехова А. Н. Плещееву от 10 февраля 1890 года, в котором Антон Павлович, отвечая согласием на неоднократные просьбы А. Н. Плещеева дать «Лешего» для напечатания в «Северном вестнике», прямо предопределяет судьбу пьесы на тот случай, если она не удовлетворит Плещеева: «Пришло я пьесу около 20-го февраля с убедительной просьбой – если она не понравится, возвратить мне ее назад *для уничтожения* (курсив наш. – А. С.) (П IV, 17).

21 апреля 1890 года Антон Павлович уезжает на о. Сахалин. Пьесы (по мнению Н. И. Гитович, этой пьесой был «Дядя Ваня»), о которой шла речь в письме Свободина к Чехову от 9 апреля 1890 года, он не выслал ни перед отъездом на Сахалин, ни с пути на далекий остров, ни с самого Сахалина. Пройдет не один год, прежде чем свершится эволюция чеховского мировоззрения и появятся такие произведения середины 90-х годов, как «Дом с мезонином», «Моя жизнь», «Чайка» и, наконец, – «Дядя Ваня». К этому времени произошли серьезные изменения социально-политической обстановки в стране, и Чехов как художник, тесно связанный с прогрессивными, демократическими тенденциями времени, не мог не почувствовать всю утопичность и несбыточность тех морально-нравственных сентенций, которым он шесть лет назад отдал дань своим «Лешим». Мировоззренческая «возмужалость» Чехова позволила ему теперь поставить и совсем по-иному решить проблему поисков истинного жизненного пути человеком, приходящим к выводу, что «дальше так жить невозможно». Но только после создания «Чайки», имевшей такой уникальный зрительский и театрально-критический резонанс, Чехов-драматург, надо полагать, понял, в каком плане ему нужно переделывать «Лешего». И в этом

15 Там же. С. 228.

16 Переписка А. П. Чехова: В 2 т. Указ. изд. Т. 1. С. 369.

17 Гитович Н. Когда же был написан «Дядя Ваня»? // Вопросы литературы. 1965. № 7. С. 134.

смысле «Дядя Ваня», написанный, по всей видимости, во второй половине 1896 года, был, в сущности, «совершенно самостоятельной» пьесой, как ее и квалифицировал впоследствии сам автор.

По мнению авторитетных исследователей, с которыми солидарны и мы, непосредственным фактором, натолкнувшим Чехова на такие, выражаясь словами Н. И. Гитович, изменения «Лешего», которые «сделали его совсем другой пьесой», стала подготовка к изданию отдельного сборника чеховских пьес, начавшаяся в октябре 1896 года, когда Чеховым были переданы в издательство А. С. Суворина рукописи пьес «Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня», а также водевилей «Медведь» и «Предложение». Вот почему, надо полагать, Антон Павлович и охарактеризовал «Дядю Ваню» в письме к Суворину от 2 декабря 1896 года как «не известную никому в мире», как бы подчеркивая этими словами, что пьеса написана им в самое ближайшее время. Отнеся же в письме С. П. Дягилеву от 20 декабря 1901 года «Дядю Ваню» к 1890 году, Антон Павлович, видимо, действительно имел в виду «Лешего» как первооснову «Дяди Вани», – иначе чем объяснить то, что он, датируя пьесу 1890-м годом, все же помещает ее не между «Ивановым» и «Чайкой», как следовало бы по законам хронологии, а после «Чайки»?..

Исследователи В. Я. Лакшин, З. С. Паперный, коллектив авторов комментариев и примечаний к 30-томному (академическому) собранию сочинений и писем А. П. Чехова, в числе которых такие известные ученые-чеховеды, как А. П. Чудаков, И. Ю. Твердохлебов и др. (С XIII, 388–392), называют и ряд других косвенных фактов, подтверждающих, что Чехов взялся за переделку «Лешего» в «Дядю Ваню» не ранее 1896 года, а именно: использованные в тексте пьесы записи из дневника и записных книжек Чехова, относящиеся к августу – октябрю 1896 года; характерный именно для этого периода «мелкий и прямой» почерк Антона Павловича, которым написан единственный дошедший до нас лист рукописи «Дяди Вани»; наконец, сама форма организации драматического повествования в «Дяде Ване», в которой отсутствует характерное для более ранних чеховских пьес членение текста на явления.

Таковы те основные аргументы, которые показывают несостоятельность версии о том, что «Дядя Ваня» был написан (или мог быть написан) А. П. Чеховым в 1890 году. Мы не видим достаточно веских причин, позволяющих поставить под сомнение позицию тех литературоведов, которые определяют дату написания Чеховым «Дяди Вани» не началом, а серединой 90-х годов позапрошлого века, а именно – второй половиной 1896 года. Вместе с тем мы не должны забывать о том, что пьеса «Дядя Ваня», как было показано, явилась плодом почти десятилетних творческих исканий писателя, в связи с чем было бы правомерным и логичным отражать данное обстоятельство в датировке обоих произведений, обозначая дату написания Чеховым «Лешего» 1890-м годом, а «Дяди Вани» – не одной, а двумя датами: *1888 (первый замысел «Лешего») – 1896 гг.*



## ЛИТЕРАТУРА

- А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. 735 с.
- Балухатый С. Д.* Чехов-драматург. Л.: ГИХЛ, 1936. 320 с.
- Бердников Г. П.* А. Чехов. Идеиные и творческие искания. М.: Худож. лит., 1984. 512 с.
- Бердников Г. П.* Чехов-драматург. М.: Искусство, 1972. 320 с.
- Гитович Н. И.* Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: ГИХЛ, 1955. 880 с.
- Гитович Н.* Когда же был написан «Дядя Ваня»? // Вопросы литературы. 1965. № 7. С. 130–136.
- Ермилов В. В.* Драмматургия Чехова. М.: ГИХЛ, 1954. 340 с.
- Лакишин В. Я.* Толстой и Чехов. М.: Сов. писатель, 1975. 456 с.
- Ленин В. И.* Полн. собр. соч.: В 55 т. М., 1967–1975.
- Люлько Н. А.* П. Чехов и русский театр 1880 – 90-х гг. // Вестник ЛГУ. 1955. № 6. С. 46–58.
- Паперный З. С.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 285 с.
- Переписка А. П. Чехова: В 2 т. / Под общ. ред. М. П. Громова. М.: Худож. лит., 1984.
- Турков А. М.* А. П. Чехов и его время. М.: Худож. лит., 1980. 408 с.
- Фролов В. В.* Судьбы жанров драмматургии. М.: Сов. писатель, 1979. 423 с.





А. Г. ГОЛОВАЧЁВА

## К ВОПРОСУ О ДОПУСТИМЫХ ГРАНИЦАХ ДАТИРОВКИ «ДЯДИ ВАНИ»

**Аннотация.** В статье сопоставлены некоторые особенности лексики Чехова в пьесах «Леший» и «Дядя Ваня». Отмечено значение реминисценций романа Гончарова «Обломов» в «Лешем» и реминисценций «Месяца в деревне» Тургенева и «Гедды Габлер» Ибсена в «Дяде Ване». На основании рассмотренных текстов высказано предположение, что Чехов мог приступить к переделке «Лешего» в «Дядю Ваню» не ранее середины 1893 г., а завершить «Дядю Ваню» к концу 1896 г.

**Ключевые слова:** «Леший» и «Дядя Ваня» Чехова, особенности лексики Чехова, роман Гончарова «Обломов», «Месяц в деревне» Тургенева, «Гедда Габлер» Ибсена.

GOLOVACHEVA, A. G.

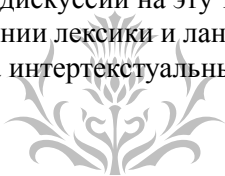
## ON THE QUESTION ABOUT PERMISSIBLE BOUNDS OF THE *UNCLE VANYA'S* WRITING DATES

**Abstract.** Some peculiarities of Chekhov's vocabulary in *The Wood Demon* and *Uncle Vanya* are compared in the article. The author notes the importance of reminiscences of Goncharov's novel *Oblomov* in *The Wood Demon* and the reminiscence of Turgenev's play *A Month in the Village* and Ibsen's *Hedda Gabler* in *Uncle Vanya*. On the ground of examined texts the idea is supposed that Chekhov could remade *The Wood Demon* in *Uncle Vanya* not earlier then the middle of 1893 and finished to the end of 1896.

**Keywords:** Chekhov's *The Wood Demon* and *Uncle Vanya*, peculiarities of Chekhov's vocabulary, Goncharov's novel *Oblomov*, Turgenev's play *A Month in the Village*, Ibsen's *Hedda Gabler*.

Один из важных вопросов, которые возникают в связи с «Лешим» и «Дядей Ваней», – вопрос о временной дистанции между двумя этими произведениями.

В дискуссии на эту тему могут иметь значение аргументы, основанные на сопоставлении лексики и ландшафтно-природных деталей в «Лешем» и «Дяде Ване», а также на интертекстуальных связях «Дяди Вани».



Предположение о том, что «Леший» был переделан Чеховым в новую пьесу «Дядя Ваня» в марте – апреле 1890 года, перед поездкой на Сахалин<sup>1</sup>, вызывает сомнения прежде всего из-за некоторых особенностей лексики и реалий «Лешего», отсутствующих в «Дяде Ване». Как известно, в «Лешем» нашли отражение многие впечатления, полученные Чеховым на Украине, на даче Линтварёвых на Луке у реки Псёл<sup>2</sup>. В текст «Лешего» вошли такие местные реалии, как река, плотина и водяная мельница, рождающая ассоциации с пушкинской «Русалкой»; народнические взгляды обитателей лучанской усадьбы и вышитая сорочка Павла Линтварёва стали приметной характеристикой Лешего-Хруцова: он выделяется среди других персонажей вышитой сорочкой, его называют народником; в одном из эпизодов «Лешего» с реки раздаются крики – это мужики ловят раков. Такие детали не раз встречаются в письмах Чехова, написанных на Луке, и их происхождение в «Лешем» не вызывает сомнений. В отличие от украинских реалий, украинская лексика в «Лешем» сведена к минимуму, и все же в текст попали два украинизма. В конце второго действия в «Лешем» передан диалог Елены Андреевны и стучащего в саду в колотушку сторожа:

«Е л е н а А н д р е е в н а. (*В окно.*) Это ты стучишь, Ефим?»

Голос сторожа: «Эге!»

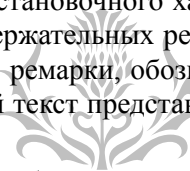
Не стучи, пан нездоров» (С XII, 162).

Отзыв «Эге!» и слово «пан» – это украинизмы, выдающие место и время написания первой пьесы. В «Дяде Ване» сохранился этот эпизод, но вместо «Эге!» сторож отзывается: «Я!», а в реплике Елены Андреевны слово «пан» заменено на русское «барин»: «Не стучи, барин нездоров» (С XIII, 89).

Стоит обратить внимание на еще одно характерное слово, которому не было придано значение в комментариях к «Лешему» в академическом издании и которое не вошло в текст «Лешего» в собраниях сочинений писателя. Узнаваемым чеховским афоризмом стали слова Астрова в «Дяде Ване»: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли» (С XIII, 83). Впервые эта фраза прозвучала из уст предшественника Астрова Хруцова, но в литографированном издании комедии «Леший» одно слово в этой реплике звучало иначе. Об этом можно судить по экземпляру, который ныне хранится в рукописном отделе Российской государственной библиотеки, с надписью «Суфлерский», со штампом поступления в 1954 году из собрания литературоведа и библиофила Владимира Владимировича Каллаша. На страницы этого экземпляра нанесено немало рабочих помет постановочного характера: сделаны незначительные сокращения некоторых малосодержательных реплик или повторяющихся в реплике слов, вычеркнуты описательные ремарки, обозначены места звонков в конце каждого акта. Но литографированный текст представляет

1 См. статью Н. И. Гитович в настоящем сборнике.

2 Подробнее об этом в кн.: *Сатухин П. А. А. П. Чехов на Сумшине*. Сумы: Ред.-изд. отдел облуправления по прессе, 1993. С. 80–85.





собой тот вариант, который окончательно сложился у Чехова накануне отъезда на Сахалин и был передан для издания с цензурным разрешением от 1 мая 1890 года. В нем в 9-м явлении второго действия монолог Хрущова-Лешего звучал так: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли... Часто я вижу прекрасное лицо и такую одежду, что кружится голова от восторга, но душа и мысли – Боже мой! В красивой обложке прячется иногда душа такая черная, что не затреть ее никакими белилами...»<sup>3</sup>

Слово «одежда» в таком контексте, конечно, звучит непривычно, и кажется, будто это описка. В рукописном экземпляре, с которым сверялся литографированный текст комедии перед изданием в собрании чеховских сочинений, эта форма слова и была принята за описку, «одежда» была исправлена на «одежду», а исправление было учтено при последующих изданиях (см.: С XII, 379). На самом деле «одежда» – характерное слово чеховского лексикона определенного периода, как и «затреть» в том же монологе Хрущова, как «нагинается» («Нагинается к нему» – С XII, 110) или «пхаёт» («Пхаёт его в плечо» – С XII, 111) в ремарках к «Безотцовщине». Это пример пока еще неизжитого южного просторечия, характерного для таганрогского периода жизни семьи и всего родственного окружения. Своеобразие южного наречия точно воспроизведено в воспоминаниях Александра Павловича Чехова «В гостях у бабушки и бабушки. Страничка из детства Антона Павловича Чехова»: «– О, какие же хорошие паничи! Мы повесим ихнюю одежду в сенях на веревку: нехай сохнет...»<sup>4</sup> Не менее яркий пример содержит письмо 26-летнего Антона Чехова из Москвы в Таганрог к дяде Митрофану Егоровичу: «Сегодня я накупил себе одежи и выглядываю совсем франтом» (11 апреля 1886 года – П I, 234). Впоследствии в семейной чеховской переписке как пароль из таганрогского прошлого не раз будет встречаться фраза «Ихние родители за всё заплотуют» – уже с несомненной иронией, с полным осознанием ее специфической лексической окраски (П VIII, 89; П VIII, 173; П XI, 86; П XII, 62).

В произведениях Чехова можно встретить примеры того, как слово «одежда» служит речевой характеристикой персонажа, отражает его низкий социальный статус. Но что касается Хрущова, то нет никаких причин предполагать намеренную форму снижения речи этого героя, «помещика, кончившего курс на медицинском факультете» (С XII, 126). Есть все основания считать эту форму собственно авторской и нейтральной, поскольку в авторской речи в произведениях Чехова, в речи повествователя слово «одежда» сохраняется более 10 лет, от рассказа «Барыня» (1882) и далее в таких сочинениях, как «На большой дороге» (1884), «Драма на охоте» (1884–1885), «В бане» (1885), «После бенефиса» (1885), «К свадебному сезону» (1885), «Беглец» (1887), «Неприятность» (1888), «Палата № 6» (1892) вплоть до повести «Три года» (1894), где голосу повествователя принадлежит фраза: «в столовой на сундуке спала Лида в одеже и без подушки» (С IX, 47).

Собственно авторской речи принадлежит фраза в записках «Из Сибири»: «ветер хочет сорвать с меня одежду, дождь больно бьет в лицо» (С XIV–XV, 18). То же слово – в письмах Чехова к брату Михаилу в июле 1888 года (П II, 304) и к родным и

3 «Леший», ком. в 4-х д. [1889] Суфлерский экземпляр. НИОР РГБ. Ф. 331. П. 27. Ед. хр. 18. С. 38. В издании: «одежда», «одежду», «затрешь» (С XII, 156).

4 Александр и Антон Чеховы. Воспоминания, переписка / сост., подг. текста и коммент. Е. М. Гушанской, И. С. Кузьмичёва. М.: Захаров, 2012. С. 119.

знакомым в 1890-м по дороге на Сахалин. Чеховым 28 мая 1890 года, из Красноярска: «Как потерялась моя несчастная одежда!» (П IV, 99). И. Л. Щеглову-Леонтьеву, 5 июня 1890 года, из Иркутска: «Путешествие мое длинно <...> ехать было тяжело, временами несносно и даже мучительно; разливы рек, холод, питание исключительно чаем, грязная одежда...» (П IV, 102–103). После этого слово «одежа» исчезает из чеховских писем и только единожды 10 лет спустя (5 сентября 1900 года) всплывает в письме к приятелю-таганрожцу А. Л. Вишневному в откровенно шутовском контексте (к тому же с отсылкой к «Дикому барину» Салтыкова-Щедрина), что и обусловило намеренное отклонение пишущего от речевой нормы: «Дорогой мой земляк Александр Леонидович <...> Завидую Вам, что Вы часто бываете там, где я уже лет шесть не был, т. е. в бане. Я весь теперь покрыт рыбьей чешуей, оброс, хожу без одежды и кричу диким голосом; барышни меня боятся» (П IX, 107). В сочинениях Чехова, как отмечено выше, слово «одежа» в авторской речи исчезает после 1894 года.

Сопоставляя тексты «Лешего» и «Дяди Вани», мы не найдем во второй пьесе ни «одежи», ни «эге» в речи мужика-сторожа, ни «пана» в речи петербурженки Елены Андреевны. Не найдем и тех примет линтварёвской усадьбы, которыми были заполнены страницы не столь давних чеховских писем с Луки и страницы его «Лешего». Думается, что до поездки на Сахалин Чехов еще не изжил лучанские впечатления, чтобы удалить их из пьесы, отделяваясь от воспоминаний, которые составляли приятную часть его недавней жизни. Чтобы вытеснить прежние впечатления, нужны были, по меньшей мере, еще более сильные новые, а новыми впечатлениями этого времени были только предсахалинские, почерпнутые из специально подобранных научных пособий и переросшие в *mania Sachalinosa*<sup>5</sup>. К слову сказать, на пути к Сахалину, на протяжении своего сибирского странствования Чехов не раз справлялся в письмах о Линтварёвых, передавал им сердечные приветы и поклоны. Нужна была большая временная дистанция, чем период от осени 1889 года до марта – апреля 1890-го, чтобы усадьба Линтварёвых, ее обитатели и узнаваемые приметы могли быть без особого сожаления либо устранены, либо заменены вариантными. Нужен был и новый опыт усадебной жизни, оттеснивший воспоминания об усадьбе у реки с «русалочьей» мельницей иными ландшафтно-природными реалиями, и, что не менее важно, принесший новые настроения и ощущения самому писателю и его ближайшему окружению. Эти новые реалии и новые настроения достаточно явственно проступают в жизни Чехова и его семьи в меликовский период, начавшийся с весны 1892 года<sup>6</sup>.

5 Переполненность Чехова сахалинскими впечатлениями и последующими впечатлениями от путешествия вокруг Азии – одно из обстоятельств, которые позволяют усомниться в версии о перделке «Лешего» в «Дядю Ваню» на обратном пути с Сахалина в Москву, выдвинутую А. А. Лукашевским: см. его статью «Переставим слагаемые» в настоящем сборнике.

6 В 1892–1893 годах младший брат Чехова Михаил почти все время проводил в меликовской усадьбе, приняв на себя обязанности управляющего хозяйством. Его воспоминания об этом периоде позволяют соотнести его ситуацию и настроение с ситуацией и настроением героев «Дяди Вани» – Астрова и в особенности Войничского, также взявшего на себя обязанности управляющего имением Серебряковых. 24 января 1899 года Михаил писал матери и сестре: «Мелихово обязательно продавайте. Кроме расходов и тревожений оно вам ничего не принесет. Я с содроганием вспоминаю, когда управлял им. Молодые годы требовали жизни, деятельности, общества, а я в зимние вечера уже с пяти часов вечера ожидал ужина, где выпивал в те годы, когда нужно было возбуждаться не алкоголем, а самой жизнью, – по 3–4 рюмки, да и не рюмки, а рюмици водки ежедневно (подчеркнуто в оригинале. – А. Г.). А эти Мелиховские ночи, когда проснешься в одиннадцать часов и не спишь до самого утра! <...> Ах, как я завидовал тем Егоркам и Ванюхам, которые водили по ту сторону решетки хороводы с девками и пели надтреснутыми голосами!» (НИОР РГБ. Ф. 331. К. 82. Ед. хр. 61. Л. 2 об., 3 об.). Характерно (если верить

Попутно отмечу еще одно расхождение между текстом литографированного издания «Лешего» и последующими изданиями в собраниях сочинений. В четвертом действии, 9-м явлении, когда Юля Желтухина укладывает посуду после пикника, в печатных изданиях одна из ее реплик звучит так: «Полбанки кизилового варенья осталось...» (С XII, 197). В литографированном издании 1890 года Юля произносила не «кизилового», а «кизиловского варенья»<sup>7</sup>. Такая искаженная форма призвана передать особенность речи Юли как «необразованной девушки» (С XII, 168), и в ранней редакции пьесы, известной по цензурному экземпляру рукописи, этому искажению соответствовало еще одно, подчеркнутое в следующем диалоге:

«Ю л я. Михаил Львович, почем в вашем питомнике пироминдальные тополи?»

Х р у щ о в. Не пироминдальные, а пирамидальные.

Ю л я. Я ж и говорю – пироминдальные. Почем?» (С XII, 282).

В новой редакции 1890 года, отданной для литографического издания, эпизод с «пироминдальными тополями» был удален, а «кизиловское» при подготовке последующих изданий было кем-то исправлено на литературную форму «кизиловое».

Еще одна интересная форма слова попала в печатные тексты в полном соответствии с литографированным изданием: «О р л о в с к и й. Манюня, братон здоров?» (С XII, 167), но в суфлерском экземпляре, поступившем от Каллаша, «братон» воспринято как опечатка и исправлено от руки на «братан»<sup>8</sup>. Возможно, это в самом деле была опечатка, незамеченная в рукописи и воспроизведенная последующими изданиями.



О немалой временной дистанции между «Лешим» и «Дядей Ваней» могут рассказать и интертекстуальные связи этих пьес.

В мае 1889 года, в свой второй приезд на Луку, Чехов перечитывал роман Гончарова «Обломов», и некоторые следы этого чтения можно различить на страницах обдумываемого в это время «Лешего»<sup>9</sup>. В третьем действии комедии Жорж Войницкий, характеризуя образ жизни Елены Андреевны, прямо сравнивает ее с центральным героем романа: «Ну, похожи ли вы на артистку? Апатия, Обломов, вахлак...» (С XII, 165).

Пара влюбленных друг в друга героев – склонная к резонерству Софья Серебрякова и неустанный труженик Михаил Хрущов – несут в себе некоторые черты, характерные для гончаровских Ольги Ильинской и Андрея Штольца. Это сходство сильнее всего проступает в монологе Хрущова, обращенном к Соне во втором

письмам Михаила Павловича), что ко времени этого письма он еще не был знаком с пьесой «Дядя Ваня», т. е. не мог написать вызывающие сочувствие строки в подражание чеховским персонажам. Когда же он познакомится с пьесой, то увидит в Соне Серебряковой отражение собственной сестры Марии, о чем и напишет ей 22 ноября 1899 года: «Видел и я “Дядю Ваню”. Ах, какая это превосходная пьеса! Насколько я не люблю “Иванова”, настолько мне нравится “Дядя Ваня”. Какой великолепный конец! И как в этой пьесе я увидел нашу милую, бедную, самоотверженную Машету!» (НИОР РГБ. Ф. 331. К. 82. Ед. хр. 61. Л. 12 об.). Биография М. П. Чеховой к 1890 году еще не давала оснований для таких параллелей.

<sup>7</sup> «Леший», ком. в 4-х д. [1889] Суфлерский экземпляр. НИОР РГБ. Ф. 331. П. 27. Ед. хр. 18. С. 84.

<sup>8</sup> Там же. С. 49.

<sup>9</sup> О том, как это очередное обращение к «Обломову» отразилось в других сочинениях Чехова и проявилось в его биографии, см.: Головачёва Алла. Чехов, перечитывающий «Обломов» // Чеховский интеллигент: статика образа – динамика культуры: сб. докладов Международных Чеховских чтений в Сумах (май 2012 – май 2013). Сумы: Изд-во «МакДен», 2013. С. 95–105.

действии: «Бывает, что идешь темной ночью по лесу, и если в это время светит вдали огонек, то на душе почему-то так хорошо, что не замечаешь ни утомления, ни потемок, ни колючих веток, которые бьют тебя прямо в лицо. Я работаю от утра до глубокой ночи, зиму и лето, не знаю покою, воюю с теми, кто меня не понимает, страдаю иногда невыносимо... но вот наконец я нашел свой огонек. Я не буду хвастать, что люблю вас больше всего на свете. Любовь у меня не все в жизни... она моя награда! Моя хорошая, славная, нет выше награды для того, кто работает, борется, страдает...» (С XII, 156). У Гончарова размышлениям о такой награде посвящен монолог Штольца после любовного объяснения с Ольгой: «Нашел свое, – думал он, глядя влюбленными глазами на деревья, на небо, на озеро, даже на поднимавшийся с воды туман. – Дождался! Столько лет жажды чувства, терпения, экономии сил души! Как долго я ждал – все награждено: вот оно, последнее счастье человека!»<sup>10</sup>.

Образ Сони Серебряковой как светящего впереди «огонька» для Хрущова приближен к образу Ольги Ильинской, поначалу сыгравшей «роль путеводной звезды, луча света»<sup>11</sup> для Обломова, а потом, в семейной жизни со Штольцем, показанной в непрерывном внутреннем горении, выражавшем «вечное движение мысли, вечное раздражение души»<sup>12</sup>. Метафорический образ «огня» и его синонимов «огонек», «свет», «солнце», «лучи», «искры», «пламя» – один из важнейших лейтмотивов в романе Гончарова. Все событийные моменты жизни Обломова охарактеризованы понятиями, связанными с этими образами: «... жизнь моя началась с погасания...» – «над ним, как солнце, стоит этот взгляд» – «от луча ее взгляда, от ее улыбки горел огонь бодрости в нем» – «все погрузилось в сон и мрак...» – «еще тлеет искра жизни»<sup>13</sup> и т. п. Напротив, в истории Штольца многолетнее «ровное и медленное горение огня» к концу повествования переходит в образ Прометеева огня, искры которого животворят его союз с Ольгой: «... не потухал огонь, которым он освещал творимый ей космос. <...> искра этого огня светится в ее глазах...»<sup>14</sup>.

Наряду с метафорой огня, характеристикой супружества Штольца и Ольги служит и метафора крылатости. Размышляя над тем, как могла бы сложиться судьба Ольги в ее браке с Обломовым, Штолец воображает ее орлицей, улетающей от бескрылого спутника к орлу (надо так понимать, аналогии его самого): «А если огонь не угаснет, жизнь не умрет, если силы устоят и запросят свободы, если она взмахнет крыльями, как сильная и зоркая орлица, на миг полоненная слабыми руками, и ринется на ту высокую скалу, где видит орла, который еще сильнее и зорче ее?»<sup>15</sup>.

В контексте этих гончаровских метафор последние сцены выяснения отношений Сони и Хрущова наполняются пародийным смыслом. Их семейный союз рождается в искрах пожара, на фоне зарева от горящего соседнего леса. Пожар, наносящий урон тем самым лесам, которые Леший-Хрущов спасает от порубки или сажает собственными руками, укрепляет решимость чеховского героя идти по пути Штольца и никогда не сворачивать: «Мне надо идти туда... на пожар. <...> Пусть я не герой, но я сделаю с ним! Я отращу себе крылья орла, и не испугают меня ни это зарево, ни сам черт! Пусть

<sup>10</sup> Гончаров И. А. Обломов. М.: Худож. лит., 1967. С. 441.

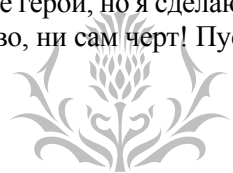
<sup>11</sup> Там же. С. 250.

<sup>12</sup> Там же. С. 471.

<sup>13</sup> Там же. С. 202, 212, 265, 390, 484.

<sup>14</sup> Там же. С. 183, 479, 473.

<sup>15</sup> Там же. С. 484.



горят леса – я посею новые!» (С XII, 196–197). При свете того же зарева происходит нравственный перелом в Соне, она дорастает до своего избранника и если не превращается в свободную орлицу, то по-своему окрыляется в отведенную ей меру: «Теперь я свободна...» – говорит она Хрущову, а он обнимает ее со словами «Голубка моя!»

Как «голубка» может быть пародийна по отношению к «орлице», а человек, собирающийся «отрастить себе крылья орла», – по отношению к действительному «орлу», так финал «Лешего», перенесенный в «оазис» Вафли (С XII, 190), пародирует созданную Штольцем идилическую «норму» любви, семьи и брака. Ироничный отзыв Чехова о Штольце, оставленный после перечитывания романа в мае 1889 года: «Это продувная бестия, думающая о себе очень хорошо и собою довольная» (П II, 201–202), за исключением «продувной бестии», вполне приложим и к Хрущову, и ко всем финальным развязкам чеховской комедии, откликающимся на призыв профессора Серебрякова: «Бодро, бодро!» (С XII, 191).

Как известно, в «Дяде Ване» все эти «бодрые» мотивы будут сняты. Сохраняя какие-то части текста комедии для новой пьесы, Чехов полностью устранил всё то, что ведет к возможным «обломовским» ассоциациям в отношениях между героями. Новый образ ревнителя русских лесов, доктора Астрова, будет отчищен от налета преуспевающей «штольцевщины». Из роли Сони Серебряковой уйдет функция путеводного «огонька» для героя. Сохраненный для Астрова почти дословный монолог Хрущова об «огоньке» завершится принципиально иначе, отрицанием того, что прежде утверждалось: «Знаете, когда идешь темною ночью по лесу, и если в это время вдали светит огонек, то не замечаешь ни утомления, ни потемок, ни колючих веток, которые бьют тебя по лицу... Я работаю, – вам это известно, – как никто в уезде, судьба бьет меня не переставая, порой страдаю я невыносимо, но у меня вдали нет огонька» (С XIII, 84).

В этом видится результат приистекшего времени. «Леший», куда Чехов пытался вместить так много, стал собранием откликов молодого драматурга на реальные и литературные впечатления конца 1880-х годов, в том числе – и на героев «Обломова», и на чтение вслух строк Некрасова в народолюбивой среде Линтварёвых («Сейте разумное, доброе, вечное, / Сейте! Спасибо вам скажет сердечное / Русский народ!») – декламирует на пикнике Леонид Желтухин), и на традиционные для интеллигенции тосты «за плодотворную ученую деятельность» (С XII, 191). Очевидно, что ко времени «Дяди Вани» всё это уже потеряло свою актуальность. Когда в ноябре 1899 года критик И. Н. Игнатов опубликовал в «Русских ведомостях» статью «Семья Обломовых. По поводу “Дяди Вани” А. П. Чехова» (включив в свой анализ и образ Тригорина в «Чайке»)<sup>16</sup>, то у Чехова сам такой подход к его пьесам не вызвал ничего, кроме раздражения<sup>17</sup>: «Обломов» уже ушел из его сознания и, как он считал, из его текстов.

16 И. Н. Игнатов писал об «обломовском» типе, воплощенном в трех чеховских персонажах – Тригорине, Астрове и Войничком: «И если мы присмотримся ближе, мы увидим, что все эти лица сохраняют известные, несколько изменившиеся сообразно изменившимся жизненным условиям черты Обломова. Это он, Илья Ильич Обломов, воплотился в “рыхлой, мягкой, покорной” фигуре известного литератора Тригорина, в энергичном на вид, но лишенном цели докторе Астрове, в быстро вспыхивающем, но также быстро погасающем несчастном дяде Ване» (*Ле Флеминг С. Господа критики и господин Чехов: Антология. СПб.; М.: Летний сад, 2006. С. 267*).

17 Из письма А. П. Чехова к Вл. И. Немировичу-Данченко 3 декабря 1899 г.: «В “Русских ведомостях” видел статью насчет “Обломова”, но не читал; мне противно это высасывание из пальца, пристегивание к “Обломову”, к “Отцам и детям” и т. п.» (П VIII, 319).

С другой стороны, показательно не только отсутствие в «Дяде Ване» каких-то звеньев прежнего литературного контекста «Лешего», но и появление в новой пьесе новых интертекстуальных связей.

В 1890-е годы в круг чтения Чехова вошли пьесы Г. Ибсена, публиковавшиеся в русских переводах в различных периодических и отдельных изданиях. Обращение к одной из них, драме «Гедда Габлер», дает еще один ряд оснований для суждений о времени работы над «Дядей Ваней».

Первые переводы «Гедды Габлер» появились в России на следующий год после ее написания, в 1891 году. В журнале «Северный вестник» (1891, № 7) был напечатан перевод Петра Ганзена. В том же году под названием «Эдда Габлер», в переводе С. Л. Степановой, драма была включена в 1-й выпуск «Полного собрания драматических произведений Ибсена» под редакцией А. Алексеева. Осенью 1896 года Чехов подписался на 6-томное «Собрание сочинений Генрика Ибсена», издаваемое в Петербурге И. Юровским. В письме к члену Городской управы Таганрога П. Ф. Иорданову от 24 ноября 1896 года Чехов называл это издание в числе книг, намеченных им для пополнения библиотеки родного города: «*Ибсен*. Полное собрание сочинений. Я подписался и вышло по выходе всех томов» (П VI, 237). Получив первые четыре тома, Чехов отправил их в Таганрог 17 декабря 1896 года. «Гедда Габлер» в переводе Юровского входила в 4-й том. Таким образом, в промежутке между концом ноября и серединой декабря 1896 года текст этой драмы Ибсена определенно находился в руках Чехова.

Сопоставляя некоторые образы «Дяди Вани» с их прообразами в «Лешем», можно заметить, что вносимые перемены в характеры и отношения персонажей в новой пьесе приближают их к персонажам «Гедды Габлер». Астров теряет прекраснотушные черты Лешего-Хрущова и приобретает более резкие, контрастные свойства характера и поведения, сближающие его с Эйлертом Лёвборгом: обоим свойственны и смелость мысли, и широкий взгляд на проблемы будущего, и тяга к рюмке, приводящая к саморазрушению. Соня Серебрякова из умствующей аристократки превращается в труженицу, заботливую помощницу, которая стремится удержать Астрова от тяги к спиртному, увлечена его идеями и готова отстаивать их перед другими, находит в себе силы утешать сокрушенного дядю Ваню. Образ этой новой Сони сближается с образом Теи Эльвстед, преданной помощницы Лёвборга в его работе над книгой об искусстве будущего, сумевшей отучить его от пьянства, но оказавшейся неспособной удержать от последующего нравственного падения. Новой Соне приданы новые портретные черты: она некрасива, но у нее прекрасные волосы. В «Гедде Габлер» прекрасные волосы Теи – лейтмотив пьесы, предмет зависти Гедды. Одна из сцен в последнем действии пьесы Ибсена, незадолго до финала: Теа и Тесман отделяются от остальных, усаживаются у стола под висячей лампой и начинают разбирать бумаги – наброски уничтоженной Геддой рукописи Лёвборга, чтобы исправить ошибки свои и чужие, попытаться восстановить разрушенное. К этой мизансцене: двое под абажуром с бумагами, пытающиеся восстановить нарушенный порядок своей и чужой жизни, – близка сцена Сони и Войницкого за столом в конце четвертого действия «Дяди Вани». Следует подчеркнуть, что сейчас в стороне остается вопрос о различиях между Чеховым и Ибсеном, но важно отметить то, что отличает Чехова поры

«Лешего» от Чехова же поры «Дяди Вани» и в то же время вызывает ассоциации с «Геддой Габлер».

Особого внимания заслуживают те перемены, которые претерпел образ Елены Андреевны от «Лешего» к «Дяде Ване». В новой версии этого образа появились более яркие краски, в «Дядю Ваню» вошел мотив интимного интереса Елены Андреевны к Астрову, желания «поддаться обаянию такого человека, забыться...» (С XIII, 93). Признание Сони в чувствах к Астрову, полученное Еленой Андреевной в конце второго действия, теперь не повисает в пьесе, как в конце второго действия «Лешего», а получает дальнейшее драматическое развитие в третьем действии «Дяди Вани». Дописанная сцена объяснения между Еленой Андреевной и Астровым радикальным образом меняет расстановку сил основных участников любовного конфликта. Неловкое вмешательство Елены Андреевны в отношения Сони и Астрова приведет к тому, что доверительность Сони обернется ей во зло. С этого момента отношения Сони и Астрова будут бесповоротно испорчены, Астров будет вынужден покинуть дом Серебряковых и обещать больше не бывать здесь. В «Гедде Габлер» параллельная ситуация возникает в отношениях между Геддой, Теей и Лёвборгом. Гедда выпытывает у Теи историю ее сближения с Лёвборгом и потом как бы между прочим доводит до сведения Лёвборга полученные от Теи признания. Как и следовало ожидать, логичным итогом этого будет разрыв отношений:

«Л ё в б о р г. <...> дороги наши должны теперь разойтись.

Т е а. Разойтись!

Г е д д а (невольно). Я знала!

Л ё в б о р г. Ты не нужна мне больше, Теа. <...>

Т е а (не помня себя). Куда же мне тогда девать себя? Свою жизнь?

Л ё в б о р г. Попытайся прожить ее так, как будто ты никогда меня не знала»<sup>18</sup>.

Предавая доверие Теи, Гедда намеренно действует как разрушительница чужих судеб. Ее внутренние побуждения не скрыты ни от собственного ее понимания, ни от читателя-зрителя, ни даже, хотя и на краткий миг, от бесхитростной ее соперницы:

«Т е а. У тебя есть какая-то задняя мысль, Гедда!

Г е д д а. Да. Хоть раз в жизни хочу держать в руках судьбу человека!»<sup>19</sup>

Стремление Елены Андреевны выйти на откровенный разговор с Астровым в третьем действии можно интерпретировать по-разному. Что на самом деле движет ею: искреннее намерение помочь Соне или тайное желание услышать слова признания Астрова в свой собственный адрес? Ситуация допускает возможность как оправдательных, так и обвинительных мотивов поведения героини. Но любопытно, что в тех характеристиках, которые она получает от Астрова при их объяснении в третьем действии и потом при прощании в четвертом, отражено его восприятие Елены Андреевны как женского типа Гедды Габлер, расчетливо преследующей свои цели: «Хитрая!»; «Хищница милая...»; «Красивый, пушистый хорек... Вам нужны жертвы! <...> Натe, ешьте!» (С XIII, 96). Прощальные полушутливые слова Астрова о том, что Елена Андреевна «вносит разрушение» в жизнь других и что вокруг нее могло бы произойти «громадное опустошение» (С XIII, 110) – это характеристика,

<sup>18</sup> Ибсен Г. Гедда Габлер / Пер. П. Ганзена // Полн. собр. соч. Генрика Ибсена. Т. 3. СПб.: Изд-е Т-ва А. Ф. Маркс, 1909. С. 552.

<sup>19</sup> Там же. С. 541.



которая напрямую соответствует образу внешне прекрасной Гедды Габлер, образованной, одаренной натуры, не нашедшей себе применения в жизни и в результате распространяющей вокруг себя разрушение и смерть.

Новый образ Елены Андреевны и характер ее отношений с Соней и Астровым можно также интерпретировать как вариант отношений персонажей пьесы Тургенева «Месяц в деревне» – Натальи Петровны с ее воспитанницей Верочкой и учителем Беляевым. В третьем действии «Месяца в деревне» Наталья Петровна затевает доверительный разговор с Верочкой, убеждает Верочку, что они приятельницы, просит ее открыть свои чувства к Беляеву. При этом она руководствуется стремлением убедиться, что Беляев не любит Веру, а в подтексте – что он может полюбить саму Наталью Петровну. Затем, открывая Беляеву чувства Верочки, она так же злоупотребляет доверием молодой девушки, как и Елена Андреевна – доверием Сони; но, в отличие от Елены Андреевны, чьи побуждения скрыты, тургеневская героиня отдает себе отчет в своих поступках и чувствах:

«Н а т а л ь я П е т р о в н а. И какое имела я право разгласить любовь этой бедной девочки?.. Как? Я сама выманила у ней признание... полупризнание, и потом я же сама так безжалостно, так грубо... <...> Хотела же я его обмануть!.. <...> Как я хитрила, как я лгала перед ним...»<sup>20</sup>

В отличие от Чехова, у Тургенева тайные побуждения проговариваются вслух:

«В е р а. Она хотела поймать меня, и я, глупая, так и бросилась в ее сети... Но и она выдала себя...»<sup>21</sup>

Выдала ли себя Елена Андреевна, начиная свой «маленький допрос», кажущийся ей поначалу «довольно невинным»? Именно в контексте тургеневской ситуации, на которую всё больше начинает походить сцена Астрова и Елены в третьем действии, оболочка невинности испаряется буквально на глазах:

«А с т р о в. Только одно не понимаю: зачем вам понадобился этот допрос? (*Глядит ей в глаза и грозит пальцем.*) Вы – хитрая!» (С XIII, 110).

Астров судит о Елене Андреевне так, как будто видит в ней Наталью Петровну, чьи побудительные мотивы известны по пьесе Тургенева и внятно проговорены всеми участниками любовного треугольника. «Как хитро, как лукаво»<sup>22</sup> – так Вера потом в разговоре с Беляевым охарактеризует действия Натальи Петровны.

Подобные перемены, если сопоставлять тексты «Лешего» и «Дяди Вани», можно связать с впечатлениями Чехова, относящимися уже не к начальным, а более поздним 1890-м годам. В 1893 году он, как можно судить по письму к А. С. Суворину от 24 февраля, увлеченно прочитывал том за томом из имевшегося в его личной библиотеке 10-томного Полного собрания сочинений И. С. Тургенева<sup>23</sup>. Как одно из очевидных следствий этого чтения, в «Дядю Ваню» вошла реплика Астрова о «полуразрушенных усадьбах во вкусе Тургенева» (С XIII, 110). Можно предположить, что и чтение «Месяца в деревне» могло дать импульс к переработке сцен «Лешего», увиденных по прошествии времени в другом свете, в новые сцены «Дяди Вани».

20 Тургенев И. С. Месяц в деревне // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 2. М.: Наука, 1979. С. 357.

21 Там же. С. 367.

22 Там же. 369.

23 3-е издание И. Глазунова. СПб., 1891. См.: Балухатый С. Д. Библиотека Чехова // Чехов и его среда. Л.: Academia, 1930. С. 302.

Повод для обращения к «Лешему» мог появиться летом 1893 года, когда Чехов закончил работу над книгой «Остров Сахалин». Среди его знакомых в это время проносился слух, что Чехов работает и над пьесой из сибирской жизни. В связи с этим в один и тот же день, 28 июля 1893 года, он отвечал двум своим корреспондентам, П. И. Вейнбергу и А. С. Суворину: «Пьесы из сибирской жизни я не писал. Это диффамация. Вообще никаких пьес я не пишу теперь» (П V, 216); «Пьесы из сибирской жизни я не писал и забыл о ней, но зато сдал в печать свой “Сахалин”» (П V, 217). Но, может быть, разговоры на эту тему и повернули его внимание на какое-то время к той пьесе, которая была закончена непосредственно перед поездкой на Сахалин, т. е. к «Лешему». Если так и случилось, то это был лишь один из начальных этапов переработки «Лешего», поскольку на автора вскоре навалилась работа по вычитке корректур сахалинской книги.

Всё сказанное позволяет прийти к заключению, что обращение Чехова к «Лешему» для переделки в новую пьесу выглядит крайне маловероятным ранее середины 1893 года. Вероятны более поздние сроки, но не более ранние. Завершающая стадия этой переделки может быть определена тем временем, когда он получил «Гедду Габлер», впечатление от которой могло отразиться в деталях и нюансах характеров и поведения персонажей «Дяди Вани». Последнее предположение согласуется со временем упоминания о «не известном никому в мире “Дяде Ване”» (П VI, 247) в письме Чехова к Суворину от 2 декабря 1896 года.

## ЛИТЕРАТУРА

Александр и Антон Чеховы. Воспоминания, переписка / сост., подг. текста и коммент. Е. М. Гушанской, И. С. Кузьмичёва. М.: Захаров, 2012. 960 с.

*Балухатый С. Д.* Библиотека Чехова // Чехов и его среда. Л.: Academia, 1930. С. 197–423.

*Головачёва Алла.* Чехов, перечитывающий «Обломова» // Чеховский интеллигент: статика образа – динамика культуры: сб. докладов Международных Чеховских чтений в Сумах (май 2012 – май 2013). Сумы: Изд-во «МақДен», 2013. С. 95–105.

*Гончаров И. А.* Обломов. М.: Худож. лит., 1967. 512 с.

*Ибсен Г.* Гедда Габлер / Пер. П. Ганзена // Полн. собр. соч. Генрика Ибсена. Т. 3. СПб.: Изд-е Т-ва А. Ф. Маркс, 1909. С. 498–568.

*Игнатов И. Н.* Семья Обломовых. По поводу «Дяди Вани» А. П. Чехова // *Ле Флеминг С.* Господа критики и господин Чехов: Антология. СПб.; М.: Летний сад, 2006. С. 266–268.

*Сапухин П. А.* А. П. Чехов на Сумщине. Сумы: Ред.-изд. отдел облуправления по прессе, 1993. 107 с.

*Тургенев И. С.* Месяц в деревне // *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 2. М.: Наука, 1979. С. 285–397.

[Чехов А. П.] «Леший», ком. в 4-х д. [1889] Суфлерский экземпляр. НИОР РГБ. Ф. 331. П. 27. Ед. хр. 18.

Чехов Михаил Павлович. Письма к Чеховой Марии Павловне. НИОР РГБ. Ф. 331. К. 82. Ед. хр. 61.



**ОБЩЕСТВЕННО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ  
«ЛЕШЕГО» И «ДЯДИ ВАНИ»**



Г. А. ШАЛЮГИН

**«НАБОЛЕВШИЙ ВОПРОС».  
ПРИЗРАК ЛЕСА В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА «ЛЕШИЙ»<sup>1</sup>**

**Аннотация.** Тема охраны лесов в комедии Чехова «Леший» рассмотрена как злободневная тема в биографии Чехова и общественной жизни России в 1880-е годы. Отмечена роль личных впечатлений писателя в период его пребывания в Сумах, на Украине. Прослежены соответствия некоторых мотивов между текстом «Лешего» и библейским повествованием о сотворении мира. Введены материалы «Высочайшего повеления по проекту положения о сбережении лесов», подписанного российским императором в 1888 году.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, «Леший», Книга Бытия, журнал «Сельское хозяйство и лесоводство», гласность в вопросах лесопользования.

SHALYUGIN, G. A.

**“THE SORE POINT”.  
THE SHADE OF THE FOREST IN CHEKHOV’S *THE WOOD DEMON***

**Abstract.** In Chekhov’s comedy *The Wood Demon* the theme of forest conservation became the topic of the day in Chekhov’s biography and in social life in Russia in 1880s. The importance of subjective writer’s impressions during his stay in Sumas, Ukraine, is noticed. Some matching motives are traced in the text of *The Wood Demon* and biblical narrative of the creation of the world. The content of “The Supreme Order On the Project Of the Statute Of the Protection of the Forest” which was signed by Russian Emperor in 1888 is introduced.

**Keywords:** Anton Chekhov, *The Wood Demon*, *The Book of Genesis*, *The Agriculture And Forestry* magazine, transparency of forest exploitation.

Известно, что Чехову было отказано в Грибоедовской премии за пьесу «Дядя Ваня» только потому, что ее посчитали простой переделкой комедии «Леший». До

<sup>1</sup> Статья впервые опубликована: Театральная жизнь. М., 1997. № 2. С. 44–46. Дополнена и доработана.

сих пор не понятны причины, побудившие молодого драматурга оставить мысль о доработке «Лешего». А ведь в ней как откровение прозвучали необыкновенные мысли о роли лесов в развитии человеческой цивилизации! Они и сегодня звучат возвышенно и актуально:

«Вы, о люди, истребляете леса, а они украшают землю, они учат человека понимать прекрасное и внушают ему величавое настроение. Леса смягчают суровый климат. Где мягче климат, там меньше тратится сил на борьбу с природой, и потому там мягче и нежнее человек. В странах, где климат мягок, люди красивы, гибки, легко возбудимы, речь их изящна, движения грациозны. У них процветают науки и искусства, философия их не мрачна, отношения к женщине полны изящного благородства...» (С XII, 140).

Поразительно актуальны и обвинительные речи Хрущова-Лешего, беззаветного энтузиаста идеи спасения лесов: «Все русские леса трещат от топоров, гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц, мелеют и сохнут реки, исчезают безвозвратно чудные пейзажи <...> Надо быть безрассудным варваром, чтобы жечь в своей печке эту красоту...» (С XII, 140).

Тем не менее, Чехов поставил на пьесе «Леший» крест, а из обломков нелюбимого творения сложил новое здание с совершенно новым названием на фронтоне, совсем иными идеями и настроениями. Можно воспеть Чехову хвалу за своего рода «поэтическую экономию», за «безотходную технологию» писательской работы. Молодой драматург бережно сохранил все творческие находки «Лешего» и дал им новую жизнь. Но важно, думается, все-таки понять, почему центр тяжести пьесы с Лешего-Хрущова, одержимого идеей спасения лесов, переместился вдруг на его антипода Войницкого, относившегося к «фельетонным» проповедям Лешего, мягко говоря, издевательски.

Войницкий не просто передразнивает «защитительные речи» Хрущова: в его поведении и репликах просматривается последовательная антихрущовская линия. Сначала он вскрывает якобы корыстную подоплеку поведения Лешего: тот не рубит лес только потому, что в его земле нашли торфу на 720 тысяч рублей (С XII, 139). Затем бросает обвинение в пустом эстетизме: «Если вас послушать, то леса существуют только для того, чтобы в них аукали парни и девки» (С XII, 140). Аргументы Хрущова объявляются милыми, но «мало убедительными»: пора, дескать, взглянуть на дело «не с фельетонной точки зрения, а с научной...» (С XII, 141). Пока же Егор Петрович резервирует за собой право «продолжать топить печи дровами» (С XII, 140).

Наконец, в приватном разговоре с Еленой Андреевной Войницкий, видящий в Хрущове соперника, переходит и на личности. «Узкий человек, – говорит он. – Всем позволительно говорить глупости, но я не люблю, когда их говорят с пафосом» (С XII, 143). Линия выстраивается последовательная – и очень нелестная для характеристики Войницкого. Не случайно Елена Андреевна, уставшая от речей надоевшего ухажера, делает обобщение, выходящее далеко за рамки их личных отношений: «...все вы безрассудно губите леса, и скоро на земле ничего не останется, точно так вы безрассудно губите человека <...> во всех вас сидит бес разрушения. Вам не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга» (С XII, 144). Согласитесь, что в оценках Войницкого женщина права: странный нигилизм для человека, видящего себя Шопенгауэром и Достоевским!

Уже отмечалось, что о спасительной роли лесов в сохранении климата Чехов мог получить информацию еще в юношеские годы. Газета «Азовский вестник», выходящая в Таганроге, публиковала статьи об ухудшении климата в южных районах России – о засухах, пыльных бурях. Причину видели в вырубке лесов<sup>2</sup>. В литературе отмечалось также, что идейная часть комедии «Леший», завязанная на теме спасения лесов, явилась откликом молодого драматурга на публицистическую и научную полемику в первой половине 80-х годов о климатической роли лесов<sup>3</sup>. Поначалу Чехов отозвался на злободневную тему в чисто «фельетонном» духе, опубликовав в «Осколках» сказку «Наивный леший» (1884). В сказке обыгрывается традиционная русская «березовая каша» (розги): наивному лешему жаль употреблять «милую, зеленую березу для таких низменных целей, как педагогика» (С II, 345).

В «Лешем» (1890) находим прямое обращение писателя к злободневной теме, а также попытку построить на ней характер персонажа, сделать ее центральным нервом пьесы. По крайней мере, отношения Хрущова со всеми ведущими персонажами пьесы явно поляризованы: любит лес – хороший человек, не любит – плохой. Для Сони препятствием к счастью становится именно страсть Хрущова к лесу: «эти ваши леса, торф, вышитая сорочка – все рисовка, кривлянье, ложь и больше ничего» (С XII, 157). На «лесной» почве вспыхивает стычка Лешего с профессором Серебряковым, который продал часть леса на сруб. «Повалить тысячу деревьев, уничтожить их ради каких-нибудь двух-трех тысяч, ради женских тряпок» – такой «жестокости» Хрущов простить не может. В свою очередь, профессор резко бросает Лешему: «Все эти леса, торфы я считаю бредом и психопатией» (С XII, 177–178).

В запале Хрущов набрасывается на Елену Андреевну – единственного, кажется, человека, способного оценить подвижническую натуру Лешего. Ее мнимая вина – покупка модных, шегольских нарядов на деньги, вырученные от порубки лесов. Федор Орловский, к примеру, совершенно не воспринимает отвлеченную якобы идею защиты лесов. Показывая на сердце, он упрекает Лешего: «Без этой штуки, душа моя, всем твоим лесам и торфам цена грош медный...» (С XII, 178). Душевное состояние Хрущова зависит даже от того, как к лесу относятся внесценические персонажи. У него в груди разыгралась «жаба» только потому, что некий Шимановский продал свой лес на сруб... (С XII, 186). Тема спасения лесов – экологическая, в сущности, тема, вырастает до высот экологии человеческих отношений – центральной темы чеховского творчества.

Мне кажется, неверно думать, что основным источником пьесы явились материалы прессы первой половины 80-х годов. Немаловажную роль сыграли личные впечатления писателя в период его пребывания в Сумах, на Украине. Известно, что о замысле написать «лирическую комедию» Чехов сообщил А. С. Суворину 30 мая 1888 года – через три недели после поселения в уютной усадьбе Линтваревых. Важно отметить, что лесные заботы входили в круг хозяйственных дел гостеприимных хозяев. Недавно, в 1994 году, стало известно, что во владении членов семьи были лесные угодья. Об этом написала в своих воспоминаниях дочь Г. М. Линтварева Оксана (Ксения) Георгиевна Ткаленко, живущая в США. По просьбе сотрудников

2 Чудаков А. П. Антон Павлович Чехов. Книга для учащихся. М.: Просвещение, 1987. С. 40.

3 Долотова Л. М. «Зачем срубили березняк и сосновый бор?» (От «Наивного лешего» – к «Дяде Ване») // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990. С. 83-90.

Сумского музея А. П. Чехова она нарисовала план имения: за рекой Псёл, выше мельницы и дачи Подольских, располагался березняк – «лес тети Лели»<sup>4</sup>. Тетей Лелей для Оксаны была Елена Михайловна Линтварева, женщина-врач, которую Чехов величал «уважаемый товарищ». Семья Линтваревых выписывала и читала ряд ведущих литературных журналов – логично предположить, что и в хозяйственных делах они опирались на рекомендации специальных изданий.

Указание на то, что и брат ее Павел Михайлович, земский деятель, также владел делянкой леса, содержится в переписке Чехова с поэтом А. Н. Плещеевым. Однажды речь зашла о личности В. П. Воронцова, публициста, экономиста, гостившего в Сумах. «Приехал полубог Воронцов, очень вумная политико-экономическая фигура», – иронически писал о нем Чехов. Плещеев же сообщал о замыслах Воронцова с компанией столь же «умственных» сочинителей начать издание журнала «Эпоха» на деньги Линтваревых. «Если Линтваревы дадут, то глупо сделают. Не стоит для этого рубить лес Павлу Михайловичу» (П II, 496).

Отголосок, весьма характерный, мы находим и в повести «Именины», написанной Чеховым осенью 1888 года по свежим сумским впечатлениям. Среди персонажей фигурирует некий господин, любящий говорить: «Пора нам бросить фантазии и приняться за дело!» У этого господина весьма современное хозяйство – с породистыми свиньями, бутлеровскими ульями, маслобойней, сыроварней, итальянской бухгалтерией – «но каждое лето, чтобы осенью жить с любовницей в Крыму, он продает на сруб свой лес <...> Как разбойник, опустошил он землю, доставшуюся ему после отца; нет уже ни леса, ни старых садов, земля наполовину заложена и опустошена» (С VII, 184, 547).

Последний пассаж о преступном отношении к лесам, напечатанный в «Северном вестнике», Чехов позднее снимает – вероятнее всего потому, что и по содержанию, и по лексике, и по интонации он кажется вырванным из монологов Хрущова или Астрова («Дядя Ваня»).

Для исследователя этот эпизод лишний раз напоминает, что именно в сумских впечатлениях Чехова следует искать и непосредственный творческий импульс, и сам исток пьесы «Леший».

Случай помог найти неизвестный до сих пор источник, сыгравший, вероятно, решающую роль как в рождении замысла «Лешего», так и в дальнейшей его трансформации в пьесу «Дядя Ваня». Однажды – это было еще в советские времена – я услышал по радио выступление депутата о злободневной (и поныне) проблеме сохранения леса. Тот утверждал, что в царской России в 80-х годах XIX века был принят лесной закон, настолько умный, что до сего дня действует на территории Финляндии, некогда входившей в состав Российской империи.

Оказавшись в Финляндии, я попросил друзей помочь отыскать Свод законов Российской империи. В библиотеке «Славистика» Хельсинкского университета тома Свода стояли в свободном доступе.

На полке рядом со Сводом законов я заметил связки серо-голубых тетрадей с названием «Сельское хозяйство и ...». Пришлось подняться по стремянке, чтобы дочитать: «и лесоводство». Сердце мое застучало: в библиографии по чеховской тематике такого названия не было... Но значит ли это, что Чехов не читал журнала?

4 Воспоминания Оксаны (Ксении) Георгиевны Ткаленко: рукопись. Цит. по копии, предоставленной Домом-музеем А. П. Чехова в Сумах. С. 28.



Начинаю лихорадочно листать страницы – и нахожу массу публикаций, которые вполне могли быть источниками чеховского вдохновения. В январском номере за 1887 год – любопытная статья Ф. Арнольда о степном лесоводстве. Автор, наблюдая повсеместное высыхание степных балок, колодцев, исчезновение трав на выпасах скота, приводит высказывания крестьян: «...всему этому причина – грех наших дедов: порубили остатки наших лесков». Сопоставим: в августе того же года в газете «Новое время» Чехов публикует рассказ «Свирель», где пастух Лука живописует картину высыхания рек, исчезновения лесов, дичи, птицы и предрекает конец света...

В той же статье пишется о роли частной инициативы в разведении лесов, влияющих на климатические условия, приводится список энтузиастов-помещиков, посвятивших свой труд лесоводству. Это и Декариер (имение Братское), и Курис (Покровское), и князь Абамелик (Чиржево), и Бутович (Касперово), и Столыпин (Мордвиновка)... Все они из Екатеринославской губернии<sup>5</sup>. Ныне это Луганщина на Украине.

Чехову приходилось обращаться к личным впечатлениям, вынесенным из этого края: в юности он побывал в Рагозиной балке – имении его добрых знакомых Кравцовых, а в 1887 году совершил путешествие в «Донецкую Швейцарию» – на живописные берега Донца, в Святые горы. Отсюда перенесены на страницы рассказов «Счастье», «Святою ночью», «Перекасти-поле» прекрасные пейзажные зарисовки и запоминающиеся типажи. Очевидно, и помещики-энтузиасты, о которых упоминал Ф. Арнольд на страницах «Сельского хозяйства и лесоводства», могли бы претендовать на роль прообраза Лешего...

Но самое неожиданное открылось в связке журналов за 1888 год. В апрельском номере дано пространное изложение «Высочайшего повеления по проекту положения о сбережении лесов», подписанного российским императором. Положение было разработано еще в 1884 году – в разгар научных и публицистических дискуссий. Подпись царя подводила итог спорам и создавала юридическую, правовую базу под идею сохранения и разведения лесов.

Положение вводило в правовую норму определение «защитные леса» – насаждения, которые сдерживают пески, сохраняют от эрозии берега рек, каналов, морей, которые растут на горах, склонах, препятствуют размыву почвы. В преамбуле отмечено, что леса, охраняющие верховья и источники рек, выводятся из хозяйственного оборота. В таких лесах запрещались рубки, корчевание пней и др. Защитные леса освобождались от всех видов казенных и земских сборов на 30 лет. В молодых лесах запрещался выпас скота до 15 лет.

Вводилась система наказания за небрежение к лесу. За самовольную порубку срубленный лес изымался, с виновного взыскивалась дополнительно его стоимость. За сверхнормативную расчистку и пастьбу назначались денежные штрафы. Министерство государственных имуществ получало право приобретать в казну леса, хозяева которых не желали вести лесозащиту. Положение обязывало лесовладельцев производить обязательную посадку на незаконных вырубках. Если они упорствовали – государство делало это само, выставя затем счета строптивцам. Важно отметить, что наказания осуществлялись не в административном порядке, а демократично –

<sup>5</sup> Арнольд Ф. Заметки о степном лесоразведении // Сельское хозяйство и лесоводство. Журнал Министерства государственных имуществ. СПб., 1887. № 1. С. 72–76.

через суд. Денежные поступления от штрафов направлялись на лесозащитные мероприятия, создание питомников, сушилок семян, на денежные награды сторожам. Одновременно утверждались и поощрения за правильное лесоводство – премии, медали, похвальные листы.

Система поощрений, кстати, была введена с 1886 года. Благодаря этому факту можно определить время действия пьесы «Дядя Ваня», где упоминается о медали и дипломе доктора Астрова за лесоводство: не ранее второй половины 80-х годов XIX века.

Вводилась широкая гласность в вопросах лесопользования: все постановления обязательно печатаются в губернских ведомостях. Положением утверждалась и система управления: лесоохранительные комитеты под председательством губернаторов и с участием предводителей дворянства, председателей окружных судов, губернских земских управ.

Создавались специальные учебные заведения для подготовки лесных работников низшего уровня<sup>6</sup>. Устав таких школ с двухгодичным обучением утверждался как раз летом 1888 года, когда Чехов с семьей наслаждался отдыхом в Сумах, на живописных берегах Псла. Если учесть, что Павел Михайлович Линтварев являлся сотрудником земской управы, то с большой долей уверенности можно предположить, что лесные дела являлись предметом обсуждения и с Антоном Павловичем.

Появление этого примечательного документа непосредственно перед тем, как Чехов объявил о намерении писать «лирическую комедию» с главным героем, влюбленным в леса, ставит вопрос о роли высочайше утвержденного «Положения» как в зарождении замысла «Лешего», так и в последующей переделке его в «Дядю Ваню». Ведь кроме «фельетонной» (публицистической) и научной точек зрения на проблему сохранения лесов появилась и п р а в о в а я... Одно дело – иронизировать над чудачеством Хрущова, помешанного на лесах, а другое – объявлять лесоводство «бредом и психопатией» в условиях, когда государство признало спасение лесов важнейшим общественным делом. Чехову уже приходилось писать о ретрограде, заикленном на фразе «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда» (С I, 14), но, кажется, пьеса «Леший» писалась о других, о хороших людях...

И Егор Петрович Войницкий, и Серебряков, и Соня, которым увлечение Хрущова в лучшем случае представляется «кривлянием», оказываются в положении героя «Письма к ученому соседу», не способного принять самоочевидные вещи. Особенно уязвима позиция Войницкого: рубил лес – и дальше рубить буду, топил печи дровами – и дальше топить буду! Не в лучшем положении и пламенный защитник лесов: бить себя в грудь, превозносить как откровение с а м о о ч е в и д н ы е, уже общепризнанные, освященные законодательством истины, – это ли не роль шута на ходулях!

Летом 1889 года Чехов отдыхал в Ялте, работал над пьесой. Знакомый литератор Илья Гурлянд спросил: почему главным героем сделан человек, влюбленный в леса? Чехов ответил односложно: «Наболевший вопрос». В свете новых обстоятельств можно спросить и об источнике этой общественной боли. То ли это боль за леса, которые, несмотря на самые совершенные законы, продолжают вырубаться, а то ли – за русскую интеллигенцию, которая, как это очевидно из текста пьесы, почти сплошь заражена н и г л и з м о м, не позволяющим занять правильную позицию даже в

<sup>6</sup> Высочайшее повеление по проекту положения о сбережении лесов // Сельское хозяйство и лесоводство. Журнал Министерства государственных имуществ. СПб., 1888. № 4. С. 5–45.

вопросах, представляющих высшие интересы государства и общества? Разве не интеллигенция – в историческом аспекте – способствовала гибели Российской державы в хаосе революции и гражданской войны? Не знаю, насколько эта современная болевая точка была созвучна настроениям самого Чехова, но в проекции на сегодняшний день она напрашивается тоже...

Чехов долго бился, переделывая пьесу, не осознавая, очевидно, что возникновение правового аспекта злободневной проблемы создало в механизме пьесы некий перекося, который раскрутил пружину сценического действия намного раньше конца пьесы. К концу третьего действия все герои переругались, Войницкий застрелился, Елена Андреевна убежала от мужа, Хрущов уехал, оставив Сою наедине с ее безутешной любовью. Каким же образом будет строиться четвертое действие?

Историкам литературы известно, что параллельно Чехов работал над реализацией своего самого амбициозного замысла – замысла реалистического романа. Весной 1889 года он сообщал в письме к А. Н. Плещееву: «В основу своего романа кладу я жизнь хороших людей <...> цель моя – убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и кстати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы» (П Ш, 186). Замысел не был оплодотворен, роман не родился. Однако в литературе справедливо отмечено, что пьеса «Леший» и явилась, очевидно, «квинтэссенцией» неосуществленного замысла романа<sup>7</sup>. Сам Чехов недвусмысленно утверждал в письме к А. С. Суворину: «“Леший” годится для романа» (П Ш, 41).

Если это так, то что именно подразумевал Чехов под «нормой»? На сей счет имеются различные мнения. Согласно Г. Бердникову, норма подразумевает «мир между людьми»; мысль эта возникла у Чехова якобы под воздействием «гипнотической силы толстовской идеи всеобщей любви»<sup>8</sup>. М. П. Громов, автор еще одного жизнеописания Чехова в серии ЖЗЛ, утверждает, однако, что чеховская норма не что иное, как «эпический образ русской земли»<sup>9</sup>. Есть и другие точки зрения. Мне представляется, что стоит еще раз пристальнее всмотреться, вчитаться в собственно чеховский текст, в его словесную мозаику. Именно тут, в чеховском слове, и кроются главные загадки его творчества. Тот же М. П. Громов, к примеру, отметил, что у Чехова «каждое отдельное слово <...> наделено смысловой многомерностью символа <...> окружено полузабытыми, но бесконечно значимыми поэтическими отзвуками, ведущими <...> в глубины памяти, в глубину времени»<sup>10</sup>.

Разумеется, далеко не всякое слово «бесконечно значимо» в том смысле, который существенен для постижения многомерности художественного текста. Некоторые слова и фразы – назовем их «ключевыми» – обнажают скрытые цепи образных уравнений, представляют собой своего рода квинтэссенцию содержательного смысла произведения. К таким ключевым словам, несомненно, относятся названия произведений. Название пьесы «Леший» – пример такой смысловой многомерности: оно активизирует, с одной стороны, мифологический пласт содержания, с другой, как ни странно, привязано к профессиональной стороне лесоводства: «лесник» и «леший» – слова одного корня.

<sup>7</sup> Бердников Г. Чехов. Серия ЖЗЛ. М.: Мол. гвардия, 1978. С. 223.

<sup>8</sup> Там же. С. 196.

<sup>9</sup> Громов Михаил. Чехов. Серия ЖЗЛ. М.: Мол. гвардия, 1993. С. 339.

<sup>10</sup> Там же. С. 346.

Ключевая фраза, смысловой росток пьесы «Леший» проклюнулся уже в самом начале творческого процесса. Осенью 1888 года Чехов излагал А. С. Суворину, согласившемуся на соавторство, своего рода краткую «афишу» комедии (характеристики персонажей). Уже здесь обозначена страсть, которая является «движителем» молодого помещика Коровина (впоследствии Хрущова). Еще будучи гимназистом, Коровин посадил березку. «...когда она позеленела и стала качаться от ветра <...> душа его наполнилась гордостью: он помог Богу создать новую березу» (С XII, 380–381). (Здесь и далее разрядка моя. – Г. Ш.). Почти без изменений фраза звучит в устах Хрущова: «...я помогаю Богу создавать организм» (С XII, 141).

Конечно, при желании в этой фразе можно увидеть проявление крайнего самомнения героя, ставящего свое «Я» на непомерную высоту. В то же время явственно проступает осознание вселенской значимости работы по озеленению планеты: она возведена в ранг дела, созвучного акту божественного творения. Желчный Войницкий, да и многие современники Чехова, увидели здесь красивый риторический оборот – и не более. «Фельетонная точка зрения!» Чехов же старается извлечь и реализовать исконный, извечный смысл слов, обращающих память к первоистоку – к библейскому повествованию о сотворении мира.

Открыв Книгу Бытия, читаем:

«И сотворил Бог человека по образу своему, по образу Божию» (1:27).

«И сказал им Бог: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею» (1:28).

«Я даю вам всякую траву <...> и всякое дерево, у которого плод древесный, сеющий семя: вам сие будет в пищу» (1:29).

«А всем тварям земным, и всем птицам небесным, и всякому пресмыкающемуся на земле, в котором душа живая, даю всю зелень травяную в пищу» (1:30).

«И насадил Господь Бог рай в Эдеме на востоке; и поместил туда человека» (2:8).

«И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи, и древо жизни посреди рая, и древо познания добра и зла» (2:9).

Перед нами – исполненная огромного, всечеловеческого смысла картина гармонии человека и природы. Ни человеку, ни прочим тварям земным нет нужды истреблять друг друга: Бог дал человеку для пропитания плоды и семена, а животным – всю зелень травяную. Трепетная лань и грозный лев мирно паслись под кущами прекрасных пальмовых рощ. Важно отметить, что в раю – оазисе красоты и гармонии – важное символическое место занимают д е р е в ь я: древо жизни и древо познания.

Мне кажется, именно в Книге Бытия следует искать исток той «нормы», которая осознанно – или подсознательно – определяла пафос чеховского обращения к теме леса. Впрочем, как уже не раз отмечалось в литературе, евангельская нравственная норма несомненно довлела над Чеховым. Сам он считал, что «нет ни низших, ни высших, ни средних нравственностей, а есть только одна, а именно та, которая дала нам во время оно Иисуса Христа и которая теперь <...> мешает красть, оскорблять, лгать и проч.» (П IV, 44).

Уничтожение лесов – а, стало быть, и порча климата, исчезновение рек, гибель животных, рыбы и птицы, оскудение земли, – у Чехова поставлено на уровень с в я т о т а т с т в а, глубоко аморального деяния. На сей счет Хрущов говорит: «Надо

быть безрассудным варваром и не бояться Бога, чтобы жечь в своей печке эту красоту <...> Человеку даны разум и творческая сила, чтобы приумножать то, что ему дано, но до сих пор он не творил, а разрушал» (С XII, 271–272). Я специально выделил слово «дано»: оно у Чехова, несомненно, соотносится со словом «дан» в Книге Бытия. Приведенные отрывки взяты из первоначальной редакции пьесы «Леший» и отражают авторскую идею в наиболее обнаженном виде. Но и тот текст, который звучит в устах Хрущова в окончательном варианте, совершенно однозначно показывает, что за страстью к разведению лесов кроется подспудная тоска, мечта о гармонии человека и природы, некогда утраченной человечеством. А вот характерная фраза самого Чехова из письма к Суворину: «В лесу чувствуется присутствие божества» (П V, 70).

Мы уже обращали внимание на странности построения пьесы «Леший». Конец третьего акта – апофеоз всеобщего разобщения. В свете библейских реминисценций очевидно, что четвертое действие представляет собой попытку его преодоления. Чехов пытается воплотить идею гармонии человеческих отношений на лоне прекрасной природы. Для того герои и собираются на принадлежащей Хрущову водяной мельнице посреди лесов. «Лучшего места во всем уезде нет... Красота!» – восклицает Федор Орловский (С XII, 201).

Идея «самого красивого места» задается в пятом явлении устами Дядина: «Это оазис! Именно оазис! Вообрази, что это вокруг все пальмы, Юлечка – кроткая лань, ты лев, я тигр» (С XII, 186). Постепенно развивается система уподоблений, призванная населить прекрасный оазис (рай) мирными обитателями. Кроме «кроткой лани» (Юли Желтухиной), «тигра» (Хрущова), «льва» (Дядина), появляются «филин» (Серебряков), «благородная скотина» (Федор Орловский). Орловскому, с его «царственной» фамилией, по сюжету предписана вполне приземленная роль, что подчеркнуто и прозвищем. Елене Андреевне уготована роль то «вольного воробья», то домашней «канарейки»: это также соответствует характеру и поведению героини. Постепенно устанавливается атмосфера всеобщей приязни – даже натуральный «черненький поросенок», которого усмотрела на мельнице хозяйственная Юлечка, ведет себя смиренно и не рвет мешков с мукой.

Всеми доступными способами Чехов нагнетает сказочно-мифологический колорит, призванный подчеркнуть идею своеобразного возвращения к библейскому идеалу. «Там чудеса, там леший бродит, русалка на ветвях сидит», – пушкинские строки реализуются в пьесе буквально: Леший – Хрущов, русалка – Елена Андреевна, о которой уже было сказано, что в ее жилах течет «русалочья кровь». Дядин вдруг ударяется в мифологию: зарю величает Авророй, послеобеденный сон – объятиями Морфея. Бегство Елены Андреевны от мужа и ее тайное проживание на мельнице уподобляется похищению Парисом прекрасной Елены...

В отношениях героев воцаряются кроткость и смирение. Они поочередно каются в грехах, и тут на помощь автору приходит христианская идея покаяния как пути очищения и возрождения в Боге. Старик Орловский рассказывает, как после сорока лет беспутной жизни во время особенно крупного загула с ним произошла мгновенная трансформация. Слезы брызнули из его глаз, и перед всем честным народом он возопил: «Друзья мои, люди добрые, простите меня ради Христа!» «В ту же самую

минуту, – говорит он, – стало у меня на душе чисто, ласково, тепло...» (С XII, 193). Хрущов, в свою очередь, кается в резкости и непримиримости: «Во мне сидит леший, я мелок, бездарен, слеп...» (С XII, 194). Серебряков заикается было, что ему каяться не в чем, но Соня резко замечает: все «мы виноваты!» (С XII, 193).

Наступает время всеобщего примирения. Хрущов мирится с Серебряковым, Елена Андреевна возвращается к мужу. Серебряков обретает дружбу Желтухина. Торжествует любовь: Соня объясняется с Хрущовым, и тот несказанно счастлив. Федор Иванович предлагает руку и сердце Юлечке, и та бросается ему на шею. Дядин, который ни с кем не ссорился, слышит в собственной груди пение птички и завершает комедию под «смех, шум и поцелуи» восклицанием: «Это восхитительно! Это восхитительно!» (С XII, 201). В первоначальном варианте даже звучат стихи Некрасова – отрывок из «Зеленого Шума», где красота природы является силой, заставляющей переродиться самых закоренелых разбойников!

Читатель вправе сам определить, насколько райская идиллия, к которой «скапилось» острое поначалу действие пьесы, соответствует изначально поставленной авторской сверхзадаче: отражению реальной жизни. Со временем, очевидно, это осознал и сам Чехов, подспудно ощущавший некую фальшивинку во всей пьесе. И не то чтобы христианский идеал любви утратил для него актуальность. Из любви к ближнему, как мы знаем, Чехов строил школы, больницы, санатории, участвовал в борьбе с голодом и эпидемиями, совершил беспрецедентное путешествие на каторжный Сахалин. Взамен прекрасной идеи р а я н а з е м л е пришло реальное знание о к р у г а х а д а, устроенного людьми ради уничтожения человеческой природы... После поездки на Сахалин Чехов целых шесть лет не возвращался к сюжету о докторе, помешанном на лесах. А когда вернулся – весь четвертый акт с оазисами и кроткими львами оказался выброшенным.

Идеал земного рая разлетелся как мифическая планета Фаэтон, и обломки ее долго вращались в творческом космосе Чехова – вплоть до самой смерти... Райское сонмище зверей и птиц всплыло вдруг в «новаторской» пьесе Константина Тrepлева – но уже как бы со знаком минус, как символ тотальной смерти Вселенной: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени <...> все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли» (С XIII, 13). Идея сада как рукотворного «рая» проходит жесткую проверку в рассказе «Черный монах». В «Дяде Ване» – пьесе, сохранившей имена героев «Лешего» и многие родственные связи в сюжете, доктор Астров, увенчанный медалью и дипломами за лесоводство, уже не сравнивает свою работу с божественным творением. Вот он доходит до места, где ему положено припомнить зеленеющую березку и произнести знаменитую фразу «я помогаю Богу» – и вдруг обрывает себя, признаётся в чудачестве, пьет водку... Идеал возрождения рая на земле умирает – умирает и ключевая фраза...

Отзвуки мифа тревожат сознание персонажей поздних чеховских пьес. В «Трех сестрах» герои мечтают о прекрасной жизни среди прекрасных деревьев, а на их глазах по капризу ничтожной женщины завтра вырубят тенистую аллею... Вишневым сад – земное воплощение цветущих райских кущ – гибнет под топором варвара с тонкими артистическими пальцами: он вынужден выбирать между красотой природы и красотой радужных купюр.

Не забылась и сама «лесная» тема. Уже в двадцатом столетии Чехов набросал в записной книжке: «Был прекрасный строевой лес; назначили лесничего – и через 2 года леса нет, шелкопряд» (С XVII, 66). В ялтинском саду писателя, на неухоженном косогоре, заботливыми руками насаждались деревья, приятные на вид и хорошие для пищи. Качалась среди подростков древесного племени и зеленая березка, посаженная руками Антона Павловича. «...я помогаю Богу создавать новый организм». Однажды в бурную ночь – это было еще при жизни писателя – березку сломало ветром...

## ЛИТЕРАТУРА

*Арнольд Ф.* Заметки о степном лесоразведении // Сельское хозяйство и лесоводство. Журнал Министерства государственных имуществ. СПб., 1887. № 1. С. 72–76.

*Бердников Г.* Чехов. Серия ЖЗЛ. М.: Мол. гвардия, 1978. 512 с.

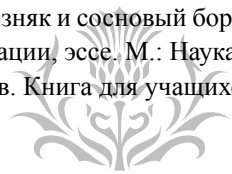
Воспоминания Оксаны (Ксении) Георгиевны Ткаленко: рукопись. Фонд Дома-музея А. П. Чехова в Сумах.

Высочайшее повеление по проекту положения о сбережении лесов // Сельское хозяйство и лесоводство. Журнал Министерства государственных имуществ. СПб., 1888. № 4. С. 5–45.

*Громов Михаил.* Чехов. Серия ЖЗЛ. М.: Мол. гвардия. 1993. 394 с.

*Долотова Л. М.* «Зачем срубили березняк и сосновый бор?» (От «Наивного лешего» – к «Дяде Ване») // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990. С. 83–90.

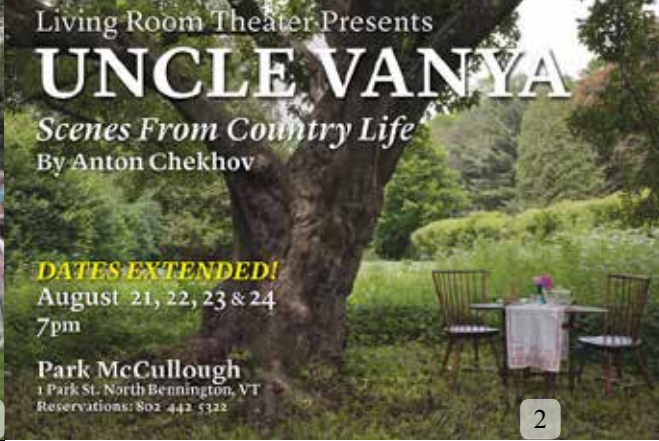
*Чудаков А. П.* Антон Павлович Чехов. Книга для учащихся. М.: Просвещение. 1987. 174 с.







1



2



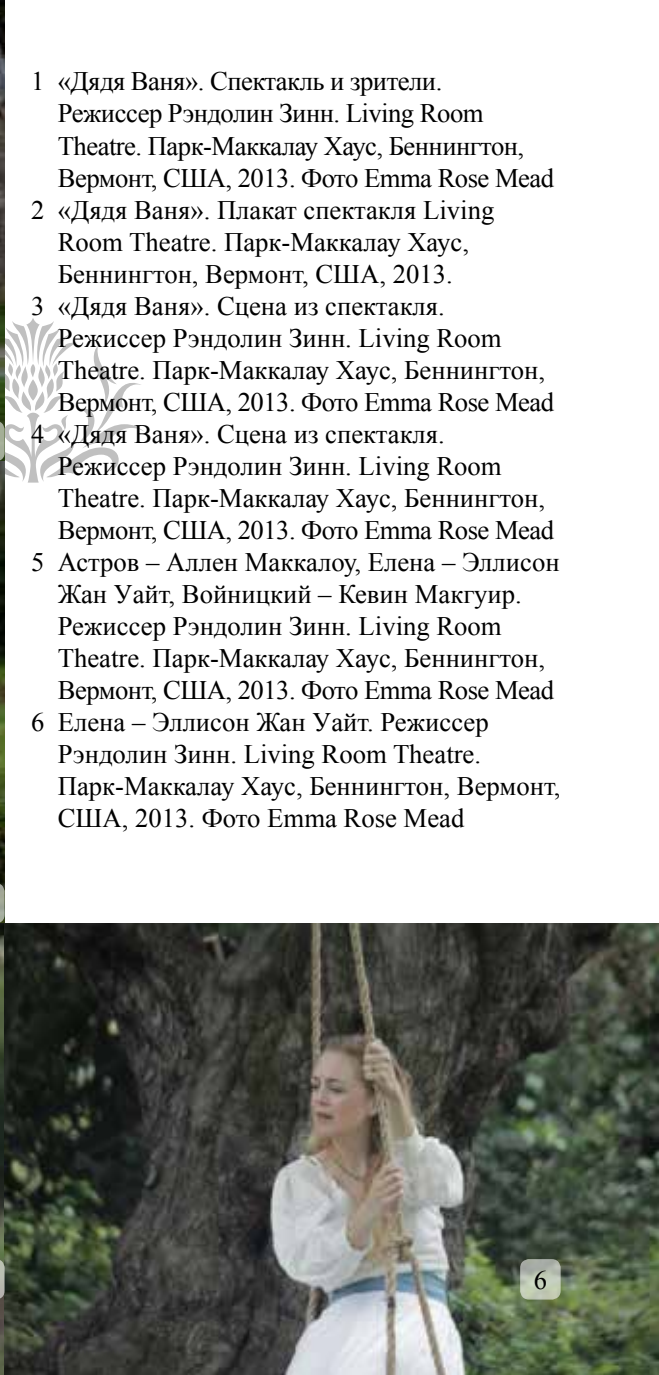
3



4



5



6

- 1 «Дядя Ваня». Спектакль и зрители.  
Режиссер Рэндолин Зинн. Living Room Theatre. Парк-Маккалау Хаус, Беннингтон, Вермонт, США, 2013. Фото Emma Rose Mead
- 2 «Дядя Ваня». Плакат спектакля Living Room Theatre. Парк-Маккалау Хаус, Беннингтон, Вермонт, США, 2013.
- 3 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля.  
Режиссер Рэндолин Зинн. Living Room Theatre. Парк-Маккалау Хаус, Беннингтон, Вермонт, США, 2013. Фото Emma Rose Mead
- 4 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля.  
Режиссер Рэндолин Зинн. Living Room Theatre. Парк-Маккалау Хаус, Беннингтон, Вермонт, США, 2013. Фото Emma Rose Mead
- 5 Астров – Аллен Маккалоу, Елена – Эллисон Жан Уайт, Войницкий – Кевин Макгуир.  
Режиссер Рэндолин Зинн. Living Room Theatre. Парк-Маккалау Хаус, Беннингтон, Вермонт, США, 2013. Фото Emma Rose Mead
- 6 Елена – Эллисон Жан Уайт. Режиссер Рэндолин Зинн. Living Room Theatre. Парк-Маккалау Хаус, Беннингтон, Вермонт, США, 2013. Фото Emma Rose Mead





7 «Семейная» фотография: участники спектакля «Дядя Ваня». Living Room Theatre. Парк-Маккалау Хаус, Беннингтон, Вермонт, США, 2013. Фото Emma Rose Mead

8 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля. Режиссер Рэндолин Зинн. Living Room Theatre. Парк-Маккалау Хаус, Беннингтон, Вермонт, США, 2013. Фото Emma Rose Mead

9 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля. Режиссер Рэндолин Зинн. Living Room Theatre. Парк-Маккалау Хаус, Беннингтон, Вермонт, США, 2013. Фото Emma Rose Mead

10 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля. Режиссер Рэндолин Зинн. Living Room Theatre. Парк-Маккалау Хаус, Беннингтон, Вермонт, США, 2013. Фото Emma Rose Mead

11 Елена – Эллисон Жан Уайт. Режиссер Рэндолин Зинн. Living Room Theatre. Парк-Маккалау Хаус, Беннингтон, Вермонт, США, 2013. Фото Emma Rose Mead





О. В. СПАЧИЛЬ

## ЛЕСНОЙ КОНТЕКСТ ПЬЕС А. П. ЧЕХОВА «ЛЕШИЙ» И «ДЯДЯ ВАНЯ»

**Аннотация.** В статье рассмотрен биографический и историко-социальный фон, на котором были написаны пьесы А. П. Чехова. Знакомство с поэзией Н. Ф. Щербины, наблюдения за погодой на гимназической метеорологической станции, раннее знакомство с православным учением о тварном мире сформировало особое отношение А. П. Чехова к природе. Написание «Лешего» совпало по времени с принятием 4 апреля 1888 г. лесоохранительного закона и с подготовкой к публикации (совместно с В. А. Тихоновым) фундаментального труда патриарха отечественного лесоводства Ф. К. Арнольда «Русский лес».

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, «Леший», «Дядя Ваня», «Свирель», «Русский лес» Ф. К. Арнольда, В. А. Тихонов.

SPACHIL, O. V.

## FOREST CONTEXT IN A. P. CHEKHOV'S PLAYS *THE WOOD DEMON AND UNCLE VANIA*

**Abstract.** The article deals with the biographical, historical and social factors, which serve as the context for A. P. Chekhov's plays. Close familiarity with poetry of N. F. Scherbina, weather watching at gymnasium meteorological station, early first-hand acquaintance with Orthodox doctrines about creation – all of these formed Chekhov's unique attitude towards nature. The writing of *The Wood Demon* coincided with the adoption of the conservation law on April 4, 1888, and with the preparation for publication (together with V. A. Tikhonov) of F. K. Arnold's *The Russian Forest* – a fundamental treatise of the patriarch of Russian forestry.

**Keywords:** A. P. Chekhov, *The Wood Demon*, *Uncle Vanya*, *Panpipes*, *The Russian Forest* by F. K. Arnold, V. A. Tikhonov.

О пьесах А. П. Чехова «Леший» (1890) и «Дядя Ваня» (1897) говорят как об одних из первых формировавших ряд произведений русской литературы на экологи-

ческую тему. Зазвучала эта тема у Чехова, безусловно, еще в ранних рассказах, но особенно ярко – в рассказе «Свирель» (1887).

Герой рассказа – тощий старик Лука, «акромя хлебушка» насущного ничего не потреблявший, «в рваной сермяге и без шапки», всю жизнь ходит за стадом, играет на свирели, пасёт «спутанных лошадей», коров, овец, да всё время божьи дела примечает зорко. Приказчик Мелитон Шишкин, бродя с ружьём по еловой чаще, вышел на Луку. «Пустяшный разговор о погоде двух случайно встретившихся людей постепенно открывает устами Луки вселенский смысл»<sup>1</sup>. Для христианского сознания Луки конец мира неизбежен, но ему до слёз жалко всех и вся: «Жалко, братушка! И боже, как жалко! Земля, лес, небо... тварь всякая – всё ведь это сотворено, приспособлено, во всё умственность есть. Пропадёт всё ни за грош. А пуще всего людей жалко» (С VI, 327). Не остаётся равнодушным Лука и к судьбе леса: «И леса тоже... – повторил пастух. – И рубят их, и горят они, и сохнут, а новое не растёт. Что и вырастет, то сейчас его рубят; сегодня взошло, а завтра, гляди, и срубили люди – так без конца краю, покада ничего не останется» (С VI, 324).

Как подметил А. И. Солженицын, «Чехов за 70 лет вперёд угадал все тревоги экологов и убедительнейше, неопровержимо их изложил, – наверно, да конечно, не из его одних впечатлений сложилось, какой-то вещий старик ему передал»<sup>2</sup>. На эту мысль о «вещем старике» Александра Исаевича, скорее всего, натолкнул образ старого пастуха Луки Бедного – печальника о пересыхающих реках, о всякой рыбе, животных и птицах, о всё божьем творении. Вряд ли какой-то один человек поведал Чехову тайны мироздания, но, безусловно, был целый ряд факторов, которые способствовали выработке, как сказали бы теперь, экологического сознания. Не претендуя на составление исчерпывающего списка, назовём только некоторые.

Детство и юность А. П. Чехов провёл в Таганроге и его окрестностях – в хуторах и деревушках приазовской степи, среди южнорусской природы. Русский лес он увидел после переезда в центральную Россию. По сравнению с безлесым югом, лесные массивы этих мест, конечно же, поразили писателя.

Возвращаясь к детству А. П. Чехова, важно отметить наличие в Александровской таганрогской гимназии метеорологической станции. В книге «Краткая историческая записка о Таганрогской гимназии», составленной директором гимназии Э. Рейтлингером (в Записке Рейтлингера охвачено время от основания гимназии до 1875 г.) и секретарём педагогического совета И. Островским (с 1875 по 1879 г. включительно), есть пассаж, описывающий, как оснащались лаборатории учебного заведения: «Физический кабинет обогатился в 1841 г. полным собранием метеорологических инструментов, а в 1844 г. приобретено физических аппаратов на сумму 2341 руб. Метеорологические наблюдения производились почти непрерывно в Таганрогской гимназии от самого ее основания до 1852 года. Результаты наблюдений отсылались в академию наук»<sup>3</sup>. Сумма, потраченная на оборудование лабораторий гимназии, – 2341 рубль, по тем временам была огромной. Во время учёбы А. П. Чехова ученическая метеорологическая станция

1 Шапочка Е. А. Литературная табель о рангах: Чехов // Таганрогская правда. 2015. 15 июля. С. 4.

2 Солженицын А. И. Окунаясь в Чехова // А. П. Чехов: Pro et contra: антология: В 3 т. Т. 3. СПб.: РХГА, 2016. С. 694–695.

3 Рейтлингер Э., Островский И. Краткая историческая записка о Таганрогской гимназии. Таганрог: Тип. А. М. Миронова, 1880. С. 14.

продолжала свою работу, заведовал ею Иван Фёдорович Крамсаков, преподававший в разные годы математику, географию, естественную историю<sup>4</sup>. Традиции наблюдений за природными явлениями и погодой, существовавшие в таганрогской гимназии, имели далекоидущие последствия в жизни семьи Чеховых, именно к ним восходит дневник мелиховского летописца – Павла Егоровича Чехова, отца писателя<sup>5</sup>.

В наши дни в Мелихове тоже поставлена задача создать метеорологическую станцию, что совершенно оправданно.

Подробно вопрос о вовлечённости Антона Павловича и Павла Егоровича в составление корреспонденций для Отдела сельскохозяйственной статистики Министерства земледелия рассмотрен А. П. Кузичевой: «Мелиховские корреспонденции сына и отца посылались, видимо, до осени 1898 г., вплоть до кончины П. Е. Чехова. Далее эти наблюдения, ввиду пребывания Чехова в Ялте, вероятно, по его просьбе, вела какое-то время М. Ф. Терентьева, молодая земская учительница в только что открывшейся мелиховской школе»<sup>6</sup>. Чехов неоднократно в шутку и всерьёз упоминал про своё участие в деле сельскохозяйственной статистики: цитаты из его писем приведены в упомянутой нами статье А. П. Кузичевой. Вот лишь одна из них – напоминание сестре о необходимости продолжать наблюдения за температурой и погодой, посланное из Ялты: «Не забыла ли ты сказать Марии Фёдоровне, чтобы она записывала температуру и погоду? Пусть она заполняет листки “Отдела статистики” и посылает их от моего имени. Один (из двух) лист присылала бы мне, я писал бы что-нибудь от себя и возвращал бы Марии Фёдоровне для отсылки в Петер<бург>» (П VII, 339).

На формирование экологических взглядов А. П. Чехова отчасти повлияло и знакомство с поэтическим наследием Николая Федоровича Щербины (1821–1869) – «экофилософа из степной глубинки»<sup>7</sup>. Цикл «Песни о природе» этого уроженца степного хутора под Таганрогом был хорошо известен Чеховым. Поэт бывал в доме родителей А. П. Чехова, а позже писатель поддерживал общение с семьёй Н. Ф. Щербины. Пантеистическими идеями вдохновлены строки поэта: «Тогда одним живущим существом / Я вижу мир перед собою, / И многое скрывается в одном, / И дышит общею душою»<sup>8</sup>. Отголоски этих строк есть в монологе о мировой душе из пьесы «Чайка» (1896).

В соответствующем контексте можно напомнить о том, что в Аттестате зрелости Антона Чехова стоит «пять» по Закону Божьему. Он читал строки Писания, гласящие: наш мир конечен и неотвратно движется к Апокалипсису, всё живое невинно страдает в результате греховного выбора человека: «Вся тварь совокупно стенает и мучается» (Рим. 8:19). И именно человек, по этому учению, ответственен за изменение мира, за обновление и воскрешение всего живого – «Ибо тварь с надеждою ожидает откровения сынов Божиих» (Рим. 8: 19). Лука из рассказа «Свирель» говорит об этом: пока сам человек не обновлён, то «всему пропадать надо»: «Пришла пора божьему миру погибать. <...> И, боже, как жалко! <...> И солнце, и небо, и леса, и реки, и твари – всё

4 Шапочка Е. А. Таганрогская Александровская гимназия. Таганрог: ООО Изд-во «Лукоморье», 2010. С. 87.

5 Мелиховский летописец: Дневник Павла Егоровича Чехова / сост. А. П. Кузичева, Е. М. Сахарова. М.: Наука, 1995. 267 с.

6 Кузичева А. П. Земская деятельность А. П. Чехова // Чеховская карта мира. Мат-лы междунар. науч. конф. Мелихово, 3–7 июня 2014 г. М.: Изд-во «Мелихово», 2015. С. 81.

7 Шапочка Е. А. Таганрогская Александровская гимназия. Указ. изд. С. 156–161.

8 Там же. С. 158.

ведь это сотворено, приспособлено, друг к дружке прилажено. Всякое до дела доведено и своё место знает. И всему этому пропадать надо!» (С VI, 323).

Следует сказать, что эстетический подход к деревьям, травам, цветам формировался в русской литературе под влиянием церковных источников, и прежде всего – ветхозаветного рассказа о рае из Книги Бытия, откуда он перешёл в богослужебные, гимнографические, учительные и апокрифические сочинения<sup>9</sup>. «Плач Адама» об утраченном рае, известный на Руси с XI века, был включён в церковную службу на неделю сыропустную, что обусловило его повсеместную известность и популярность. Лес фигурирует во многих житиях как место отшельнических подвигов святых. И именно житийная литература содержит первый на Руси плач о порубленных деревьях. Мы имеем в виду житие Сергия Радонежского, написанное Епифанием Премудрым. Даже после переработки этого жития Пахомием Логофетом в нём сохранились следующие строки: «...Удивительно поистине было видеть то, что у них было тогда: был от них недалеко лес, – не так как теперь, но где кельи строящиеся были поставлены, здесь же над ними и деревья были, осеняя их, шумели над ними. <...> Начали приходить сюда христиане, проходя через леса те, и понравилось им здесь жить. И многие люди захотели остаться там, начали по обе стороны места этого селиться, и начали рубить леса те, – ведь никто не запрещал им. И сделали они себе многие выселки, прежнюю изменив пустынь, и, не пощадив ее, преобразили пустынь в широкое чистое поле, которое и теперь мы видим...»<sup>10</sup>. «Плач Адама» и Житие Сергия Радонежского были хорошо известны А. П. Чехову и, безусловно, оказали своё воздействие на формирование его взглядов на природу.

Тема леса в жизни человека волновала передовые умы конца XIX века. По совету Л. Н. Толстого в 1887 году А. С. Суворин начал печатать в своей газете «Новое время» книгу американского писателя Г. Д. Торо, название которой тогда переводили «В лесу». А. П. Чехов 17 октября 1887 года пишет из Москвы В. Г. Короленко: «Кстати же посылаю Вам вырезку из “Нового времени”. Этого Торо, о котором Вы из нее узнаете, я буду вырезать и беречь для Вас. Первая глава многообещающая; есть мысли, есть свежесть и оригинальность, но читать трудно. Архитектура и конструкция невозможны. Красивые и некрасивые, легкие и тяжеловесные мысли нагромождены одна на другую, теснятся, выжимают друг из друга соки и, того и гляди, запищат от давки.

Когда приедете в Москву, я вручу Вам этого Торо, а пока прощайте и будьте здоровы» (П II, 130). В комментарии к письму, составленном Н. А. Роскиной, читаем: «Эта вырезка содержит первую главу кн<иги> амер<иканского> пис<ателя> Г. Д. Торо “В лесу”. Ей предпослано предисловие А. С. Суворина, в котором говорится, что печатать книгу Торо ему посоветовал Лев Толстой. Автор книги произвёл такой опыт: он ушёл от людей и жил в лесу совершенно один, в доме, построенном своими руками. Толстой интересовался этим опытом опрощения и включил отрывки из книги Торо в свой “Круг чтения”» (П II, 415, прим.).

Примечательно, что время начала работы над пьесой «Леший» (1888 год) совпало с оживлённой полемикой о состоянии лесов в связи с принятием 4 апреля 1888 года

<sup>9</sup> Елеонская А. С. «Древесные образы» в произведениях древнерусской литературы // Древнерусская литература. Изображение природы и человека. М.: Наследие, 1995. С. 4–18.

<sup>10</sup> Житие Сергия Радонежского. URL: <https://predanie.ru/epifaniy-premudryy-prepodobnyy/book/80405-tvoreniya/#toc1> (дата обращения: 08.11.2017).

лесоохранительного закона. В периодике появился целый ряд публикаций, разъяснявших этот закон и привлекавших внимание общественности к необходимости рачительного использования лесных богатств России. К этому времени были уже широко известны книги Фёдора Карловича Арнольда (1819–1902) – русского учёного-лесовода, основателя русской школы лесоустройства: «Руководство к лесоводству», «Лесная таксация», «Лесоводство», «Справочная книга для земледельцев и лесничего», «Хозяйство в русских лесах»<sup>11</sup>. В 1843 году Ф. К. Арнольд руководил таксационными работами в Бузулукском бору, в Крыму и других районах. Итогом этой работы стала составленная в 1848 году карта государственных лесов Европейской России.

К концу 80-х годов Ф. К. Арнольд был профессором Санкт-Петербургского лесного и межевого института (ныне Санкт-Петербургский государственный лесотехнический университет), директором Петровской земледельческой и лесной академии (ныне Московская сельскохозяйственная академия имени К. А. Тимирязева), его труды были отмечены правительственными наградами. После выхода закона 4 апреля 1888 года Ф. К. Арнольд предпринял составление фундаментального труда под общим названием «Русский лес», вышедшего двумя изданиями в 1890 и 1893 годах в трех томах (четырёх книгах).

Перед началом работы над трехтомником шестидесятивосьмилетний профессор, признанный патриарх отечественного лесоводства<sup>12</sup>, заручился поддержкой признанного на тот момент писателя Владимира Алексеевича Тихонова (1857–1914), давшего согласие довести издание до завершения самостоятельно, в случае если такая необходимость возникнет. Во вступлении к первому тому Ф. К. Арнольд пишет о своём соавторе: «Молодые, талантливые силы В. А. Тихонова вынесут на своих плечах почти всю работу задуманного издания; он с таким же правом, как и я, должен считаться автором книги, за работу над которой он принялся с любовью»<sup>13</sup>. Предисловие ко второму изданию, написанное 26 мая 1893 года, развивает ту же мысль: «В настоящем втором издании “Русского леса”, так точно, как и в первом, моим неизменным сотрудником оставался В. А. Тихонов, на которого легла почти вся тяжесть нового издания, по случаю слабости моего здоровья, – и если за всем тем имя его не помещено на заглавном листе рядом с моим, то только по необыкновенной скромности моего друга»<sup>14</sup>.

Расходы на издание взял на себя А. Ф. Маркс и снабдил трехтомник общим объёмом около 70 печатных листов большим количеством прекрасно выполненных гравюр, эстампов, чертежей и карт (более 400), не пожалев денег на прекрасное оформление. К «первому тому приложена большая карта России, с нанесением на ней степени лесистости каждого уезда и отношений площади казенных и частных лесов, и маленькая карта лесистости Европы»<sup>15</sup>. Карта была напечатана в четыре краски и представляла собой замечательное произведение полиграфического мастерства.

Первый том посвящен «рассмотрению современного состояния русских лесов и ознакомляет читателей: с значением вообще леса, с пространством и распределением лесов в России, с порядками при отпусках срубаемого леса; отмечает неурядицы,

11 Арнольды // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. II. СПб., 1890. С. 151–152.

12 Поляков А. Н. Патриарх отечественного лесоводства: к 175-летию со дня рождения Ф. К. Арнольда // Лесное хозяйство. 1994. № 6. С. 16–17.

13 Арнольд Ф. К. Русский лес. Изд. 2-е. Т. I. СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1893. С. VII.

14 Там же. С. III.

15 Там же. С. VI.



существовавшие и еще существующие в хозяйстве русских лесов, рассматривает и освещает лесоохранительный закон 4 апреля 1888 г. и знакомит с содержанием лесоохранительных законов в других западноевропейских государствах»<sup>16</sup>.

Первый том «Русского леса» открывается обобщающим пассажем о том, на чём сосредоточено внимание автора: «Это леса, так сказать, прирученные или по крайней мере привыкшие к человеку, волей-неволей, подчинившиеся ему; это те леса, которые русский интеллигентный человек непременно видел хоть один раз, о которых много пишут в последнее время в газетах, говорят в обществе, которые беспощадно вырубаются или даже совсем уничтожаются, благодаря корыстолюбию, жадности, а может быть и малодушию людей, словом – это тот самый многострадальный лес, положение которого сделалось в настоящее время так угрожающе-печально, что правительство признало наконец необходимым протянуть ему на помощь свою сильную руку, принять его под свое покровительство и выступить на его защиту»<sup>17</sup>.

У нас нет сведений о том, что А. П. Чехов читал книги Ф. К. Арнольда, но мы хорошо знаем, что общение А. П. Чехова с Владимиром Алексеевичем Тихоновым было приятельским и довольно тесным. Начав как актёр, В. А. Тихонов<sup>18</sup> впоследствии посвятил себя полностью журналистской и литературной работе, сотрудничал с такими периодическими изданиями, как «Новое время», «Россия», «Всемирная иллюстрация», «Неделя», «Исторический вестник», «Русская мысль», «Вестник Европы»; с 1891 по 1894 гг. был редактором журнала «Север». За свои произведения «Байбак» и «Козырь» В. А. Тихонов был удостоен Грибоедовской премии. В личной библиотеке А. П. Чехова, описанной С. Д. Балухатым, насчитывается пять книг Тихонова: «Комедии»; СПб., 1888; «В наши дни. Повести и рассказы»; СПб., 1892; «Военные и путевые очерки и рассказы»; СПб., 1892; «Разбитые кумиры. Повести и рассказы». СПб., 1898; «Пустоцвет (В деревне)», роман; СПб., 1899. На подаренных томиках – удивительно теплые слова от «сердечно» и «горячо любящего» автора: «Самому моему наилюбимейшему писателю и дорогому человеку»; «В день именин сердца моего, т. е. в день свидания с дорогим Антоном Павловичем Чеховым»<sup>19</sup>.

Личное знакомство писателей произошло в конце 1888 года. Об этом, «как и о дальнейших встречах с Чеховым, Тихонов рассказал в воспоминаниях, напечатанных в “Руси”, 1904, № 208 и 232; “Новой иллюстрации”, 1905, № 26; “Мире божьем”, 1905, № 8; “Петербургской газете”, 1910, № 16; “Чеховском юбилейном сборнике”, М., 1910, и в сборнике “О Чехове”, М., 1910»<sup>20</sup>. В дневнике Тихонова есть такая запись от 16 апреля 1888 года:

«Сейчас у меня сидел И. Л. Леонтьев (Щеглов), и мы с ним беседовали об Ант. Пав. Чехове. Про талант Чехова я уже и не говорю, – это, во всяком случае, самый свежий, самый яркий, самый талантливый из всех современных беллетристов; но Леонтьев характеризовал мне его как человека, и я положительно заочно влюбляюсь в Чехова: в нём есть именно всё то (по словам Леонтьева), что я так люблю в человеке.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же. С. 4.

<sup>18</sup> Писатели чеховской поры: Избр. произведения писателей 80–90-х годов: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1982. С. 387–388; Спутники Чехова / под ред. В. Б. Катаева. М.: Изд-во МГУ, 1982. С. 471–472.

<sup>19</sup> Балухатый С. Библиотека Чехова // Чехов и его среда. Л.: Academia, 1930. С. 300–301.

<sup>20</sup> Гитович Н. И. Из дневника В. А. Тихонова // Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 493.

Какая великая будущность ждёт Чехова! Это я неустанно твержу с 1883 года (тогда впервые я познакомился с его произведениями), и как мне было обидно, когда его не понимали или не хотели понять. Соймонов и я твердили, что у Чехова – громадная будущность. Наши предсказания сбываются, и мы торжествуем. И ко всему этому ещё и прекрасный человек. Да что же это за восторг!»<sup>21</sup>.

Восторженное отношение к Чехову Тихонов сохранил до конца своих дней. А. П. Чехов отвечал В. А. Тихонову симпатией и даже ходатайствовал за него перед А. С. Сувориным: «Тихонов, редактор “Севера”, перестал быть редактором и теперь бедствует. Это немножко кутила и немножко Хлестаков, но честный, справедливый и добрый парень, а редактором он был очень недурным. Не найдётся ли у вас в редакции или в магазине для него какого-нибудь места? Я прошу за него очень охотно. Сегодня я получил от него письмо, в котором он пишет, что стесняется сам заговорить с вами о бедственном положении и возлагает это на меня» (П V, 296).

К характеристике Чехова «честный, справедливый и добрый» вполне можно добавить и прилагательное «скромный». Ни в одном списке творческих работ В. А. Тихонова мы не находим указания на кропотливый труд по составлению трехтомника «Русский лес». Только указания на его соавторство в предисловии самого Ф. К. Арнольда дают веское основание включить его в состав авторов капитального труда. Трудно предположить, что А. П. Чехов был не в курсе работы над изданием или не видел уже готовых книг, которые явились научным достижением и образцом полиграфической техники своего времени.

Тема сохранения лесных богатств еще долго оставалась злободневной и актуальной. Брат писателя Александр Павлович Чехов включил целую главу о лесах в свою книгу «Исторический очерк пожарного дела в России» (Изд. Кн. А. Д. Львова, СПб., 1892). Глава так и называется «Меры по охранению лесов»<sup>22</sup>. Там, в частности, говорится: «Недавно вышедший закон по охранению лесов достаточно известен, и останавливаться на нём поэтому нет особенной необходимости»<sup>23</sup>. Далее Ал. П. Чехов приводит текст самого последнего циркуляра от 24 марта 1892 года по охране лесов от пожаров.

Младший брат писателя Михаил Павлович во время своей службы в Угличе в 1894 году подружился с лесничим Угличского лесничества Сафаром Исмаиловичем Урусбиевым, выпускником Петровско-Разумовской сельскохозяйственной академии. По воспоминаниям Михаила, он рассказывал о леснике-балкарце Антону Павловичу, который и посоветовал написать о судьбе Урусбиева. Рассказ о несчастном балкарце, оторванном властями от своих родных гор, появился спустя семь лет под названием «Преступник»<sup>24</sup>.

М. П. Чехов также был корреспондентом газеты «Новое время». По свидетельству сына Сергея Михайловича, отец «в своей статье “Непочатый угол” <...> касался вопроса о рациональном использовании казённых лесов и о хищническом истреблении лесов кулаками и браконьерами»<sup>25</sup>.

21 Там же. С. 493.

22 Чехов Ал. П. Исторический очерк пожарного дела в России. М.: Гос. лит. музей; Летний сад, 2015. С. 75–108.

23 Там же. С. 104.

24 Биттирова Т. Ш. Судьба Сафарли Урусбиева и Чеховы // Вестник Карачаево-Черкесского гос. ун-та им. У. Д. Алиева. 2011. № 29. С. 128–133.

25 Чехов С. М. О семье Чеховых. М. П. Чехов в Ярославле. Ярославль: Верхне-Волжск. книжн. изд-во, 1974. С. 70.



Дорогостоящие фолианты Ф. К. Арнольда «Русский лес» не обнаружены в собраниях чеховских книг. Но труды Лесного института, профессором которого был в тот период Арнольд, были хорошо известны А. П. Чехову. Среди книг из личной библиотеки писателя, переданных в библиотеку города Таганрога, Е. А. Шапочка описала два томика: «Курс метеорологии и климатологии / сост. Д. А. Лачинов, доцент Лесного института. С 122 рисунками и 6 раскрашенными картами в тексте. Издание Ф. Павленкова. С.-Петербург, 1889. 332 с. <...> и Кайгородов Дмитрий. Беседы о русском лесе: Краснолесье (Хвойный лес). (Со многими рисунками). Издание третье, исправленное и дополненное. С.-Петербург: Издание А. С. Суворина, 1892. II, 120 с.»<sup>26</sup>. Следует отметить, что Д. Н. Кайгородов (1846–1924), «отец русской фенологии», также состоял профессором Санкт-Петербургского лесного института, был известен как автор многочисленных научных и научно-популярных трудов. Одна из его книг – «Собиратель грибов. Карманная книжка, содержащая в себе описание важнейших съедобных, ядовитых и сомнительных грибов, растущих в России. Изд. 2-ое. А. С. Суворина, СПб., 1891, 104 стр.» – хранится в Доме-музее А. П. Чехова в Ялте<sup>27</sup>.

Мы имеем все основания утверждать, что лес, о котором идёт речь в пьесах «Леший» и «Дядя Ваня», так же, как и лесная карта уезда, над которой трудится Михаил Львович Хрущёв, – реальные объекты современной Чехову действительности, часть того социально-исторического и культурного контекста, в котором создавалась пьеса. Из этого более ясен ответ А. П. Чехова на вопрос И. Я. Гурлянда: почему центром пьесы является человек, влюблённый в леса. «“Наболевший вопрос”, – коротко ответил Чехов и прекратил разговор»<sup>28</sup>.

Бездумное расхищение и фактическое истребление природных богатств не могло не волновать думающих людей, осознающих, что «окружающей человека» природы не существует, люди – часть всего живого на планете, и уничтожение лесов есть предвестник исчезновения самого человека как вида с лица Земли. Мы уже писали о значении деревьев и садов в чеховской аксиологии на примере пьесы «Вишнёвый сад». В «Лешем», а затем и «Дяде Ване» образ леса претерпел сходную трансформацию – от объекта действительности до метафоры и символа. Лес как объект заботы и попечения чеховских героев – это отклик чуткого к жизни писателя на тему, волновавшую современников.

В качестве постскриптума к данной статье приведём короткую статью без подписи из журнала «Русский Вестник» за 1896 год. Эта заметка вполне характерна для трактовок того времени: жизнь и здоровье человека ставятся в прямую зависимость от исчезновения лесов:

*«Влияние обезлесения на увеличение смертности.* В парижскую медицинскую академию (11 февраля 1896 г.) представлен доклад о состоянии смертности в тех департаментах, в которых истреблены леса. Перепись указывает на прогрессирующее уменьшение рождаемости в тридцати департаментах, лишенных лесной растительности; с 1886 по 1891 г. смертность в этих департаментах была в 9 раз сильнее, чем в остальной Франции. Доклад настаивает на том, чтобы истребление леса было при-

26 Шапочка Е. А. Личная библиотека А. П. Чехова в фондах городской Таганрогской библиотеки // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века / отв. ред. В. Б. Катаев. М.: Наука, 2011. С. 437.

27 Балухатый С. Библиотека Чехова // Чехов и его среда. Л.: Academia, 1930. С. 347.

28 Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 2. 1889 – апр. 1891. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 187.

знано за причину уменьшения народонаселения и чтобы против этого были приняты правительством меры»<sup>29</sup>.

## ЛИТЕРАТУРА

- Арнольд Ф. К.* Русский лес. Изд. 2-е. Т. I. СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1893. 325 с.
- Арнольды* // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. СПб., 1890. Т. II. С. 151-152.
- Балухатый С.* Библиотека Чехова // Чехов и его среда. Л.: Academia, 1930. С. 197–423.
- Биттирова Т. Ш.* Судьба Сафарли Урусбиева и Чеховы // Вестник Карачаево-Черкесского гос. ун- им. У. Д. Алиева. 2011. № 29. С. 128–133.
- Влияние обезлесения на увеличение смертности // Русский Вестник. 1896. Кн. 7. С. 344–345.
- Гитович Н. И.* Из дневника В. А. Тихонова // Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 493–498.
- Елеонская А. С.* «Древесные образы» в произведениях древнерусской литературы // Древнерусская литература. Изображение природы и человека. М.: Наследие, 1995. С. 4–18.
- Житие Сергия Радонежского. URL: <https://predanie.ru/epifaniy-premudruy-prepodobnyu/book/80405-tvoreniya/#toc1> (дата обращения: 08.11.2017).
- Кузичева А. П.* Земская деятельность А. П. Чехова // Чеховская карта мира. Мат-лы междунар. науч. конф. Мелихово, 3–7 июня 2014 г. М.: Изд-во «Мелихово», 2015. С. 66–85.
- Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 2, 1889–апр. 1891. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 592 с.
- Мелиховский летописец: Дневник Павла Егоровича Чехова / сост. А. П. Кузичева, Е. М. Сахарова. М.: Наука, 1995. 267 с.
- Писатели чеховской поры: Избр. произведения писателей 80–90-х годов: В 2 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 2. 415 с.
- Поляков А. Н.* Патриарх отечественного лесоводства: к 175-летию со дня рождения Ф. К. Арнольда // Лесное хозяйство. 1994. № 6. С. 16–17.
- Рейтлингер Э., Островский И.* Краткая историческая записка о Таганрогской гимназии. Таганрог: Тип. А. М. Миронова, 1880. 96 с.
- Солженицын А. И.* Окунаясь в Чехова // А. П. Чехов: Pro et contra: антология: В 3 т. Т. 3. СПб.: РХГА, 2016. С. 685–715.
- Спутники Чехова / под ред. В. Б. Катаева. М.: Изд-во МГУ, 1982. 480 с.
- Чехов Ал. П.* Исторический очерк пожарного дела в России. М.: Гос. лит. музей; Летний сад, 2015. 412 с.
- Чехов С. М.* О семье Чеховых. М. П. Чехов в Ярославле. Ярославль: Верхне-Волжск. книжн. изд-во, 1974. 224 с.
- Шапочка Е. А.* Литературная табель о рангах: Чехов // Таганрогская правда. 2015. 15 июля. С. 4.
- Шапочка Е. А.* Личная библиотека А. П. Чехова в фондах городской Таганрогской библиотеки // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века / отв. ред. В. Б. Катаев. М.: Наука, 2011. С. 430–441.
- Шапочка Е. А.* Таганрогская Александровская гимназия. Таганрог: ООО Изд-во «Лукоморье», 2010. 244 с.

29 Влияние обезлесения на увеличение смертности // Русский Вестник. 1896. Кн. 7. С. 344–345.



А. А. ГАПОНЕНКОВ

## ПЬЕСА А. П. ЧЕХОВА «ДЯДЯ ВАНЯ» В КОНТЕКСТЕ «ФИЛОСОФИИ ЖИЗНИ»

**Аннотация.** В статье пьеса Чехова «Дядя Ваня» представлена как образец авторской философии жизни, поскольку философский диалог в драме ведется о *жизни как феномене и ноумене, бытии становления*, постоянно меняющихся формах. Персонажи этой пьесы произносят своё, в меру житейского опыта, *слово о жизни*, но вместить в него всю полноту смысла и сложность *жизненного потока* они не в силах. Предложен анализ четырех действий «Дяди Вани» с точки зрения «чувства жизни», *изменчивости*, «длительности», психологического времени, «жизненного порыва», «вечного возвращения» – понятий европейской «философии жизни» конца XIX века.

**Ключевые слова:** Чехов и философия, «Дядя Ваня», персонажи, «философия жизни», «чувство жизни», «жизненный поток», изменчивость, вечность.

GAPONENKOV, A. A.

## A. P. CHEKHOV'S PLAY *UNCLE VANYA* IN THE CONTEXT OF THE "PHILOSOPHY OF LIFE"

**Abstract.** In the article Chekhov's play *Uncle Vanya* is presented as an example of the author's philosophy of life, because the philosophical dialogue in drama is about *life as a phenomenon and a noumenon, being of becoming*, constantly changing forms. The play's characters utter their own word about life (to the best of their everyday experience), but they are not able to store the full meaning and complexity of *the life flow* into this word. The article offers a analysis of *Uncle Vanya*'s four actions from the point of view of the "sense of life," *variability*, "duration," psychological time, "life impulse," "eternal return," i. e. notions from the late XIX century's European "philosophy of life".

**Keywords:** Chekhov and philosophy, *Uncle Vanya*, characters, "philosophy of life," "sense of life," "life flow," variability, eternity.

В поисках «общей идеи» исследователи А. П. Чехова пытались сблизить его творчество с различными философскими течениями и философами второй половины XIX и начала XX века. Все еще заслуживает отдельного пристального внимания сама постановка вопроса «Чехов и философия»<sup>1</sup>. Не менее важной давно признана проблема религиозности Чехова (С. Н. Булгаков, А. Измайлов, М. Курдюмов (М. А. Каллаш), Б. Зайцев, М. М. Дунаев, А. С. Собенников, Н. В. Капустин и другие<sup>2</sup>), автора и персонажей, когда они ведут религиозно-философские диалоги, проявляют себя в различных жизненных ситуациях, напрямую и в подтексте. В отношении к писателю накопилось множество дискуссионных интегральных суждений. Жизнь и творчество Чехова сводят к безрелигиозным нравственно-философским исканиям, называют писателя «человеком поля» между «есть Бог» и «нет Бога», находившимся в диалоге с христианством<sup>3</sup>, объясняют сложное чеховское мировосприятие позицией агностика, а то и принадлежностью к апофатической традиции (в отношении к Богу).

На первый план чеховедами был выдвинут из всех философских течений *позитивизм*, его признание и критика писателем<sup>4</sup>. Научное мировоззрение, идея человечества Огюста Конта, культурный прогресс как главенствующий в истории XIX века очень сильно повлияли на Чехова. В то же время в его произведениях есть и авторское сомнение в прогрессистах. Доктор Благово из повести «Моя жизнь» восклицает: «Я иду по лестнице, которая называется прогрессом, цивилизацией, культурой, иду и иду, не зная определенно, куда иду, но, право, ради одной этой чудесной лестницы стоит жить; а вы знаете, ради чего живете...» (С IX, 221). Персонаж не знает, куда идет, и идет вопреки нравственному закону<sup>5</sup>. Что касается науки, приведем одно из наиболее спорных и типичных высказываний: «Сциентизм остается устойчивой константой чеховского мировоззрения, восходящей отчасти к позитивизму, но в основном к живой реальности современной ему, бурно развивающейся науки»<sup>6</sup>. Может ли этим ограничить себя великий художник?

Так, Вл. С. Соловьев, ближайший современник Чехова, своей диссертацией «Кризис западной философии. Против позитивистов» (1874) и «Чтениями о Богочеловечестве» (1878) отталкивался от позитивизма, оставаясь мистиком и христианином. Он провозгласил «цельное знание», вбирающее в себя науку, искусство, религию, философию, мистику, жизненные вопросы. Это была констатация ослабления позиций эмпирического познания. Не стоит забывать, что Чехов жил в эпоху кризиса рациональной науки.

Отсюда воздействие идей Артура Шопенгауэра, философа пессимизма, на мироощущение литераторов 1880-х годов, включая и Чехова, что было давно отмечено литературными критиками (Ю. И. Айхенвальд) и литературоведами (А. П. Скафты-

1 См.: Бочаров С. Г. Чехов и философия // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М.: Языки славянской культуры, 2007. С. 328–346.

2 См.: Anton P. Čechov – Philosophische und Religiöse Dimensionen im Leben und im Werk: Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums Badenweiler, 20–24 Oktober 1994 / Herausgegeben von Vladimir B. Kataev, Rolf-Dieter Kluge und Regine Nohejl. München, 1997. 641 pp.

3 См.: Чудаков А. П. «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле...». Чехов и вера // Новый мир. 1996. № 9. С. 186–192; Собенников А. С. Между «есть Бог» и «нет Бога» (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 1997.

4 См.: Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. 2-е изд., испр. и доп. М.: Скорпион, 2003.

5 См. о метафоре «лестницы» – прогресса: Щаренская Н. М. Жизнь в метафорическом зеркале: повесть А. П. Чехова «Моя жизнь»: монография. Ростов-н/Д: Изд-во Южного федерат. ун-та, 2016. С. 184–185.

6 Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск: Томск. гос. ун-т, 2001. С. 27.

мов). «Афоризмы житейской мудрости» Шопенгауэра стали настольной книгой в обывательской интеллигентской среде того времени. А люди высокой культуры, литераторы, мыслители читали его «Мир как воля и представление» в переводе А. Фета.

С. А. Кибальник, подмечая «принцип слитности субъекта и объекта» в изображении целостности содержания сознания (в «Скучной истории» субъект «не способен выйти за собственные пределы, лишь регистрируя происходящее вовне и внутри него»), отстаивает концепцию *художественной феноменологии* Чехова: «Чехов изображает гносеологическую ситуацию, которая и породила основной лозунг философской феноменологии “к самим вещам!”»<sup>7</sup>. Эдмунд Гуссерль, основатель феноменологии, стремился создать философию как точную науку, описание сущностей. Книга «Логические исследования» опубликована им в 1900–1901 гг., и там провозглашался чистый объективизм, критерий очевидности. Только под конец жизни психологические процессы и объективное содержание, «жизненные нужды» мыслились Гуссерлем в единстве.

Многие исследователи традиционно находят в творчестве Чехова экзистенциальные мотивы, традиционный набор экзистенций, переживаний человека, любви и смерти (скука, отчаяние, страх). Одна из последних значительных работ – докторская диссертация Т. Б. Зайцевой<sup>8</sup>. В этом исследовании схема Сёрена Кьеркегора (колебание между эстетическим и этическим человеком, выход его через отчаяние к религиозному состоянию) применяется к интерпретации персонажей Чехова.

Однако, при всей достоверности анализа чеховских экзистенций, Т. Б. Зайцева почти не сфокусировала внимание на критике, которая была адресована датскому мыслителю (вместе с ним и экзистенциальной антропологии): противник объективизма (Чехов нет!), рациональности, отказ от религиозной традиции, неприятие догматов христианского вероучения, богопознание посредством греховного *отчаяния*.

Исследование художественного мира Чехова в отражениях философии С. Кьеркегора, Л. Шестова, экзистенциализма как очень влиятельного течения первой половины XX века – востребованная научная задача (С. Сендерович, И. Михайлов, Р. Лапушин и др.). При изучении экзистенциального сознания возникают встречные вопросы о фактической реальности, объективности бытия, религиозной традиции. Кроме того, «экзистенциалисты рассматривают человека как чистую *субъективность*, а не как проявление более широкого (космического) процесса жизни»<sup>9</sup>. Обратимся к тому философскому контексту, который был близок Чехову в 1880–1890-е годы и предшествовал феноменологии и экзистенциализму.

Контекст «философии жизни» включает несколько течений европейской философии конца XIX – начала XX века<sup>10</sup>, прочно ассоциируется с именами Ф. Ницше, А. Бергсона, В. Дильтея, Г. Зиммеля, О. Шпенглера и других (оставляем в стороне американский и английский прагматизм). Освальд Шпенглер был самой молодой из них и выдвинулся уже после смерти Чехова. Сочинения Ницше писатель знал, его имя

7 Кибальник С. А. Чехов и русская классика: проблемы интертекста: статьи, очерки, заметки. СПб.: ИД «Петрополис», 2015. С. 49–50.

8 См.: Зайцева Т. Б. Художественная антропология А. П. Чехова: экзистенциальный аспект (Чехов и Кьеркегор): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2015.

9 Бохеньский М. Современная европейская философия. М.: Научный мир, 2000. С. 147.

10 В кавычки берем название нескольких течений в истории философии, чтобы отделить их от авторской философии жизни в произведениях литературы.







Сцена из спектакля. Режиссер Виницио Маркиони.  
Khora.teatro / Fondazione Teatro della Toscana 2018. Фото Valeria Mottaran

упоминается в письмах к А. С. Суворину, репликах в «Вишневом саде». Анри Бергсон, философ сущности «жизни», интуитивист, – практически ровесник Чехова, 1859 года рождения. Русский писатель не только мог ознакомиться с его ранними сочинениями, рецензируемыми в библиографических отделах русских и европейских журналов, но и слышать о нем в Париже. Приходится признать, что упоминаний о Бергсоне Чехов не оставил. Еще один представитель «философии жизни» историк Вильгельм Дильтей был намного старше Чехова, противопоставлял естественным наукам, включая эмпирическую психологию, «науки о духе», которые имели своим предметом непрерывный «поток» психической жизни. На 90-е годы XIX века приходятся первые работы Георга Зиммеля как социолога, исследовавшего формы социальной жизни, культурно-историческую обусловленность постоянного течения жизненных переживаний.

К теме «Чехов и Ницше» обращались В. Б. Катаев, Н. В. Капустин, С. А. Комаров, А. В. Кубасов, З. С. Паперный, Н. Е. Разумова, А. П. Скафтымов, А. С. Собенников, И. Н. Сухих, Д. Хехт, А. П. Чудаков, Ю. В. Шатин и многие другие. «Ницшевский слой» в пьесе «Дядя Ваня» подробно исследован в кандидатской диссертации Е. А. Масловой<sup>11</sup>. Ею показано, как сам замысел «сцен из деревенской жизни» претворен из более ранней пьесы «Леший» с помощью ницшеанских мифопоэтических мотивов сна и опьянения, искусства, музыки, дионисийского и аполлонического начал, страдания, радости, творчества жизни, аморализма сверхчеловека, будущего. К этому мотивному ряду надо прибавить здоровое и болезненное, «вечное возвращение».

В России прямых представителей западноевропейской «философии жизни» не было, под воздействием ее в 1905 году возник *русский интуитивизм* (Н. О. Лосский, С. Л. Франк). Во второй половине XIX века свою философскую концепцию жизни создал Л. Толстой. А. П. Кузичева специально размышляет «о философии жизни и смерти» применительно к Чехову и Л. Толстому<sup>12</sup>. Вместе с тем *жизненными* философскими вопросами занималась вся русская художественная литература (Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Гончаров, Достоевский, Чернышевский, Лесков, Л. Толстой, Чехов, символисты). «Смысл жизни» постигался и в русской религиозной философии (Вл. С. Соловьев, Е. Н. Трубецкой, Лев Шестов, С. Л. Франк и другие).

В 1905 году Н. О. Лосским, С. Н. Булгаковым, Н. А. Бердяевым и Д. Е. Жуковским издавался ежемесячный литературно-общественный журнал «Вопросы Жизни». В программной статье второго номера С. Н. Булгаков писал: «Жизнь как идеальная задача, как нравственная норма, как мера вещей, – таково содержание, которое вкладывается в это понятие. Вот в каком смысле только и могут ставиться и разрешаться “вопросы жизни”»<sup>13</sup>. Коренным вопросом философского и религиозного сознания автор считал «загадку о человеке», его месте в мире. Программа журнала – это «*дух Соловьева*», высшее единство религии, философии и жизни, «универсальные вопросы» – христианство и жизнь, позитивная и трагическая теории прогресса<sup>14</sup>.

У всех представителей «философии жизни» были общие основания мысли. Они понимали действительность как «поток жизни», *становление*, и все, что человек, худож-

11 См.: Маслова Е. А. Ницшевский слой в пьесах А. П. Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры»: дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2008.

12 См.: Кузичева А. П. О философии жизни и смерти // Чехов и Лев Толстой. М.: Наука, 1980. С. 254–263.

13 Булгаков С. Без плана // Вопросы Жизни. 1905. № 2. С. 348.

14 См.: Ванюков А. И. «Вопросы Жизни» – журнал 1905 года // Ванюков А. И. Литературный XX век: перевалы, перекрестки, перепутья. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2017. С. 60–62.



ник, возделывает в области культуры, есть непосредственное «переживание полноты жизни». Это распространяется и на искусство, творчество. Эстетические феномены – также плод этого «жизненного потока», воспринятого художественным сознанием. Так как признается иррациональный характер *жизни как таковой*, постижение ее возможно только с помощью интуитивных методов познания. Целостный анализ культурных феноменов, произведений искусства в «философии жизни» осуществляется посредством методов «понимания» (В. Дильтей), «вчувствования» (Ф. Т. Фишер, Т. Липпс), «непосредственной интуиции» (А. Бергсон). Для этого предлагается исключить схематизм рассудочной мысли и заменить его «чувством жизни».

Шопенгауэр был ближайшим предшественником «философии жизни». «Вещь в себе» – это слепая воля, бессознательное стремление к жизни. Мир предстает как явление этой воли, иллюзия («покрывало Майя»). Только разумом его не постичь, необходимо художественное, эстетическое восприятие. Бергсон идет за Шопенгауэром, практически повторяя его идеи. Ницше также находился под влиянием философа пессимизма: «воля» и «представление» даны в качестве «дионисийского» и «аполло-нического» начал человеческой культуры.

Философы жизни опираются на миф как древнее универсальное выражение сущности человека, его инстинктивной природы. Ницше обращен к трагическому мифу античности, видит мифологическую основу всякого искусства в соединении дионисийства и аполлонизма, понимает жизнь как осуществление «воли к власти». Изначальный трагизм жизнеобразующего начала можно избыть посредством «метафизического утешения» дионисийского искусства. Надо изжить в «вакхическом опьянении» болезненное чувство разобщенности и одиночества. Людям же пробудившимся от «вакхических опьянений» – преодолеть отвращение к этому миру с помощью аполло-нического начала.

Пессимизм Шопенгауэра превращен Ницше в героический «пессимизм» «сверхчеловека». Элитарное отношение к искусству выразилось у Шопенгауэра в противопоставлении «людей гения» «людям пользы». Ницше причислял к элите людей с уникальной эстетической восприимчивостью и болезненными чувствами к страданию, а позднее и «жизнелюбов». Истинный вкус у него – это «вкус к жизни».

«Философия жизни», принимая объективную реальность, эмпирию, выступает против механицизма, социального детерминизма, господствующей морали, ограничений творчества, его рассудочности. Она порождена кризисом позитивной науки, биологическими феноменами (органическими). Философы этого направления излагают свои концепции в образной форме, с помощью мифа и символов, как адекватно передающих сам «поток жизни». Отсюда средства выражения художественного времени и создание «нового языка».

Бергсон учит о «первоначальной интуиции» и формах интуитивного познания в своей лучшей книге «Непосредственные данные сознания» (1889). Включает человека в целостный «поток жизни» со своим переживаемым субъективным временем, отличным от чисто физического, математически исчислимого. В ощущениях этот «поток» имеет текучее целостное состояние – *длительность* (*durée*), обладает

слитностью, внутренней пронизанностью элементов<sup>15</sup>. Причем «жизнь» не может быть выражена в форме ясных и точных идей, отвлеченных и общих понятий, доказательства тоже невозможны.

Основное противоречие «философии жизни» – между живым началом *вечности*, гармонии, необходимости, существования вещей и постоянным *становлением*, изменчивостью, спонтанностью.

Чеховское художественное «чувство жизни» в заявленном контексте обретает свое законное место как *авторская философия жизни* (по Бергсону – «основная интуиция»). Чехов предложил читателям много *жизненных* образов, метафор (заглавий, сюжетов, реплик, диалогов, ремарок, размышлений и переживаний персонажей, повествователей, автора). Пьеса «Дядя Ваня» в этом плане является квинтэссенцией, «акме» философии жизни Чехова, поскольку философский диалог там ведется о *жизни как феномене и ноумене, бытии становления*, постоянно меняющихся формах, непоследовательности состояний. Персонажи этой пьесы пытаются предложить своё, в меру житейского опыта, *слово о жизни*, но вместить в него всю полноту смысла и сложность *жизненного потока* они не в силах. За них это делает автор, напоминая читателю и зрителю о противоречиях, трагизме длящегося ежедневного существования и идеальном образе будущего, полноте времени, вечности.

Н. Е. Разумова справедливо относит к проблематике философии жизни и пьесе «Три сестры». Жизнь представляется в личной судьбе человека, провинциальном уездном локусе, имении, топосе «океана». Каждый персонаж имеет свою особую пространственную сферу действий. «В “Трех сестрах” лейтмотив “жизни” становится еще более настойчивым, чем в “Дяде Ване”, и преобладает в нем теперь семантика жизни как единого временного потока, охватывающего отдельные существования. Вместо характерного для “Дяди Вани” измерения времени меркой индивидуальной жизни (“Время мое уже ушло...” – С XIII, 96) здесь доминирует “большое время”, ход которого оставляет зримые следы в пространстве...”<sup>16</sup>. Но «большое время» присутствует в авторском осознании индивидуальной судьбы, вбирает в себя отрезки жизни персонажей чеховских драм.

Персонажи литературы индивидуально ощущают время. Драматическое искусство построено на временной синхронизации событий на сцене и вне ее. «Чехов отказался от изображения коллективного, конкретно-исторического времени, от воспроизведения хронологии событий, а сделал акцент на субъективном психологическом времени, времени человеческого существования, развил его компоненты, память и забвение, и тем самым создал особые темпоральные структуры, которые в определенной степени обусловили своеобразие художественного мира пьесы “Три сестры”»<sup>17</sup>. Психологическое восприятие времени обострено в моменты жизненных крушений, любовных терзаний, грустных переживаний настоящей минуты жизни.

15 А. Бергсон считал, что чистая *длительность*, отличная от естественно-научного понимания *времени*, познается только благодаря *интуиции*: «*Реальная длительность* есть то, что всегда называли *временем*, но *время*, воспринимаемое как неделимое. Что *время* предполагает последовательность, я этого не оспариваю. Но чтобы последовательность представлялась нашему сознанию, прежде всего как различие между рядомположенными (*juxtaposes*) “прежде” и “потом”, с этим я не могу согласиться <...> в пространстве, существует отчетливое различие частей, внешних друг другу» // Бергсон А. Восприятие изменчивости. СПб.: М. И. Семенов, 1913. С. 31-32.

16 Разумова Н. Е. Указ. соч. С. 394.

17 Тамари Г. И. Поэтика драматургии А. П. Чехова (от склада души к типу творчества). 2-е изд., перераб. и доп. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та им. А. П. Чехова, 2012. С. 209.

На передачу линейного хода событий в художественном произведении накладывается циклическое время природы, привычного обихода, «вечного возвращения». В финале пьесы «Дядя Ваня» «вечное возвращение жизни на круги своя, зафиксированное в повторяющейся ремарке “Марина вяжет чулок”, снижает и переводит в бытовую – комическую – плоскость другая повторяющаяся ремарка: “Мария Васильевна пишет на полях брошюры”»<sup>18</sup>.

В работе М. Курдюмова (М. А. Каллаш) «Сердце смятенное» обозначена проблема жизни в «большом времени» у Чехова: «Смерть, забвение исчезающего из жизни человека, который поглощается бесконечностью уходящего времени, как капля дождя океаном, – постоянная мысль Чехова, не покидающая его никогда»<sup>19</sup>. Символ «океана» – один из самых значимых в творчестве писателя.

Для нашей темы важно, что в работах А. П. Скафтымова о Чехове пристальное внимание уделено авторской философии жизни: «За каждой деталью ощущается синтезирующее дыхание чувства жизни в целом»<sup>20</sup>. Терминологическая система ученого знает понятие «жизненного потока»: «и не в отдельные эпизодические моменты этой жизни, а в ее общем, изо дня в день длящемся обширном уравновешенно-будничном потоке»<sup>21</sup>. Использует Скафтымов и бергсоновский термин «длительность»: «Сохраняемый аспект и тон бытовой обычности в каждой пьесе сообщают происходящему характер давней и непрерывной длительности, привычной хроничности. Жизнь идет и напрасно сорится у всех давно, изо дня в день»<sup>22</sup>.

«Чувство жизни» свойственно и отдельным персонажам, противостоит их возвышенным неудовлетворенным желаниям, приводит к томлению, личной драме: «Каждый участник ведет свою драму, но ни одна драма не останавливает общего потока жизни»<sup>23</sup>. Как же передан этот «поток» и его восприятие в «Дяде Ване»?

Пьеса начинается с диалога Астрова и Марины о переменах в жизни, о том, как он изменился за 11 лет. Когда-то Астров был молодым, красивым, целеустремленным, теперь – постарел, пьет водку, замечает за собой чудачества: «Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь. <...> становишься чудачком. Неизбежная участь. <...> Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю...» (С XIII, 63–64). Сразу же вносится мотив поглощения жизнью каких-то неисполненных желаний, любви, творчества и грустная самоирония. Врачебная практика не приносит удовлетворения. Рассказ о неожиданной смерти стрелочника заостряет мысль о конечности человеческого существования.

Астров неожиданно и отвлеченно говорит о будущих поколениях, для которых такие, как он, «пробивают дорогу», почти не надеясь на их «доброе слово» через сто-двести лет. Марина разбивает его разочарованность в людях будущего традиционным православным взглядом на высший абсолюте для человека: «Люди не помянут, зато Бог помянет» (С XIII, 64). Эта краткая реплика переводит сомнения Астрова в религиозно-философское измерение.

18 *Ивлева Т. Г.* Автор в драматургии А. П. Чехова. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. С. 59.

19 *Курдюмов М.* <М. А. Каллаш>. Сердце смятенное. О творчестве А. П. Чехова (1904–1934) // А. П. Чехов: pro et contra. Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX века (1914–1960): антология. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 308.

20 *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: в 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3. С. 462.

21 Там же. С. 337.

22 Там же. С. 458.

23 Там же. С. 478.

Телегин в первом действии выражает прекраснодоушный оптимизм: «Погода очаровательная, птички поют, живем мы все в мире и согласии, – чего еще нам?» (С XIII, 66–67). Дальнейшее движение сюжета будет опровергать эти слова. Мирная жизнь и согласие нарушатся разобщением, нелепо-комичным выстрелом Войницкого в Серебрякова.

Конфликт между ними обнаруживается сразу же. Войницкий идет путем «переоценки ценностей» (Ницше), развенчивая личные убеждения – ничего не предлагая взамен – и замшелые представления тамапа: «все еще лепечет про женскую эмансипацию; одним глазом смотрит в могилу», другим – ищет «в своих умных книжках зарю новой жизни» (С XIII, 67). Это ницшеанский мотив разрыва с доверием к разуму (что есть моральный феномен) – восходит к книге немецкого философа «Утренняя заря. Мысли о моральных предрассудках» (1881).

Дядя Ваня обращает внимание и на «старого сухаря, ученую воблу» профессора Серебрякова, вынужденного пребывать в имении первой жены – «живет поневоле» (С XIII, 67), так как не хватает средств постоянно находиться в городе. Коллизия зависти между когда-то учителем и учеником, которого влекут «жизненные порывы» (Бергсон), расширяется до самобичевания Войницкого о так и не наступившей для него «настоящей жизни». Мария Васильевна, мать Войницкого, заметила изменения в сыне: «Ты был человеком определенных убеждений, светлую личностью...» (С XIII, 70). Он ответил иронически, что был «светлой личностью, от которой никому не было светло» (С XIII, 70).

Как известно, этот идеал человека, по сути, был провозглашен «шестидесятниками», разночинцами, Н. А. Некрасовым («Поэт и гражданин»), революционерами. Человека, наделенного гражданской идейной позицией с чувством долга перед отчизной и человечеством, с сознанием того, что «умрешь не даром: дело прочно...» (гражданская скорбь). В «Бесах» (1872) Достоевского, обсуждая «жребий русской женщины» и замысел вечера в пользу гувернанток, о «светлых личностях» говорит Юлия Михайловна Лембеке, супруга губернатора: «О боже, много ли у нас светлых личностей! Конечно, есть, но они рассеяны. Сомкнемтесь же и будем сильнее»<sup>24</sup>. В противоположность этому «темные личности» – обскуранты, враги просвещения народа, женского равноправия.

За подписью А. Чехонте в «Сверчке» была опубликована юмореска «Светлая личность (Рассказ “идеалиста”» (1886). Рассказчик комически обыгрывает свою обманчивую влюбленность в пошлую замужнюю эмансипированную соседку напротив его окон, которая просматривает газеты, как оказалось, подсчитывая гонорарные строки, напечатанные ее мужем-репортером: «Вот она, настоящая женщина! Ей доступна гражданская скорбь! Она может страдать за человечество!..» (С V, 309).

И теперь Войницкий испытал разочарование из-за потраченного времени, его мучают бессонница и злость. Он «глупо проворонил время» (С XIII, 70), занимаясь «схоластикой» вместе с Серебряковым. «Жизненный порыв» иссяк, так и не достигнув подлинного «творческого напряжения».

П. М. Бицилли в сюжетном ритме повести Чехова «Степь» – ощущение монотонности, подготовка «кризиса» и «разрешение» – нашел две контрастирующие, почти

24 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1977. Т. 10. С. 236.

музыкальные «темы»: «тема жизненного порыва, *elan vital* Бергсона, жажды жизни, слияния со всежизнью <...> и тема выключенности из жизни, одиночества, а тем самым застывания в неподвижности, смерти, – антитеза первой»<sup>25</sup>. Поведение Войницкого в «Дяде Ване» совпадает и с той, и с другой темой, больше со второй – «выключенности из жизни».

Если в случае с Астровым изначально возникает мотив старости (С XIII, 63), то Елену Андреевну сопровождает мотив неосуществленных возможностей в молодости. Войницкий пеняет ей: «Если бы вы могли видеть свое лицо, свои движения... Какая вам лень жить! Ах, какая лень!» (С XIII, 73). Вопрос о «настоящей жизни» (С XIII, 82) очень неопределенно поставлен Войницким. Для Астрова это – «настоящее призвание», существо которого также неясно: «Одному богу известно, в чем наше настоящее призвание» (С XIII, 72).

Войницкий пытается волевым усилием найти «настоящую жизнь» в желании обрести молодость в любви. Елена Андреевна – выпускница петербургской консерватории, умна, привлекательна, жизнь в деревне ей чужда. Он обращается к ней: «Вы мое счастье, жизнь, моя молодость!» (С XIII, 74). Обретение любви для него равнозначно жизни, но Елена Андреевна думает об Астрове, смирилась с положением жены Серебрякова. Действие первое оканчивается любовным признанием Войницкого и мучительным для него отказом, разочарованием.

*Второе действие* погружает проблему «молодость – старость» в еще большие противоречия между устремлениями персонажей пьесы. Конечно, Серебряков и сам понимает, что он стар, «почти труп», что живет с женщиной намного моложе его, здоровой и красивой, болен, и его раздражает даже музыка. Но, в отличие от Войницкого, он наслаждается жизнью, доволен. Когда-то, по словам Сони, Серебряков имел успех у женщин. А сегодня неудовлетворенность Серебрякова выражается в вынужденном месте его проживания из-за нехватки денег – в чуждом ему имении: «Я хочу жить, я люблю успех, люблю известность, шум, а тут – как в ссылке» (С XIII, 77). Привлекает его городская стихия. Получается, что именно Серебряков – антагонист деревенского времяпрепровождения. В пьесе он не похож на *антигероя*. «В “Дяде Ване” состояние жизненной обманутости переживают все, кроме Серебрякова, – напоминает А. П. Скафтымов, – не только Войницкий, но и Астров, и Соня, и Елена Андреевна, – каждый по-своему, соответственно своему положению и характеру»<sup>26</sup>.

Войницкий – враг всякой философии. Ему она кажется искусственной, оторванной от реальности. Он не устает повторять: «Оставим философию!» (С XIII, 79); «Какая проклятая философия мешает вам?» (С XIII, 79). Ей он противопоставляет жизнь и любовь: «Вот вам моя жизнь и моя любовь: куда мне их девать, что мне с ними делать?» (С XIII, 79). Не знает, что делать со своей жизнью, и переключается на судьбу Елены Андреевны: «И если бы вы знали, как я страдаю от мысли, что рядом со мною в этом же доме гибнет другая жизнь – ваша!» (С XIII, 79).

Астров же – человек с сильным самообладанием, философствующий и одновременно практический – делает операции, заботится о лесе. «Астров – единственный из

<sup>25</sup> Биццлли П. М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // А. П. Чехов: pro et contra. Т. 2. Указ. изд. С. 603.

<sup>26</sup> Скафтымов А. П. Указ. изд. Т. 3. С. 457.

персонажей, для кого природа является фактом сознания и полем творческого приложения сил»<sup>27</sup>. Не смотрит на время, живет без конкретной привязки к месту службы и деятельности. Вот две реплики: «А с т р о в. Который теперь час? В о й н и ц к и й. А черт его знает» (С XIII, 81). Оба живут, по Бергсону, в «чистом времени жизненно-го потока», игнорируя календарное время.

В пьесу входит мотив миражной жизни и настоящей: «Когда нет настоящей жизни, то живут миражами. Все-таки лучше, чем ничего» (С XIII, 82). Миражность усиливается разговорами о том, что похоже на жизнь. Вот много пить для Войницкого – еще одна иллюзия. Пьет и Астров, но как настоящий врач следит за «баночкой с морфием», чтобы она не досталась Войницкому. Он также неудовлетворен жизнью и считает, что и дядя Ваня и он – «оба мы становимся брюзгами» (С XIII, 83). Соня переспрашивает его: «А вы недовольны жизнью?» (С XIII, 83). Астров отвечает: «Вообще жизнь люблю, но нашу жизнь, уездную, русскую, обывательскую, терпеть не могу <...> А что касается моей собственной, личной жизни, то, ей-богу, в ней нет решительно ничего хорошего. <...> Давно уже никого не люблю» (С XIII, 83–84).

Для Астрова еще один мираж, который его захватывает – красота (языческая, как у Ницше). Именно красота, а не любовь, как у Войницкого. «В реплике Астрова мотив красоты неотделим от мотива праздной жизни, которая не может быть чистой»<sup>28</sup>. В примирительном разговоре Сони и Елены Андреевны обсуждается Астров. Елена Андреевна произносит слова равнодушной женщины: «Талантливый человек в России не может быть чистеньким. Сама подумай, что за жизнь у этого доктора!» (С XIII, 88). Превознося, она не может понять его жизненной философии. «Беда лишь в том, – пишет А. П. Скафтымов, – что и у Астрова нет должной прочности убеждений, он иронизирует и сомневается и сильные свои увлечения объявит тем же ненужным “чужацеством”»<sup>29</sup>.

В *третьем действии* намечаются перемены – наступает осень. Персонажи задумываются о дальнейшей жизни зимой. Елена Андреевна успокаивает себя: «Как-то мы проживем здесь зиму!» (С XIII, 91). Астров напоминает: «Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего» (С XIII, 95). Он безуспешно пытается сблизиться с Еленой Андреевной.

Серебряков заявляет о невозможности своего пребывания в деревне. Он становится возмутителем негодования Войницкого, который выходит из душевного равновесия: «Ты погубил мою жизнь! Я не жил, не жил! По твоей милости я истребил, уничтожил лучшие годы своей жизни! Ты мой злейший враг! <...> Пропала жизнь! Я талантлив, умен, смел... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... Я зарпортовался!» (С XIII, 102). Этот бунт Войницкого, закончившийся выстрелом в профессора, произошел из уязвленного самолюбия, потери веры в свое призвание, отверженности в любви. Притязания его на гениальную личность смешны, а сам он заслуживает снисхождения. Призыв Сони к «папе» напоминает о христианской любви к ближнему: «Надо быть милосердным!» (С XIII, 103).

Последнее, *четвертое действие* пьесы, доводит диалоги персонажей о жизни до окончательного прояснения позиций, и снова ищется выход для её обновления – так

27 Рязумова Н. Е. Указ. соч. С. 329.

28 Тамарти Г. И. Указ. изд. С. 83.

29 Скафтымов А. П. Указ. изд. Т. 3. С. 337.

проявляется непрерывная изменчивость состояний, которую передает Чехов. Начинается все с интерьера комнаты Ивана Петровича – бытового обихода. В конце большой ремарки напоминание о постоянном и неизменном: «Осенний вечер. Тишина» (С XIII, 105). Телегин помогает Марине мотать чулочную шерсть.

Вначале он сообщает ей о Харькове, где будут жить хозяева усадьбы. В их отъезде он видит «фатальное предопределение» (С XIII, 105) судьбы. Категория предопределения противоречит православию – Марина предвосхищает возвращение старого заведенного бытового порядка, который нарушил Серебряков: «Опять заживем, как было, по-старому. Утром в восьмом часу чай, в первом часу обед, вечером – ужинать садиться; все своим порядком, как у людей... по-христиански» (С XIII, 106). Она не осуждает профессора, признает за ним, как отметил Д. В. Философов, «право быть таким, каков он есть, признав законность его капризов»<sup>30</sup>. Телегин рассказывает случай с лавочником, назвавшим его приживалом. А Марина не поддерживает собеседника, напоминая, что надо подчиняться высшей силе: «Все мы у бога приживалы» (С XIII, 106). Положиться на Бога, сострадать и все возратить к привычному и обыденному – в этом проявляется инерция жизни и одновременно преклонение перед её устоявшейся и непреодолимой силой. «...липовым чаем напою» (С XIII, 78) – символическое стремление пожалеть человека.

А что делать людям культуры, образованным и разочарованным? Войницкий расходится с Астровым в оценке «новой жизни» – очередной мираж: «Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их? О, понимаешь... <...> если бы можно было прожить остаток жизни как-нибудь по-новому. <...> Начать новую жизнь... Подскажи мне, как начать... с чего начать...» (С XIII, 107–108). На первый план у него выходит внешняя душевная активность, ложная, без глубокого духовного осмысления своей судьбы, вечного начала жизни. Диалог о ней нагаливается на *скептицизм* Астрова, который «с досадой» отвечает: «Э, ну тебя! Какая ещё там новая жизнь! Наше положение, твое и мое, безнадежно» (С XIII, 108).

В его знаменитом монологе мотив безнадежности усиливается констатацией: «...жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас...» (С XIII, 108). Этот «мирообраз» пьесы создается, по мнению Г. И. Тamarли, «основными мотивными полями»: «сна», «скуки», «духоты», «неблагополучия», «грязи», «хандры», «вялости», «лени», «опустошения», «гибели»...<sup>31</sup>. Перед нами все та же тема поглощения одной жизнью и «выключенности» из другой – «настоящей».

Елене Андреевне Астров говорит: «цели жизни у вас никакой...» (С XIII, 110). Она «обнимает его порывисто»: «Куда ни шло, раз в жизни!» (С XIII, 112). Соня напоминает дяде Ване о терпении: «Терпи и ты» (С XIII, 109). Войницкий испытывает больше личностно-психологическую драму, Астров смотрит шире – жизнь затягивает в свое болото, и индивидуум мало может на это повлиять, процессу опощления способствуют праздность, обывательские привычки, и это само по себе ведет к разрушению. С. Н. Булгаков объясняет: «Тон жизни дает посредственность, умственное

30 Философов Д. В. Липовый чай // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914): антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 853.

31 См.: Тamarли Г. И. Указ. изд. С. 94.



и нравственное ничтожество»<sup>32</sup>. Астров фольклорно ассоциируется с лешим. Дважды восклицаемое им «*Finita la commedia!*» лишь подчеркивает его отношение к жизни как к «человеческой комедии», то, что «в обществе он предпочитает носить привычную и удобную маску равнодушного человека»<sup>33</sup>. Почти у всех персонажей «Дяди Вани» гармония внутренней и внешней жизни весьма неустойчива и постоянно разрушается.

Грустная безысходность не касается профессора и Сони. Серебряков «мог бы написать в назидание потомству целый трактат о том, как надо жить», но он понимает, что трактатами жизнь не построишь, «надо дело делать!» (С XIII, 112). Прямо по Н. Г. Чернышевскому. Однако нельзя подменить вопрос о смысле жизни вопросом «что делать?». Жизнь – высший принцип реальности. Соня интуитивно поправляет призыв профессора: «Что же делать, надо жить!» (С XIII, 115). Она *метафизически утешает* и грустит, её патетический монолог обращен в будущее, к вечности. По Ницше, трагизм жизни изначально определен трагическим мифом античности. Слова «Мы отдохнем!» (С XIII, 116) М. Курдюмов (М. А. Каллаш) понимает в соответствии с христианской верой: «Отдохнем не в покое смерти, а в сиянии вечной жизни...»<sup>34</sup>.

Соня рисует картину прекрасной жизни, в которой есть временная *длительность*, протяженность: «Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров». Устойчивость против ударов судьбы: «будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба...» (С XIII, 115). Жизнь эта непременно должна быть «светлою», «изящною», «станет тихою, нежною, сладкою, как ласка» (С XIII, 115–116). Что это как не предчувствие радости после умиротворенного страдания?

У Чехова нет привычной развязки в «Дяде Ване». «Разрешения – нет: пьеса кончается диссонансом»<sup>35</sup>, – записал Е. Замятин. П. М. Бицилли сравнивает Чехова с Л. Толстым: Толстой «еще не в силах расстаться с мыслью о “развязке” – трагической или счастливой – жизненного процесса. Для Чехова <...> понятие “развязки”, завершения, достижения чего-либо не существует»<sup>36</sup>. Жизнь все время находится в процессе становления, и она переживается в ее безостановочном движении.

Чехов в «Дяде Ване» освобождается от всякого догматизма и предрассудков и вместе с тем напоминает о вечных живых истинах, высоких устремлениях духа, гармонии внутренней и внешней жизни.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бергсон А.* Восприятие изменчивости. СПб.: М. И. Семенов, 1913. 44 с.

*Бицилли П. М.* Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // А. П. Чехов: pro et contra. Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX века (1914–1960): антология. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 522–692.

*Бохеньский М.* Современная европейская философия. М.: Научный мир, 2000. 256 с.

<sup>32</sup> *Булгаков С. Н.* Чехов как мыслитель. Публичная лекция // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). Указ. изд. С. 546.

<sup>33</sup> *Ивлева Т. Г.* Указ. соч. С. 96.

<sup>34</sup> *Курдюмов М.* <М. А. Каллаш>. Указ. соч. С. 319.

<sup>35</sup> *Замятин Е.* Чехов <Черновые наброски> // А. П. Чехов: pro et contra. Указ. изд. Т. 2. С. 137.

<sup>36</sup> *Бицилли П. М.* Указ. соч. С. 688.

- Бочаров С. Г.* Чехов и философия // *Бочаров С. Г.* Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 328–346.
- Булгаков С.* Без плана // *Вопросы Жизни*. 1905. № 2. С. 347–368.
- Булгаков С. Н.* Чехов как мыслитель. Публичная лекция // *А. П. Чехов: pro et contra*. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914): антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 537–565.
- Ванюков А. И.* «Вопросы Жизни» – журнал 1905 года // *Ванюков А. И.* Литературный XX век: перевалы, перекрестки, перепутья. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2017. 324 с.
- Долженков П. Н.* Чехов и позитивизм. 2-е изд., испр. и доп. М.: Скорпион, 2003. 218 с.
- Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
- Зайцева Т. Б.* Художественная антропология А. П. Чехова: экзистенциальный аспект (Чехов и Киркегор): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2015. 42 с.
- Замятин Е.* Чехов <Черновые наброски> // *А. П. Чехов: pro et contra*. Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX века (1914–1960): антология. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 129–142.
- Ивлева Т. Г.* Автор в драматургии А. П. Чехова. Тверь, 2001. 131 с.
- Кибальник С. А.* Чехов и русская классика: проблемы интертекста: статьи, очерки, заметки. СПб.: ИД «Петрополис», 2015. 312 с.
- Кузичева А. П.* О философии жизни и смерти // *Чехов и Лев Толстой*. М.: Наука, 1980. С. 254–263.
- Курдюмов М.* <М. А. Каллаш>. Сердце смятенное. О творчестве А. П. Чехова (1904–1934) // *А. П. Чехов: pro et contra*. Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX века (1914–1960): антология. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 284–422.
- Маслова Е. А.* Ницшевский слой в пьесах А. П. Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры»: дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2008. 188 с.
- Разумова Н. Е.* Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск: Томск. гос. ун-т, 2001. 522 с.
- Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3. 540 с.
- Собенников А. С.* Между «есть Бог» и «нет Бога» (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск: Изд-во Иркутск. гос. ун-та, 1997. 224 с.
- Тамарли Г. И.* Поэтика драматургии А. П. Чехова (от склада души к типу творчества). 2-е изд., перераб. и доп. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та им. А. П. Чехова, 2012. 236 с.
- Философов Д. В.* Липовый чай // *А. П. Чехов: pro et contra*. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914): антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 852–856.
- Чудаков А. П.* «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле...». Чехов и вера // *Новый мир*. 1996. № 9. С. 186–192.
- Щаренская Н. М.* Жизнь в метафорическом зеркале: повесть А. П. Чехова «Моя жизнь»: монография. Ростов-н/Д: Изд-во Южного федерал. ун-та, 2016. 254 с.
- Anton P. Čechov – Philosophische und Religiöse Dimensionen im Leben und im Werk: Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums Badenweiler, 20–24. Oktober 1994 / Herausgegeben von Vladimir B. Kataev, Rolf-Dieter Kluge und Regine Nohejl. München: Verlag Otto Sagner, 1997. 641 pp.



1



2



3



4



5



6

1 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля.  
Режиссер Нуркан Эрпулат. Maxim Gorki  
Theater, Берлин, 2015. Фото Ute Langkafel

2 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля.  
Режиссер Нуркан Эрпулат. Maxim Gorki  
Theater, Берлин, 2015. Фото Ute Langkafel

3 Елена – Анастасия Губарева, Астров –  
Димитрий Шаад. Режиссер Нуркан  
Эрпулат. Maxim Gorki Theater, Берлин,  
2015. Фото Ute Langkafel

4 Соня – Марейке Бейкирх, Войницкий – Тим  
Порат. Режиссер Нуркан Эрпулат.  
Maxim Gorki Theater, Берлин, 2015.  
Фото Ute Langkafel

5 Елена – Анастасия Губарева, Астров –  
Димитрий Шаад. Режиссер Нуркан  
Эрпулат. Maxim Gorki Theater, Берлин,  
2015. Фото Ute Langkafel

6 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля.  
Режиссер Нуркан Эрпулат. Maxim Gorki  
Theater, Берлин, 2015. Фото Ute Langkafel





7 «Ваня и Соня, и Маша, и Спайк».  
Режиссер Дэвид Хайд Пирс. Center Theatre  
Group, Лос-Анджелес, США, 2014. Фото  
Craig Schwartz



8 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля.  
Режиссер Карин Бейер. Schauspielhaus,  
Гамбург. 2015. Фото Klaus Lefebvre



9 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля.  
Режиссер Карин Бейер. Schauspielhaus,  
Гамбург. 2015. Фото Klaus Lefebvre

10 Ваня – Чарли Хюбнер. Режиссер Карин  
Бейер. Schauspielhaus, Гамбург. 2015.  
Фото ДПА

11 Астров – Маргон Чокас, Елена – Кристен  
Буш. Режиссер Роберт Фоллс. Goodman  
Theatre Чикаго, 2017. Фото Liz Lauren

12 «Дядя Ваня». Фотопробы. Сцена из  
спектакля. Сидит: Войницкий – Чар-  
ли Хюбнер. Режиссер Карин Бейер.  
Schauspielhaus, Гамбург. 2015. Фото ДПА





В. ГОЛЬШТЕЙН

## ЖЕРТВА И ДОЛГ В «ДЯДЕ ВАНЕ»<sup>1</sup>

**Аннотация.** Статья анализирует часто употребляемые понятия «жертвы» и «долга». На примере чеховского «Дяди Вани» автор исследует чеховский скептицизм в отношении к понятию «самопожертвования», понятию, эксплуатируемому в основном проходимцами и демагогами. Чехов относится критически к характерам, которые жертвуют собой, не успев обрести себя. В своем отношении к такому самопожертвованию Чехов продолжает традиции Герцена и Толстого. Комические элементы пьесы связаны с чеховской иронией над преувеличенной ролью самопожертвования в сознании русской интеллигенции. Однако и Станиславский, и чеховская аудитория восприняли всерьез то, что Чехов критикует и над чем иронизирует. Таким образом, они превратили комедию в мелодраму.

**Ключевые слова:** «Дядя Ваня», индивидуализм, интеллигенция, жанр чеховских пьес, комедия, риторика долга и жертвенности, самореализация, самопожертвование, Л. Толстой, А. Герцен.

GOLSTEIN, V.

## SACRIFICE AND DUTY IN *UNCLE VANYA*

**Abstract.** The article explores Chekhov's complex attitude toward individualism, self-sacrifice, and self-assertion, as it manifests itself in his play *Uncle Vanya*. Aware as he was of the cultural pressures – frequently abused by demagogues – to give up on oneself for the sake of others, Chekhov was critical of self-negating characters that sacrifice themselves before they become personalities first. Chekhov's criticism of the intelligentsia's tendency toward indiscriminate self-sacrifice for the sake of some fashionable, highly rhetorical causes, explains the comedic elements of his drama, the elements that Russian culture and Stanislavsky in particular, preferred to downplay, highlighting the melodrama elements instead.

**Keywords:** *Uncle Vanya*, individualism, intelligentsia, the genre of Chekhov plays, comedy, rhetoric of service and duty, self-Sacrifice and self-negation vs. self-realization, L. Tolstoy, A. Herzen.

<sup>1</sup> Статья впервые опубликована: Русская литература. СПб., 1998. № 2. С. 65–73.

В одном из своих стихотворений в прозе Тургенев приводит следующий диалог:

– Ты готова на жертву?

– Да.

– На безымянную жертву? Ты погибнешь – и никто... никто не будет даже знать, чью память почтить!

– Мне не нужно ни благодарности, ни сожаления. Мне не нужно имени.

– Готова ли ты на преступление?..

– И на преступление готова.

– Дура! – проскрежетал кто-то сзади.

– Святая! – пронеслось откуда-то в ответ<sup>2</sup>.

Со свойственной ему объективностью Тургенев отказывается однозначно оценивать свою героиню, хотя, конечно, готовность молодой революционерки к жертве и преступлению, рассмотренные в контексте последующей русской истории, не могут не настораживать. Эту жертвенность в пользу насилия, этот отказ от себя («мне не нужно имени»), эту склонность молодого русского поколения превратить святость в глупость, следуя поговорке «заставь дурака Богу молиться, он и лоб расшибет», отмечали многие серьезные русские мыслители. Георгий Федотов, который специально изучал проблему жертвенности (кенозиса) в ее религиозном контексте, утверждал, что у радикальной интеллигенции кенозис выродился в жертву ради жертвы. Указывал на подобное явление и Сергей Булгаков. В своей «веховской» статье «Героизм и подвижничество» он подверг всестороннему анализу интеллигентский героизм и легкость, с которой этот героизм искажает христианский идеал подвижничества<sup>3</sup>. Критиковал злоупотребление жертвенностью и Чехов. Рассмотрению того, как эта критика осуществляется в его пьесе «Дядя Ваня», и посвящена настоящая статья.

В разговоре с Буниним Чехов однажды заметил: «Есть большие собаки и есть маленькие собаки, но маленькие не должны смущаться существованием больших: все обязаны лаять – и лаять тем голосом, какой Господь Бог дал»<sup>4</sup>.

Искусство «лаять» своим голосом – искусство сложное, ибо велик соблазн спрятаться за авторитет, повторить модную фразу, сделать как все. Если Чехов в своей жизни «выдавил из себя раба», т. е. обрел собственный голос и как писатель, и как человек, то большинство его героев этого не делают. Иными словами, чеховские герои – это маленькие собаки, которые всеми силами хотят лаять, как большие, стараясь тем самым избежать своего голоса, т. е. своей личности.

Герои Чехова редко обретают свой голос, редко становятся собой. Они отказываются от собственной личности, жертвуя ею ради любви, идеи, идеологии, из-за робости или непривычки. На символическом уровне это выражено в том, что чеховские герои не имеют своего имени, и потому его рассказы и пьесы наполнены «толстыми», «тонкими», «душечками», «бронзами», «дядями ваянями», «тремя сестрами», «мисюсями», «чайками» и т. д. «Я Чайка – нет, не то», – могло бы воскликнуть большинство чеховских героев. Эти герои не хотят помнить о голосе, который им дал Бог, и мечтают «лаять», как Шопенгауэр, Достоевский, Тургенев и проч. Но ведь это и есть «не то». В последнее время принято с пиететом цитировать ответ няни из

2 Тургенев И. С. Порог // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1982. Т. 10. С. 148.

3 Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество // Булгаков С. Н. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 302–343.

4 Бунин И. О Чехове // Бунин И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1988. Т. 6. С. 161.

пьесы «Дядя Ваня» на типичный вопрос жертвенного сознания: «Те, для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом?» – вопрошает Астров, на что няня отвечает: «Люди не помянут, зато бог помянет» (С XIII, 64). Пути Господни, как известно, неисповедимы, но ведь если бы Бог хотел, чтобы мы лишь пробивали дорогу другим, он бы сделал нас отбойными молотками или бульдозерами, а отнюдь не уникальными свободными личностями по Своему образу и подобию.

### Комедия Имени

«Евгений Онегин», «Анна Каренина» – такие названия сразу же обращают внимание читателя на то, что мы имеем дело с личностью, которая характеризуется и фамилией и именем, т. е. и семейным и личным началом. Там, где личность главного героя не столь важна или не интересна, появляются такие названия, как «Медный всадник» или «Пиковая дама». Не случайно мы даже не знаем фамилии Евгения. Чехов описывает драму Ивана Петровича Войницкого, который не стал собой, а стал лишь дядей Ваней, что и подчеркивается названием пьесы.

В чеховских «Сценах из деревенской жизни» ощущение личности, ее индивидуальность теряются. Войницкий представлен через отношения с другими: через родственную, племенную связь. Он жертвует собой для семьи: для сестры, которую с такой нежностью любит, для мужа этой сестры, для матери и т. д. Но при этом Войницкий оказывается у разбитого корыта. Посвятив свою жизнь служению другим, он, кроме как брюзгой, никем стать не сумел. Задолго до Чехова о подобной растрате себя писал Герцен. В послесловии к повести «Долг превыше всего» Герцен так характеризует своего героя: «Мне хотелось в Анатоле представить человека полного сил, энергии, способностей, жизнь которого тягостна, пуста, ложна и безотраднa от постоянного противуречия между его стремлениями и его долгом. <...> Он совершает героические акты самоотвержения и преданности, тушит страсти, жертвует влечениями и всем этим достигает того вялого, бесцветного состояния, в котором находится всякая посредственная и бездарная натура. <...> Этот характер и среда, в которой он развивался, наша родная почва, или, лучше, наше родное болото, утягивающее, морящее исподволь, заволакивающее непременно всякую личность, как она там себе ни бейся...»<sup>5</sup>.

Герценовское описание характера героя и его среды вполне соответствуют ситуации «Дяди Вани». Войницкому было у кого учиться жертвенности: и у матери, служащей прогрессивным идеалам, и у сестры, отдавшей все Серебрякову, и у племянницы, жертвующей собственным поместьем для мачехи. Мачеха, впрочем, тоже спешит пожертвовать своим «я» ради служения человеку науки, отказывается ради него от музыки (то есть от голоса) и тратит свою жизнь на пустяки, чем и достигает «того вялого, бесцветного состояния», которое описывает Герцен. Неудивительно, что многие действующие лица пьесы имеют несколько имен: Елена и Hélène, Жан и дядя Ваня и т. д. Эта множественность подчеркивает их неопределенность, неясность того, кто они есть и какую роль играют.

Если верить Достоевскому, что «надо выделаться в человека»<sup>6</sup>, то на символическом уровне это значит, что и свое имя тоже надо заработать. Иначе суждено Ольге

<sup>5</sup> Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 6. С. 297–298.

<sup>6</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 47.

Племянниковой быть Душечкой и петь голосом своих мужей, а Ивану Петровичу Войницкому – дядей Ваней. Ольга Племянникова (а связь племянницы с дядей прямой) вспоминается неспроста.

Как и дядя Ваня, Ольга не заслужила своего имени и вошла в наше сознание как Душечка. Подобно Соне и дяде Ване, уступившим большую часть поместья и доходов с него Серебряковым, Душечка отдает свой дом ветеринару, а сама ютится во флигеле. Дядя Ваня распространяет свою любовь на все, связанное с сестрой, Душечка же любит ветеринара, а потом сына этого ветеринара. Соня повторяет за Астровым; Душечка повторяет за всеми, кого любит.

И дядя Ваня, и Душечка видят себя частью семьи и рода (ср. «Три сестры»), они обретают «я» в служении другим, но по большому счету стремление к такому обезличиванию является пародией на христианское обезличивание, ибо в последнем случае личность отказывается от себя (от своего имени – ср. «Отец Сергей») для Бога; в случае же чеховских героев не-личность, минуя Бога, начинает служить другим, во все того не стоящим. О подобной пародии, в которую интеллигенция обратила идеал христианского служения, писали Тургенев, Достоевский, Георгий Федотов и многие другие русские мыслители, в том числе участники знаменитого сборника «Вехи».

Кроме того, как в случае с Душечкой, так и в случае с дядей Ваней, трагедия заключается в том, что эгоисты и демагоги – в лице профессора, ветеринара или государства с его идеологической машиной – эксплуатируют самое лучшее, что есть у человека: способность к самопожертвованию. Чеховская пьеса заканчивается на той же грустной ноте, что и рассказ «Душечка». Пустой двор, пустая усадьба, пустая судьба. Не случайно, что и Оленька, и герои «Дяди Вани» пусты, бесплодны. Их жертвенный, по сути своей материнский инстинкт, тратится на «чужих детей», а Телегин и Душечка делают это в буквальном смысле. Как члены семьи и рода они приносят жертву другим, ничего не оставляя себе. Это и есть величайшее злоупотребление, к которому привлекает наше внимание Чехов.

В своем «Послесловии к рассказу Чехова “Душечка”» Толстой замечает, что и Оленька, и ее мужья смешны, но «не смешна, а свята, удивительна душа “Душечки” с своей способностью отдаваться всем существом своим тому, кого она любит <...> В этой любви, обращена ли она к Кукину или к Христу, главная, великая, ничем не заменимая сила женщины»<sup>7</sup>.

Следует согласиться с Толстым, различающим любовь, самопожертвование и объекты, на которые они направлены, и настаивающим на том, что даже если эти объекты смешны, сама любовь не смешна. В терминах чеховской пьесы можно сказать, что смешны и дядя Ваня, и Телегин, и Соня, но их способность жертвовать – не смешна. Тем не менее, понимая поэтику любви и жертвы, Чехов отказывается слепо превозносить ее, скорее наоборот: не отрицая бисера, Чехов учит нас не метать его перед свиньями.

Труднее согласиться с Толстым, когда он уравнивает любовь к Кукину с любовью к Христу. Ясно, что в любви к Кукину, какой бы святой она ни была, присутствует что-то комическое, а из-за злоупотребления этой любовью – и трагикомическое. Комизм противопоставления высокой риторики, высоких чувств и даже высоких

7 Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1957. Т. 41. С. 375–376.



действий смешным инконгруэнтным объектам этих чувств, т. е. то, что составляет основу чеховской драмы, не желают видеть многие интерпретаторы Чехова, особенно театральные. Отсюда и нечувствительность к целому пласту пьесы, к ее комедийной основе.

В своей книге о драматургии Чехова Анатолий Собенников отмечает, что в новом варианте «Лешего», т. е. в «Дяде Ване», автор «убирает комический элемент, людей среды, соседей Войницкого»<sup>8</sup>. Полностью согласиться с этим утверждением нельзя, ибо комическое изображение основных героев пьесы остается. Кроме того, остается и главный носитель комического элемента – сосед Войницкого Илья Ильич Телегин.

Чтобы лучше понять драму дяди Вани, следует вспомнить не только о Душечке, но и о его двойнике в самой пьесе – Телегине, носящем в первом варианте текста еще более говорящую фамилию: Дядин. Родство, как мы видим, полное, ибо красная, или по крайней мере, «этимологическая» нить соединяет Дядина с дядей Ваней.

Чувство личности у Телегина полностью отсутствует так же, как и имя, – его называют Иваном Ивановичем (опять сходство с дядей Ваней), Вафлей, приживалом и т. д. С момента своего появления Телегин поет / «лает» чужим голосом. Первая его фраза – повторение профессорской «чудесные виды»: «замечательные, ваше превосходительство». Во второй фразе Телегин перефразирует Пушкина: «Еду ли я по полю, Марина Тимофеевна, гуляю ли в тенистом саду, смотрю ли на этот стол, я испытываю неизъяснимое блаженство» (С XIII, 66).

В своем же третьем заявлении Телегин объявляет программу, которой следует большинство персонажей чеховской пьесы, т. е. программу служения никчемным людям и никчемным целям, замаскированную риторикой веры и патриотизма: «Кто изменяет жене или мужу, тот, значит, неверный человек, тот может изменить и отечеству». Телегин продолжает, несмотря на протесты дяди Вани: «Жена моя бежала от меня на другой день после свадьбы с любимым человеком по причине моей непривлекательной наружности. После того я своего долга не нарушал. Я до сих пор ее люблю и верен ей, помогаю, чем могу, и отдал свое имущество на воспитание деточек, которых она прижила с любимым человеком. Счастья я лишился, но у меня осталась гордость. А она? Молодость уже прошла, красота под влиянием законов природы поблекла, любимый человек скончался... Что же у нее осталось?» (С XIII, 68).

Интересно, что после этих слов на сцене появляются Соня, Елена и Мария Васильевна, каждая из которых по-своему воплощает идею служения никчемным, бессмысленным целям. Речь Телегина как бы подготавливает выход на сцену этих героинь. Более того, фигура Телегина и его брэнчанье на гитаре часто возникают именно в те моменты, когда риторика служения и жертвы достигает высочайшего накала. Это с особой очевидностью обращает на себя внимание в последнем монологе Сони, где говорится о небе в алмазах и о том, что они будут «трудиться для других» (трудиться для других мечтают все героини пьесы). За этим следует авторская ремарка: «Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок» (С XIII, 116).

<sup>8</sup> Собенников А. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова. Иркутск, 1989. С. 100.

Появление Сони, Елены и Марии Васильевны под аккомпанемент речей Телегина далеко не случайно. Несмотря на то, что, по-видимому, эти героини вызывают разную степень симпатии у Чехова, а значит, и у зрителя, в чем-то они похожи. Некрасивая Соня оглушает себя работой и тем, что, подобно Телегину, содержит чужую семью. Об отсутствии у Сони собственного «я» свидетельствует ее сходство с Душечкой: Соня часто повторяет за Астровым, а источником ее речи о светлом будущем и о труде для других является оставшийся к моменту действия уже в прошлом идеализм дяди Вани. Недаром эта речь адресуется именно ему: «Мы, дядя Ваня, будем жить...» Монолог начинается с пресловутого «мы», столь любимого всеми, кто любит подавлять личность.

В «Лешем», первом варианте пьесы, жертвенность Сони еще более очевидна. Обращаясь к Хрущову / Астрову, она заявляет: «Горе научило меня. Надо, Михаил Львович, забыть о своем счастье и думать только о счастье других. Нужно, чтоб вся жизнь состояла из жертв». На это Хрущов справедливо замечает: «Ну, да... <...> Над вами стряслось несчастье, а вы тешите свое самолюбие: стараетесь исковеркать свою жизнь и думаете, что это похоже на жертвы... Ни у кого нет сердца... <...> Делается совсем не то, что нужно, и все идет прахом...» (С XII, 189). Чуть позже он добавляет: «Мы говорим, что служим людям, и в то же время бесчеловечно губим друг друга» (С XII, 193). Подобно Соне, жена Серебрякова Елена оправдывает коверканье собственной жизни привычными призывами к жертвенности и служению. В ответ на домогательства Войницкого она замечает: «Скоро благодаря вам на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собою» (С XIII, 74). Как видим, опять собственная опрометчивость или слабость прикрываются риторикой жертвенности, ибо верность и чистота столь же похожи на жертву собой ради Серебрякова, как любовь к Христу похожа на любовь к Кукину.

Толстой, безоговорочно хваливший Душечку, тем не менее без восторга отмечал наличие в России подобного рода людей. 1 ноября 1853 года он записал в своем дневнике: «Есть разряд милых, благородных (хотя большей частью несчастных в жизни и неуважаемых), которые как будто живут только для того, чтобы выждать случая пожертвовать собой для другого или для чести, и которые живут только с той поры, с которой начинается это пожертвование»<sup>9</sup>.

Герои пьесы, как и многих других произведений Чехова, соответствуют известной классификации Аполлона Григорьева и подразделяются на хищных и смиренных. Смирные жертвуют, хищные берут. К хищным следует отнести не только конкретных людей, но и те идеологии, которые требуют жертв, будь то наука, искусство и т. д. В письме Чехову по поводу «Дяди Вани» Горький отмечал, что жертвенные поступки являются основой пьесы: «Слушая Вашу пьесу, думал я о жизни, принесенной в жертву идолу»<sup>10</sup>. Конечно, есть определенная ирония в том, что именно Горький размышляет о жизни, принесенной в жертву идолу. И по-видимому, идол представляется ему чем-то конкретным, Серебряковым, например. В то время как в чеховской пьесе присутствует множество идолов, заставляющих людей служить, жертвовать, отказываться от себя и потому оказываться несчастными.

<sup>9</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 46. С. 189.

<sup>10</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 28. С. 52.

В своих тетрадах Чехов отметил следующий парадокс, лежащий в основе многих событий как «Дяди Вани», так и «Чайки»: «Бездарный ученый, тупица, прослужил 24 года, не сделав ничего хорошего, дав миру десятки таких же бездарных узких ученых, как и он сам. Тайно по ночам он переплетает книги – это его истинное призвание; здесь он артист и испытывает наслаждение. К нему ходит переплетчик, любитель учености. Тайно по ночам занимается наукой» (С XVII, 40). Чехов предельно демократичен: человек может найти себя, стать артистом в любой области, не обязательно в литературе или науке. В своем отношении к личной заинтересованности как к фундаменту любого дела Чехов напоминает Толстого: «Желание служить общему благу должно непременно быть потребностью души, условием личного счастья; если же оно проистекает не отсюда, а из теоретических или иных соображений, то оно не то» (С XVII, 8). Для Чехова, как мы видим, именно личное счастье является критерием истинного служения общему благу. Исходя из этого критерия Душечка, расцветающая в моменты служения, оказывается на своем месте, тогда как дядя Ваня, Соня, Елена или даже Астров, неоднократно подчеркивающий, как он несчастлив, на своем месте не находятся.

Поскольку поступки этих персонажей не соответствуют их призванию, не раскрывают их личности, они не могут сделать их счастливыми. Поэтому пьеса наполнена бесконечными жалобами, причем видеть в них трагизм, лирику, антимещанство, поиск смысла жизни или отображение драматического периода русской истории способны лишь недалёковидные критики. В одном из писем Чехов вполне определенно высказывает свое отношение к подобного рода жалобам: «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную <...> не верю даже, когда она страдает и жалуется...» (II VIII, 101). Поэтому можно согласиться с Томасом Манном, который считает, что чеховские описания интеллигенции и ее основных занятий, т. е. жалоб и философствования, следует воспринимать в комическом ключе: «Споры о смысле жизни выполняют предельно комическую художественную функцию». Кроме того, Манн отмечает в пьесах «подтрунивание над безграничной страстью русских к бесплодному философствованию»<sup>11</sup>. Анализу бесплодного философствования в пьесе посвящена и статья Гэри Сола Морсона ««Дядя Ваня» как прозаическая метадрама»<sup>12</sup>.

\* \* \*

Проблема личности, проблема обретения своего «я» особенно остро встает с возрастом – от детей никто не ждет своего «я». Время же приносит расплату за потерю личности. Поэтому герои пьесы так часто жалуется на возраст, на то, что стареют, что все прошло, что служили не тому, что нужно, и т. д.

Неспособность найти себя и является основной причиной всех несчастий героев пьесы. В определенном смысле их надежды, занятия и стремления так же далеки от насущных проблем, как Африка от русской провинции. Карта Африки, появляющаяся в конце пьесы, символична: герои заняты чем угодно, даже жарой в Африке, а вот на

<sup>11</sup> Манн Т. Опыт о Чехове // Манн Т. Художник и общество: Статьи и письма. М.: Радуга, 1986. С. 223.

<sup>12</sup> Morson G. S. *Uncle Vanya as Prosaic Metadrama*, in *Reading Chekhov's Text*, ed. by R. L. Jackson, Evanston, 1993, pp. 214-228. Русский перевод см. в настоящем сборнике. – *Ред.*

то, чтобы заняться тем, что Пушкин называл первой наукой – наукой «читать самого себя», – нет ни времени, ни сил. Чехов же настаивает на том, что герои сами должны искать свое призвание, а не стремиться к сцене, литературе, науке, самопожертвованию, любви или посадке леса только потому, что кто-то другой считает это необходимым.

В своей книге «Театр Чехова и его мировое значение» Б. И. Зингерман отстаивает серьезность духовных исканий чеховских героев типа дяди Вани и Пети Трофимова и заявляет, что писатель «изображает людей, у которых идеальная и обыденная стороны жизни тесно переплетены: будничное существование его героев одухотворено поисками смысла жизни и высших целей бытия, а духовные искания связаны с потребностями и драмами обыденности»<sup>13</sup>. Поэтому исследователь отвергает наблюдение Томаса Манна о комической функции интеллигентских разговоров: «В суждениях Томаса Манна о Чехове сказывается индивидуализм 19 века, принявший формы новейшего элитарного сознания, представленный на сей раз в немецком профессорско-кастовом обличье с характерным для него преувеличенно воспаленным представлением о духе, о великой трагической миссии выдающейся личности и недоверием к силам простой и массовой жизни»<sup>14</sup>.

Не говоря о том, что крайне наивно звучит причисление владельцев большого поместья к представителям «простой и массовой жизни», позиция Зингермана, его недоверие к индивидуализму весьма показательны. Задача «выдавить из себя раба» и стать личностью – безусловно индивидуалистическая. В данном случае и Манн, и Чехов говорят на одном языке, даже если он и воспринимается современным ученым как «индивидуализм 19 века». С другой стороны, XX век дал миру восстание масс и преклонение перед ними, а значит, и полный отрыв от уроков классической русской литературы, призывающей к деланию из себя человека. Отрыв этот, если мы вспомним наблюдения авторов «Вех», начала русская интеллигенция, желающая служить, жертвовать, спасать все, что угодно, но только не самих себя, и потому неудивительно, что дом Войницких, где процветает подобная идеология, назван в «Лешем» «гнездом интеллигенции» (С XII, 151). Как заметил в своей «веховской» статье Сергей Булгаков, «крайне непопулярны среди интеллигенции понятия личной нравственности, личного самоусовершенствования, выработки личности, и наоборот, особенный, сакральный характер имеет слово “общественный”»<sup>15</sup>. Томас Манн, разделяющий точку зрения Чехова и Толстого, заявившего в 1895 году, что «вместе можно делать только зло; все хорошие дела делаются в одиночку»<sup>16</sup>, конечно же, лучше понял Чехова, чем Зингерман, критикующий немецкого писателя за недоверие к силам простой и массовой жизни. У пережившего фашизм Манна были причины не доверять массовой жизни.

Чеховские герои низводят поиски смысла жизни и высших целей бытия до уровня жалоб, жалости к себе и изобретения средств для самоодурманивания. К таким средствам самообмана принадлежат не только служение утопическому «небу в алмазах», науке, театру, «новым формам», но и служение одному из главнейших идолов

<sup>13</sup> Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С. 50.

<sup>14</sup> Там же. С. 51.

<sup>15</sup> Булгаков С. Н. Указ. соч. С. 323.

<sup>16</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 53. С. 7.

человечества – идолу любви, тем «пяти пудам любви», без которых не обходится ни одна из чеховских пьес.

За любовь, как за средство забыть о себе и о своей обязанности быть собой, хватаются многие герои Чехова, хватаются, как утопающие за соломинку, как будто любовь может помочь Елене, Астрову или дяде Ване обрести себя.

Говоря о любви, герои «Дяди Вани» используют лексику, которая их выдает: «прыгнуть, как в омут», «увлечься», «забыться», «дурман» и т. д. Любовь, как водка, является для них средством забыть о неудовлетворяющей жизни. О таком отношении к любви наиболее ярко свидетельствует именно дядя Ваня, который является главным героем пьесы еще и потому, что воплощает не только саму болезнь (жертвует своей жизнью идолу), но и неправильные методы ее лечения (желание служить новому идолу). К неправильным методам лечения прибегает и Елена. Разочаровавшись в прежнем объекте своего поклонения, она опять готова влюбиться в талант, на этот раз в талант Астрова. Любовь продолжает восприниматься как способ служить – таланту или красоте, но только не себе.

\* \* \*

В заключение хочется вернуться к проблеме жанра чеховской пьесы. Ясно, что «Дядя Ваня», как и большинство драматических произведений Чехова, является комедией. Тем не менее, благодаря тому, что следует назвать «энергией заблуждения» Станиславского, мишень чеховской сатиры – русская интеллигенция с ее страстью к мелодраматическим крайностям – сумела победить Чехова. Один из историков русского театра назвал В. Э. Мейерхольда «темным гением». Таким «темным гением» для Чехова является безусловно Станиславский, превративший его комедии в душещипательные мелодрамы. Подобная трактовка явно противоречит духу Чехова, ибо, начиная с «Чайки», именно страсть героев к мелодраматизации собственной жизни и является объектом его сатиры, о чем убедительно пишет Кэрл Стронгин в своей статье «Ирония и театральность в чеховской “Чайке”»<sup>17</sup>. Тут следует вспомнить и статью Анны Линден «Чехов против Горького и Московского Художественного театра»<sup>18</sup>, в которой на примере театральной и литературной истории «Вишневого сада» прослеживается роль Станиславского и его театра в процессе превращения чеховских пьес в мелодрамы.

Москва, как известно, слезам не верящая, в случае постановок Станиславского им поверила и продолжает сочувствовать Маше Медведенко, дяде Ване, Треплеву, Гаеву или Раневской. Прислушаемся к записанным Л. А. Сулержицким словам Станиславского о Чехове: «Что его больше всего поражало и с чем он до самой смерти примириться не мог, это с тем, что его “Три сестры”, а впоследствии “Вишневый сад” – что это тяжелая драма русской жизни. Он был искренно убежден, что это веселая комедия, почти водевиль. Я не помню, чтобы он с таким жаром отстаивал какое-нибудь другое свое мнение, как это, в том заседании, где он впервые услышал такой отзыв о своей пьесе»<sup>19</sup>.

17 Strongin C. Irony and Theatricality in Chekhov's *The Sea Gull*, in *Comparative Drama*, 1981, N 15, pp. 366–380.

18 Linden A. L. Chekhov vs. Gor'kii and the Moscow Arts Theater, in *Russian History*, 1991, vol. 18, N 4, pp. 501–528.

19 Цит. по: Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Л., 1927. С. 184.

Увы, вежливый голос Чехова, несмотря на весь его жар, потонул в шуме и гаме театральной пиротехники Станиславского. Его услышали лишь такие люди, как известный режиссер Питер Брук, с блеском поставивший «Вишневый сад», но, к сожалению, до сих пор это глас вопиющего в пустыне. Брук отмечал: «С самого начала я хотел избежать сентиментальности, псевдочеховской манеры, которая отсутствует в тексте самой пьесы. Это не мрачная, романтическая, длинная и медленная пьеса. Это комедийная пьеса о реальной жизни»<sup>20</sup>.

В тексте «Дяди Вани» есть отсылка к гоголевскому «Ревизору». Подобно Хлестакову, Серебряков является не тем, за кого его принимают. Но чеховская пьеса повествует не только об обманщиках, но и об обманутых, о том, что «обмануть меня не трудно!.. Я сам обманываться рад». Хотят быть обманутыми не только дядя Ваня, Соня и Елена, но и зрители, которые в свою очередь обмануты дядей Ваней, Астровым и их бесконечными жалобами и несчастьями. Поэтому до тех пор, пока мы не увидим тут комедии, пока будем воспринимать серьезно и сочувственно то, над чем следует смеяться, Чехов останется неслышанным.

Знаменитый английский сатирик Джонатан Свифт оставил после себя не только бессмертного «Гулливера», но и блестящий сатирический памфлет под названием «Скромное предложение» (1729). В этом памфлете, не содержащем ни одного указания на то, что автор шутит, рекомендуется решить проблему голода в Ирландии следующим, весьма неординарным, образом: поеданием детей бедноты. Мало того, что детское мясо, настаивает автор, вкусно и питательно, такой подход приведет к сокращению голодных ртов в будущем. Эту злую сатиру на отношение богатой Англии к нищей Ирландии многие, к сожалению, восприняли буквально. Раздались призывы судить самого автора-каннибала, а его книгу запретить. Как заметил в свое время Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени», читающая публика «молода и простодушна» и «не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана». Продолжая свои нападки на публику, Лермонтов добавляет: «Наша публика похожа на провинциала, который, подслушав разговор двух дипломатов, принадлежащих к враждебным дворам, остался бы уверен, что каждый из них обманывает свое правительство в пользу взаимной, нежнейшей дружбы»<sup>21</sup>. Такую же нежнейшую дружбу увидела публика в отношении Чехова к действующим лицам его пьес.

Чехов, который тоже не любил ставить нравоучения в конце своих басен, оказался, подобно Свифту и Лермонтову, непонятым. Там, где была насмешка, усмотрели лиризм, там, где была безжалостность (Чехов хотел, чтобы те, кто читает его «Лешего», поняли, что пьесу писал «хитрый и безжалостный человек» – П III, 169), увидели сентиментальность и, наконец, растяп и неудачников превратили в героев, занятых поиском смысла жизни.

Однажды у Оскара Уайльда спросили, что он думает о постановке новой пьесы. «Пьеса была блестящей, а вот зрители совершенно провалились», – ответил Уайльд. Увы, начиная с первой постановки «Чайки», большинство зрителей блестящих чеховских пьес продолжает проваливаться.

20 Цит. по: *Senelick L. Chekhov on Stage, in A Chekhov's Companion*, ed. by Toby Clyman, Westport, 1985, p. 225.

21 *Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М. Ю. Избр. произв.: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1967. С. 364.*

## ЛИТЕРАТУРА

*Балухатый С. Д.* Проблемы драматургического анализа. Чехов / Гос. ин-т истории искусств. Л.: Academia, 1927. 186 с.

*Булгаков С. Н.* Героизм и подвижничество // *Булгаков С. Н.* Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 302–343.

*Бунин И.* О Чехове // *Бунин И.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1988. Т. 6.

*Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 6.

*Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 28.

*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25.

*Зингерман Б.* Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. 384 с.

*Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени // *Лермонтов М. Ю.* Избр. произв.: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1967. С. 364–468.

*Манн Т.* Опыт о Чехове // *Манн Т.* Художник и общество: Статьи и письма. М.: Радуга, 1986. С. 214–233.

*Собенников А.* Художественный символ в драматургии А. П. Чехова. Иркутск, 1989. 200 с.

*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1957. Т. 41, 46, 53.

*Тургенев И. С.* Порог // *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М.: Наука, 1982. Т. 10. С. 147–148.

*Linden A. L.* Chekhov vs. Gor'kii and the Moscow Arts Theater, in *Russian History*, 1991, vol. 18, N 4, pp. 501–528.

*Morson G. S.* *Uncle Vanya* as Prosaic Metadrama, in *Reading Chekhov's Text*, ed. by R. L. Jackson, Evanston, 1993, pp. 214–228.

*Senelick L.* Chekhov on Stage, in *A Chekhov's Companion*, ed. by Toby Clyman, Westport, 1985.

*Strongin C.* Irony and Theatricality in Chekhov's *The Sea Gull*, in *Comparative Drama*, 1981, N 15, pp. 366–380.

1 «Ваня Северной горы». Войницкий – Мэтью Ламли. Режиссер Кен Шварц. Ross Creek Centre for the Arts, Каннинг, Канада, 2018. Фото Claire Milton

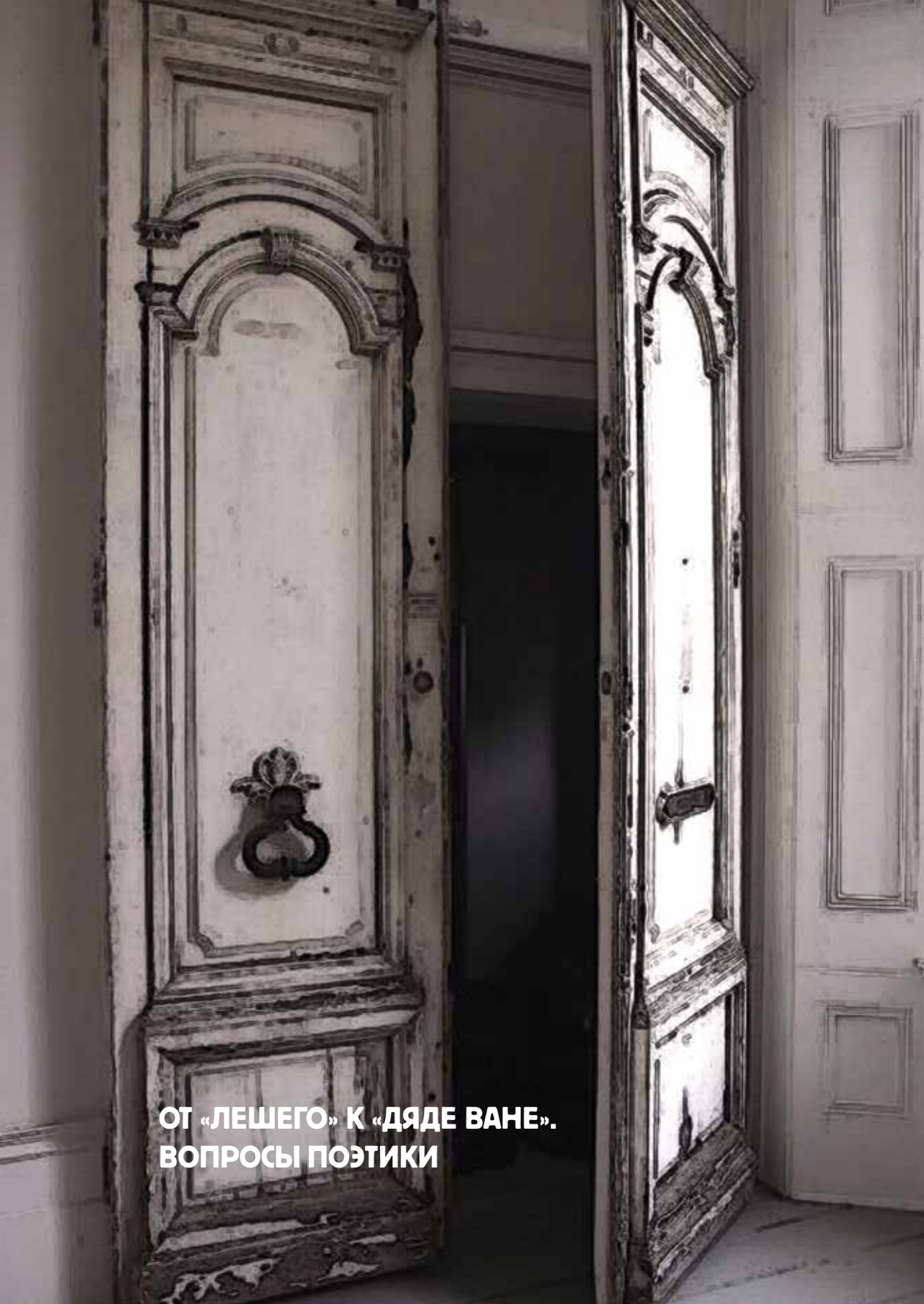
3 «Ваня Северной горы». Войницкий – Мэтью Ламли. Режиссер Кен Шварц. Ross Creek Centre for the Arts, Каннинг, Канада, 2018. Фото Claire Milton

2 «Ваня Северной горы». Войницкий – Мэтью Ламли, Елена – Женеваева Стил. Режиссер Кен Шварц. Ross Creek Centre for the Arts, Каннинг, Канада, 2018. Фото Claire Milton

4 «Ваня Северной горы». Елена – Женеваева Стил, Войницкий – Мэтью Ламли. Режиссер Кен Шварц. Ross Creek Centre for the Arts, Каннинг, Канада, 2018. Фото Claire Milton







**ОТ «ЛЕШЕГО» К «ДЯДЕ ВАНЕ».  
ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ**





А. А. ЮДИН

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И АВТОИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА:  
К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСКИХ ИНТЕНЦИЯХ  
(А. П. Чехов. «Иванов», «Леший», «Дядя Ваня»)<sup>1</sup>**

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме авторской интенции как критерию интерпретации художественного текста. На примере трех пьес А. П. Чехова и его писем, содержащих автоинтерпретацию произведений, показано, что авторские намерения постоянно находятся в движении, и понимание автором собственных произведений может изменяться не только в рефлексивном, но и творческом плане. Вслед за Чеховым делается вывод для принципов интерпретации, что авторскую интенцию лучше понимать скорее как вопрос, а не как фиксированную концепцию.

**Ключевые слова:** интерпретация, автоинтерпретация, авторские интенции, смысл.

JUDIN, A. A.

**INTERPRETATION AND AUTOINTERPRETATION OF A TEXT:  
ON THE PROBLEM OF AUTHOR'S INTENTIONS  
(A. P. Chekhov. *Ivanov*, *The Wood Demon*, *Uncle Vanya*)**

**Abstract.** The article deals with the problem of author's intentions as a criterion of the interpretation of the art work. Three A. P. Chekhov's plays and his letters containing the autointerpretation of his works are taken as the example of the fact that author's intentions are constantly in motion and the understanding by the author of his own works may change not only reflexively but also creatively. It allows to make conclusions for the principles of interpretation that the author's intention is better to conceive as a question but not a fixed meaning.

**Keywords:** interpretation, self-interpretation, author's intentions, meaning.



<sup>1</sup> Статья впервые напечатана: Мова і культура / Язык и культура. Вип. 14. К.: Издательский дом Дмитрия Бурого, 2011. Т. 1 (147). С. 357–364; Т. 6 (152). С. 36–45.

Один из главных спорных моментов литературоведческой герменевтики – отождествление смысла художественного текста с авторскими намерениями. Синонимичными по отношению к последнему понятию выступают выражения «авторская интенция», «авторская позиция», «авторская мысль», «авторская концепция», а также, в определенных контекстах, «авторский замысел», «авторское сознание» и др. Все эти понятия лишены четкого определения и употребляются в основном интуитивно. За ними стоит интуитивное понятие автора как субстанции, эманацией которой является произведение, текст; что в свою очередь придает литературоведческому предпринятию обратный вектор: интерпретация текста превращается в разгадывание замысла творца. Напрашивается параллель с теологией. И в той мере, в какой это сопоставление справедливо – а между тем это не только и не просто аналогия, поскольку здесь имеется и генетическое родство, – оно уже ставит под сомнение *научность* или даже *рациональность* такого интерпретационного подхода.

Между тем литературоведение, анализ, истолкование текстов уверенно оперирует всеми вышеперечисленными понятиями, остающимися без определения, и даже ставит их во главу угла. Такая практика, разумеется, не совсем слепа. Она опирается на некоторые действительные основания, которыми ей служат *другие* тексты автора истолковываемого текста (черновики, автоинтерпретации, другие произведения).

Однако все попытки теоретического (исторического и философского) обоснования и содержательного наполнения понятия авторских намерений, или авторской интенции (далее мы будем пользоваться последним), оказываются безуспешными<sup>2</sup>. Иными словами, ни философия сознания, ни герменевтика не способны предложить принципиальных оснований, содержательных критериев для фиксации авторской интенции как устойчивого определимого феномена, вычитываемого из текста.

Это вовсе не означает отрицания авторских интенций как эмпирического факта, каковые обнаруживаются в прямых или косвенных высказываниях помимо текста произведения или даже порой внутри него. Авторские интенции – феномен психологический, относящийся к биографии автора (а в феноменологическом отношении – вопрос другого текста / других текстов), но не герменевтический в том смысле, что никакие собственные декларации автора, автоинтерпретации, черновики, другие его тексты, свидетельства современников не могут дать принципиального критерия для интерпретации смысла текста. Нет такого критерия и в самом тексте<sup>3</sup>. Проще говоря, двигаясь от текста, мы далеко не всегда приходим к авторским интенциям; вычитываемые

2 Мы проанализировали несостоятельность наиболее последовательных попыток такого обоснования понятия авторской интенции, как герменевтического критерия интерпретации текста, собранных Антуаном Компаньоном в его книге «Демон теории» (см.: Юдин О. Витоки поняття авторської інтенції у судовій риторичі та біблійній герменевтиці // Слово і час; Юдин О. Використання теоретичних підходів Г. Фреге, Дж. Остіна та Дж. Сьорла для обґрунтування поняття авторської інтенції // Слово і час, в печати). В американском литературоведении уже не одно десятилетие длится спор вокруг понятия авторской интенции, и одно перечисление позиций заняло бы много места, см., напр.: *Intention and Interpretation (The Arts And Their Philosophies)*, Philadelphia, Temple University Press, 1995. Собственно, сама недостижимость консенсуса даже среди сторонников интенционализма в этом вопросе свидетельствует об отсутствии надежного содержательного ядра у понятия авторской интенции.

3 Это вовсе не означает, что в тексте отсутствуют интенциональные моменты, т. е. моменты, требующие истолкования именно как смысловые намерения, напр., название, эпиграф, сноски, аллюзии и др. Этот вопрос – т. е. вопрос о том, насколько такие «подсказки» предопределяют истолкование смысла текста – нуждается в отдельном прояснении.

вая обоснованный смысл в тексте, мы далеко не всегда можем сказать, что таково было намерение автора.

Второе направление движения – от других текстов автора, которые с большей или меньшей прямотой и определенностью фиксируют его замысел и намерения. В настоящей статье речь пойдет именно о том, может ли эмпирический анализ, полагающийся всей полнотой данных относительно авторского сознания, обнаружить нечто, что можно было бы однозначно зафиксировать как авторскую интенцию, какое нечто при этом имело бы решающую роль для понимания текста. Очень условно дальнейший анализ можно назвать «историей одной интенции». Конкретный предмет составят пьесы А. П. Чехова «Иванов», «Леший» и «Дядя Ваня».

### **Пьеса А. П. Чехова «Иванов» и ее автоинтерпретация**

Пьеса «Иванов» – идеальный объект для историка литературы (комментатора, биографа, исследователя творчества Чехова). История работы над ней, над ее постановкой довольно подробно засвидетельствована самим автором в письмах. Наличие двух редакций (1887 и 1888 годов) дает почву для сравнения, понимания этапов движения творческой мысли. Наконец, в одном из писем Чехова имеется развернутая автоинтерпретация пьесы!

В письме брату Александру (10 или 12 октября 1887 года) Чехов бодро сообщает о написанной пьесе и, в целом довольно самокритично оценивая свое детище, сразу определяет то, что считает своей главной заслугой: «...я создал тип, имеющий литературное значение...» (П II, 128).

Итак, Иванов – новый литературный тип, и это составляет ядро замысла. Однако выработка, реализация замысла оказалась долгим процессом и не принесла окончательного удовлетворения автору. Первая редакция создана в сентябре – начале октября 1887 года (19 ноября 1887 г. состоялась премьера – без большого успеха, и в январе 1888 г. уже вышло первое издание). Ровно через год после окончания первой редакции в октябре 1888 года Чехов берется за переделку ради новой постановки в Александринском театре. Изменения значительные: «комедия» стала «драмой». Уточнился и даже изменился характер героя (безвольный нытик превратился в человека с внутренним разладом, не чуждого проявлений силы). Переработка идет параллельно с репетициями. Нужный результат никак не «вытанцовывается». Письма Чехова пестрят проявлениями недовольства как текстом, так и его театральным воплощением: «Если и теперь не поймут моего “Иванова”, то брошу его в печь и напишу повесть “Довольно!”» (П III, 15); «Своего “Болванова” я кончил и посылаю одновременно с этим письмом <...> Даю Вам слово, что такие умственные и поганые пьесы, как “Иванов”, я больше писать не буду. Если “Иванов” не пойдет, то я не удивлюсь и никого в интригах и в подвохах обвинять не буду» (П III, 91–93); «говоря по секрету, своей пьесы я не люблю и жалею, что написал ее я, а не кто-нибудь другой, более толковый и разумный человек» (П III, 124) и т. д.

Однако уверенность в своем замысле не покидает Чехова: «Пьеса плоха, но люди живые и не сочиненные» (П III, 119).

Доведенный до отчаяния превратным пониманием пьесы Сувориным, режиссером постановки и актрисой Савиной, исполнительницей главной женской роли<sup>4</sup>, Чехов пишет длинное письмо Суворину (от 30 декабря 1888 года, перед второй премьерой, т. е. незадолго до окончания работы), в котором предлагает развернутое объяснение пьесы с подробной характеристикой персонажей. Редкий случай, поскольку автор обычно предпочитает предоставить тексту говорить за себя. Эта автоинтерпретация примечательна именно своим объемом, попыткой исчерпывающе объяснить главного героя и других персонажей и, соответственно, отсутствием малейших намеков на желание воспользоваться правом автора спрятаться за текст. Поэтому мы приводим длинную цитату, хотя и со значительными сокращениями. Чехов стремится отстоять найденный им тип:

«Героев своих я понимаю так. Иванов, дворянин, университетский человек, ничем не замечательный; натура легко возбуждающаяся, горячая, сильно склонная к увлечениям, честная и прямая, как большинство образованных дворян. Он жил в усадьбе и служил в земстве. <...> *Прошлое у него прекрасное, как у большинства русских интеллигентных людей.* Нет или почти нет того русского барина или университетского человека, который не хвастался бы своим прошлым. Настоящее всегда хуже прошлого. Почему? Потому что *русская возбудимость имеет одно специфическое свойство: ее быстро сменяет утомляемость.* Человек сгоряча, едва спрыгнув со школьной скамьи, берет ношу не по силам, берется сразу и за школы, и за мужика, и за рациональное хозяйство, и за “Вестник Европы”, говорит речи, пишет министру, воюет со злом, рукоплещет добру, любит не просто и не как-нибудь, а непременно или синих чулков, или психопаток, или жиждовок, или даже проституток, которых спасает, и проч. и проч... Но едва дожил он до 30–35 лет, как начинает уж чувствовать утомление и скуку. <...> Он готов уж отрицать и земство, и рацион<альное> хозяйство, и науку, и любовь... <...>

Чувствуя физическое утомление и скуку, он не понимает, что с ним делается и что произошло. <...> Попад в такое положение, узкие и недобросовестные люди обыкновенно сваливают всю вину на среду или же записываются в штат лишних людей и гамлетов и на том успокаиваются, Иванов же, человек прямой, открыто заявляет доктору и публике, что он себя не понимает <...>

Перемена, происшедшая в нем, оскорбляет его порядочность. Он ищет причин вне и не находит; начинает искать внутри себя и находит одно только неопределенное чувство вины. *Это чувство русское.* Русский человек – умер ли у него кто-нибудь в доме, заболел ли, должен ли он кому-нибудь, или сам дает взаймы – всегда чувствует себя виноватым. <...>

Иванов утомлен, 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 –

4 «Режиссер считает Иванова лишним человеком в тургеневском вкусе; Савина спрашивает: почему Иванов подлец? Вы пишете: “Иванову необходимо дать что-нибудь такое, из чего видно было бы, почему две женщины на него вешаются и почему он подлец, а доктор – великий человек”. Если Вы трое так поняли меня, то это значит, что мой “Иванов” никуда не годится. У меня, вероятно, зашел ум за разум, и я написал совсем не то, что хотел. Если Иванов выходит у меня подлецом или лишним человеком, а доктор великим человеком, если непонятно, почему Сарра и Саша любят Иванова, то, очевидно, пьеса моя не вытанцевалась и о постановке ее не может быть речи» (П III, 109).

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”.

*Разочарованность, апатия, нервная рыхлость и утомляемость являются непреходящим 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? <...>

Утомляемость (это подтвердит и д-р Бертенсон) выражается не в одном только нытье или ощущении скуки. Жизнь утомленного человека нельзя изобразить так: <волнистая горизонтальная линия. – А. Ю.> Она очень не ровна. Все утомленные люди не теряют способности возбуждаться в сильнейшей степени, но очень не долго, причем после каждого возбуждения наступает еще большая апатия. Это графически можно изобразить так: <волнистая, но уже зубчатая горизонтальная линия с тремя «всплесками», после каждого из которого линия продолжается на более низком уровне. – А. Ю.> Падение вниз, как видите, идет не по наклонной плоскости, а несколько иначе» (П III, 109–112; курсив мой. – А. Ю.).

Русская утомляемость как следствие русской возбудимости – вот основная черта найденного Чеховым типа. Объяснение этого феномена, как можно видеть, смешанное: отчасти – социальное, отчасти даже – физиологическое, медицинское. Однако в тексте пьесы такие объяснения отсутствуют полностью.

Иванов сам себя не понимает, и никто его не понимает. Его утомление и чувство вины лишены генезиса. Характер героя – его фатум. Он констатируется, но не исследуется. Собственные объяснения Иванова в основном путаны, абстрактны, метафоричны. Он избегает, так сказать, нарратива, поэтому детали происшедшего остаются под покровом общих слов. Другие герои также не добавляют ясности. Иванов отчасти сетует на внешние обстоятельства, но по большей части склонен искать причину в себе. Он пеняет на неправильный выбор, ошибочность своего решения идти в жизни своим собственным путем, отчасти на сопротивление обстоятельств, которое его сломало. В последней сцене Иванов снова говорит о том, что надорвался в борьбе с жизнью, т. е. опять же прибегает к метафоре, избегая конкретных указаний на конкретные обстоятельства, без чего точный анализ невозможен: «Был я молодым, горячим, искренним, неглупым; любил, ненавидел и верил не так, как все, работал и надеялся за десятерых, сражался с мельницами, бился лбом об стены; не соразмерив своих сил, не рассуждая, не зная жизни, я взвалил на себя ношу, от которой сразу захрустела спина и потянулись жилы; я спешил расходовать себя на одну только молодость, пьянел, возбуждался, работал; не знал меры» (С XII, 74). Легко видеть, что это самообъяснение полностью соответствует чеховскому указанию на русскую возбудимость.

Финал пьесы – самоубийство героя – с одной стороны, завершает его характер, ибо от сознания своего позора можно избавиться, только уничтожив его носителя.

И в этом самый точный и безупречно честный самоанализ. Однако, с другой стороны, такое своеобразное запирачество героя путем самоликвидации – одновременно сокрытие его проблемы, делающее ее непознаваемой.

Неудивительно, что постановка в Александринском театре, имевшая шумный успех у публики, вызвала не менее шумную полемику среди рецензентов, большинство из которых были настроены весьма критично (см.: С XII, 349–363). И один из основных упреков как раз заключался в том, что не только герой, но и читатель не видит «тех причин, которые роковым образом привели его к гибели» (С XII, 359). А потому и неудивительно такое признание в одном из писем: «Меня так пугают недостатки в моей пьесе и так важны эти недостатки, что я, по совести, не могу быть равнодушен. <...> недостатки в моей пьесе непоправимы. Вижу их не я один, но также и люди, которым я вполне доверяю и компетенцию которых ставлю выше своей. Ждите, когда напишу другую пьесу, а на “Иванова” начихайте!» (П III, 116–117)<sup>5</sup>.

### От «Иванова» к «Лешему» и от «Лешего» к «Дяде Ване»

Вскорости Чехов действительно написал другую пьесу, в которой отчасти продолжил разработку найденного им типа. Пьеса «Леший» написана в конце сентября – начале октября 1889 года (переделана в декабре 1889 г., премьера – 27 декабря 1889 г., окончательно завершена в феврале – апреле 1890 г.). Иными словами, работа над ней началась еще до завершения второй редакции «Иванова». Эта близость во времени между пьесами, конечно, не доказывает близости их содержания, но, по меньшей мере, наводит на мысль о возможности переключек.

Егор Петрович Войницкий в наибольшей степени из героев Чехова может походить на продолжение Иванова. Это также «утомленный» жизнью человек, который ставит точку пули в конце.

Его утомление также можно объяснить «русской возбудимостью», правда, для этого придется устранить все физиологические коннотации. Но есть и существенные отличия в линии жизни. О Войницком нельзя сказать, что он взял «ношу не по силам», «надорвался» и такое проч. В плане практическом он, по крайней мере, успешный управляющий, хотя никогда не видел в этом своего призвания.

Егора Петровича Войницкого нужно рассматривать в связке с Иваном Петровичем Войницким, «дядей Ваней» из одноименной пьесы, явившейся переработкой «Лешего» (обычно относят к 1896 году). Линия жизни, обстоятельства и даже состав

<sup>5</sup> Уже в 1904 г., когда слава Чехова-драматурга была непререкаема, Андрей Белый после шумной постановки «Иванова» в МХТ без обиняков продолжал характеризовать его как слабейшую пьесу Чехова (*Андрей Белый. «Иванов» на сцене Художественного театра // А. П. Чехов: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002. С. 841*). Показательно, что такой глубокий исследователь, как Скафтымов, сосредоточился в анализе «Иванова» на теме невольной вины, не останавливаясь на условиях формирования типа и ограничившись общим указанием на то, что виновата сама действительность (Скафтымов А. П. Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // *Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 438*). Современные исследователи при углубленном анализе пьесы и рассмотрении ее в перспективе чеховской драматургии в целом, тем не менее, по сути, солидарны с этой оценкой рецензентов и самооценкой в плане недостатков пьесы: «...выключив героя из общественной практики, драматург перенес суд над ним в план моральный, лишил себя возможности осмыслить его характер как явление социально-историческое, понять подлинные причины его банкротства» (*Бердников Г. П. Драматургия Чехова // Бердников Г. П. Избр. работы: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1986. С. 64*).



реплик в основном совпадают. Главное отличие – развязка. «Дядя Ваня» стреляет в профессора Серебрякова. Но это различие в направленности выстрела никак не обусловлено и не связано с какими-либо другими изменениями в тексте.

В порядке предшествующих выстрелу сцен есть важное отличие, но его никоим образом нельзя истолковать как заставляющее в одном случае стреляться самому, а в другом – стрелять в профессора. В обеих пьесах последняя сцена перед выстрелом и непосредственный повод – изложение Серебряковым своего плана продажи имения, которое вызывает у Войницкого осознание: «Пропала жизнь», – брошенное Серебрякову обвинение: «Ты погубил мою жизнь», – и последние (для Жоржа Войницкого) слова: «Будешь ты меня помнить». Предшествующая сцена отличается. В «Дяде Ване» Войницкий застаёт Елену Андреевну, в которую влюблен, в объятиях Астрова и, таким образом, на семейный совет приходит уже сокрушенный этим ударом. В «Лешем», напротив, предпоследнее появление Войницкого – сцена скучных хозяйственных разговоров о счетах, которая никак не может подлить масла в огонь. Последняя реплика Войницкого: «Пойдемте, господа, куда-нибудь в другое место. В залу, что ли. Надоело мне здесь... *(Зевает)*» (С XII, 167). Итак, скорее наоборот, именно в «Дяде Ване» дополнительный удар окончательной потери надежды на взаимность со стороны Елены Андреевны в дополнение к сознанию погубленной жизни мог бы дать мотив к самоубийству. Во всяком случае, это никак не переводит стрелки на Серебрякова.

В содержании образа Войницкого нет никаких изменений, которые бы обуславливали изменение развязки. Следовательно, они в понимании Чеховым своего героя, и эти последние реализовались как раз в изменениях вокруг Войницкого.

Повторимся, Войницкий, пожалуй, – персонаж претерпевший наименьшую переработку при переносе его из «Лешего» в «Дядю Ваню». Более того, Войницкий в «Дяде Ване» становится главным (наряду с Астровым) и заглавным героем, тогда как «Леший» назван по предшественнику Астрова – Хрущову. (Напомним, что в «Лешем» образу Астрова соответствуют два персонажа – Хрущов и Федор Орловский.) В «Дяде Ване» уменьшается количество персонажей, событий и даже перемен места действия. Действие становится более прозрачным. Выстрел становится по сути единственным «событием» и кульминацией пьесы. Напротив, в «Лешем» основные события развиваются уже после выстрела и под его влиянием: все персонажи, доселе не умевшие найти общий язык из-за предрассудков, ложного самолюбия, просто ситуативных недоразумений, пережениются. Все замиряются со своей судьбой: отказавшись от нереальных желаний, завышенных амбиций, научаются находить счастье в своем уделе, «по размеру». Войницкий – жертва на алтарь всеобщего отрезвления, освобождения от предрассудков и смирения.

Расстановка персонажей в «Лешем» вокруг Войницкого и сам смысл его линии и демарша иной, нежели в «Дяде Ване». Прежде всего, другой смысл имеет противостояние с Серебряковым, поскольку сам образ Серебрякова в двух пьесах сильно отличается, правда, не столько своим содержанием, сколько в восприятии других персонажей. В «Дяде Ване» Серебряков ничтожен в научном смысле, и его незначительность очевидна не только Войницкому, но и Астрову, которым противостоят мать Войницкого и Вафля с их преклонением перед профессором, но мнение обоих в силу

очевидной интеллектуальной слепоты одной и интеллектуальной незначительности другого ничего не весит. (Елена Андреевна и Соня занимают нейтральную позицию в этом вопросе.) Серебряков смешон своим важничаньем и призывами «делать дело», особенно в последней сцене. Образ Серебрякова глазами Войницкого и Астрова несомненно обладает гораздо большей степенью объективности.

В «Лешем» Войницкий совершенно одинок в своем видении и пафосе обличения Серебрякова, так что его оценка ни в ком не вызывает сочувствия и не находит никаких объективных подтверждений, а поэтому кажется индивидуальным вывертом, результатом озлобленности против жизни, избравшей более или менее случайный объект. В сцене обсуждения плана Серебрякова, когда Жорж Войницкий бросает тому обвинения в своей погубленной жизни, один из персонажей, Желтухин, отсутствующий в «Дяде Ване», бросает реплику, сильно снижающую пафос обвинений: «Ну, заварилась каша!.. Уйду» (С XII, 176). Помимо того, что состав персонажей «Лешего» многочисленнее, все остальные относятся к Серебрякову с должным уважением.

Особый вес здесь имеет Хрущов, соответствующий Астрову в «Дяде Ване». Он – наиболее деятельный человек: врач и борец за спасение леса. Он – заглавный герой («Леший» – его прозвище), и именно он произносит реплики, в которых даны пронзительные нравственные оценки происходящего, которые ведут к нравственному очищению персонажей и благополучному финалу. Его мнение о Серебрякове не оставляет никаких сомнений: «Согласен, он тяжелый человек, но если сравнить его с другими, то все эти дяди Жоржи и Иваны Иванычи не стоят его мизинца» (С XII, 155). В последнем акте, высказывая нравственное порицание всему обществу, включая Серебрякова, Хрущов тем не менее оговаривает его научные заслуги и при этом ссылается на общественный факт: «...я мелок, бездарен, слеп, но и вы, профессор, не орел! И в то же время весь уезд, все женщины видят во мне героя, передового человека, а вы знамениты на всю Россию» (С XII, 194). Хотя Хрущов говорит здесь о Серебрякове критически, однако его критичность направлена против человеческой «недостаточности» Серебрякова, но не оспаривает его научного значения, славы и статуса. Серебряков получает авторитетного защитника и выглядит вовсе не таким жалким в своей напыщенности, как в «Дяде Ване». Вполне однозначно и мнение Елены Андреевны о своем муже: она говорит о нем как о «труженике», который «за трудами не замечал этого своего счастья» (С XII, 159). В этом же контексте реплика Желтухина, тост в честь профессора: «позвольте мне выпить за вашу плодотворную ученую деятельность» (С XII, 191). Таким образом, отношение Войницкого к Серебрякову остается «отдельным мнением».

Кстати заметить, образ Серебрякова, как он задумывался Чеховым, как раз соответствует характеристике Хрущова: тяжелый, но выдающийся человек. Излагая план пьесы и характеристики персонажей в письме Суворину от 18 октября 1888 года, Чехов так обрисовывает предполагаемого профессора, который здесь фигурирует под фамилией Благодетлов: «Александр Платоныч Благодетлов, член Государственного совета, имеет Белого Орла, получает пенсии 7200 руб.; происхождения поповского, учился в семинарии. Положение, которое он занимал, добыто путем личных усилий. В прошлом ни одного пятна. Страдает подагрой, ревматизмом, бессонницей, шумом в ушах. Недвижимое получил в приданое. Имеет ум положительный. Не терпит ми-

стиков, фантазеров, юродивых, лириков, святош, не верует в бога и привык глядеть на весь мир с точки зрения дела. Дело, дело и дело, а всё остальное – вздор и шарлатанство...» (П III, 32–33).

Образ Серебрякова последовательно меняется от плана первой редакции «Лешего» ко второй и к «Дяде Ване». В письме Суворину от 17 октября 1889 года (во время создания первой редакции) Чехов уже несколько иначе представляет своего героя: «В пьесе идет речь о человеке нудном, себялюбивом, деревянном, читавшем об искусстве 25 лет и ничего не понимавшем в нем; о человеке, наводящем на всех уныние и скуку, не допускающем смеха и музыки и проч. и проч. и при всем том необыкновенно счастливым» (П III, 265). Тем не менее в первой редакции Серебряков способен к человеческим проявлениям. По сюжету Елена Андреевна убегает от него, но в финале, осознав бессмысленность своего бегства, возвращается, а Серебряков, раскаявшись, принимает ее.

При доработке 1890 года Чехов изменяет линию поведения профессора. Возвращение жены Серебряков принимает как должное. Он холоден и почти неприступен, так что она, повинившись, называет его «статуей командора». Впрочем, профессор наполовину оценил юмор и реагирует необидчиво.

В «Дяде Ване» же образ Серебрякова становится полностью одномерным, лишённым всякой человеческой многозначности. Это сознание своего величия, недовольство своим положением в отставке, жалобы на старость и более ничего.

Напротив, характеристика будущего Войницкого (в плане – Волков) сводится к обиде за непризнание заслуг: «Василий Гаврилович Волков, брат покойной жены Благосветлова. Управляет именем последнего (свое прожил во время оно). Жалеет, что не крал. Он не ожидал, что петербургская родня так плохо будет понимать его заслуги. Его не понимают, не хотят понять, и он жалеет, что не крал. Пьет виши и брюзжит. Держит себя с гонором. Подчеркивает, что не боится генералов. Кричит» (П III, 35). (Кстати заметить, в цитированном письме от 17 октября 1889 года, где характеризуется Серебряков как главный герой пьесы, о Войницком ни слова.)

Словом, противостояние Войницкого и Серебрякова в «Лешем» далеко не однозначно. Выпад Войницкого – эксцентрический демарш, ни в ком не вызывающий даже понимания. Даже сам выстрел Войницкого Хрущов в уже цитированном монологе оценивает как глупость и малодушие: «Да, я мелок, но и вы, профессор, не орел! Мелок Жорж, который ничего не нашел умнее сделать, как только пустить себе пулю в лоб» (С XII, 194).

Итак, поведение и самоубийство Войницкого в «Лешем» – просто крайнее проявление всех тех нравственных изъянов, которые портят жизнь героям и всех делают мелкими (Хрущов: «Все мелки» – С XII, 194). Можно также видеть из плана, что в замысле Войницкий вовсе не однотипен Иванову. Но если рассматривать его в движении – от плана к реализации и, наконец, к «Дяде Ване» (т. е. если рассматривать Егора Петровича и Ивана Петровича Войницких в связке), – то родственность типа между ними, типовая близость с Ивановым становится очевидной – особенно в «Дяде Ване», где образ Войницкого предстает в новом контексте и, соответственно, получает новый смысл.

## «Дядя Ваня» – завершение темы «Иванова»

Рассматривая путь от замысла «Лешего» к тексту «Дяди Вани», легко видеть, что образ Войницкого из более-менее эпизодического превращается в центральный. Причем особенно примечательно, что состав реплик и содержание образа от текста «Лешего» к тексту «Дяди Вани» существенно не изменилось. Самое существенное изменение – новая развязка и, соответственно, несколько дополнительных сцен. (Впрочем, и здесь присутствует мотив самоубийства, однако оставшийся нереализованным, что лишь подчеркивает его серьезность и безнадежность положения героя.) От «Лешего» к «Дяде Ване» пьеса словно бы перекраивается вокруг Войницкого. Он – инвариант текста, а вокруг него переписывается контекст.

Примечательно, что никаких автоинтерпретаций «Дяди Вани» нет. Чехов больше не пытается никому ничего объяснять. (Неизвестна даже точная дата написания пьесы: ее принято датировать 1896 годом, когда она была окончательно завершена.) Все, что можно найти в этом отношении, это немногочисленные комментарии для актеров, которые дошли до нас в воспоминаниях, например, Станиславского, которые носят косвенный, так сказать, образный характер: дядя Ваня «носит чудесные галстуки»<sup>6</sup>; «Астров в трагическую минуту свистит», дядя Ваня хнычет: «...мне сказал только одно замечание про Астрова в последнем действии: – Послушайте же, он же свистит. Это дядя Ваня хнычет, а он же свистит»<sup>7</sup>. Станиславский отмечает привычку Чехова отвечать «односложно». Чехов становится сдержаннее и, так сказать, «прячется» за текст: «...на наши вопросы А. П. отвечал коротко: – Там же все написано»<sup>8</sup>; «Когда стали читать пьесу и за разъяснениями обратились к Антону Павловичу, он, страшно сконфуженный, отнекивался, говоря: – Послушайте же, я же там написал все, что знал»<sup>9</sup>; «Он бывал почти на всех репетициях своей пьесы, но очень редко, осторожно и почти трусливо выражал свои мнения»<sup>10</sup>. Об этом уклонении Чехова-автоинтерпретатора от прямых объяснений писала и О. Книппер-Чехова: «Один из актеров, например, просил Антона Павловича охарактеризовать тип писателя в “Чайке”, на что последовал ответ: “Да он же носит клетчатые брюки”. Мы не скоро привыкли к такой манере общения с нами автора, и много впоследствии было невыясненного, непонятого...»<sup>11</sup>

Поэтому «Дядя Ваня» – это текст и только текст.

Иван Петрович Войницкий – завершение Чеховым движения вглубь найденного им в «Иванове» типа, точнее, человеческой ситуации, поскольку отличия весьма существенны. Трансформация Жоржа Войницкого в Ивана также сближает этих героев. Иванов и «дядя Ваня» – «русские люди», трагедия которых в настоящем обусловлена их прошлым, усвоенными в прошлом иллюзиями. Субъективно они по-разному, даже диаметрально противоположно смотрят на свою ситуацию. Иванов из гордости отказывается искать причины своей усталости вовне и только фаталистически утверждает, что «надорвался». Войницкий, напротив, во всем винит профессора

6 Станиславский К. С. А. П. Чехов в Художественном театре // Станиславский К. С. Мое гражданское служение России. М.: Правда, 1990. С. 304.

7 Там же. С. 309.

8 Там же. С. 304.

9 Там же. С. 316.

10 Там же. С. 317.

11 Книппер-Чехова О. Л. О А. П. Чехове // Вокруг Чехова. М.: Правда, 1990. С. 382.

(«Ты погубил мою жизнь! Я не жил, не жил! По твоей милости я истребил, уничтожил лучшие годы моей жизни! Ты мой злейший враг!»). Но объединяет их именно «прекрасное прошлое», свойственное «большинству русских людей», о чем писал Чехов в цитированном выше письме к Суворину. В отношении Войницкого вполне уместна характеристика Чеховым Иванова: «дворянин, университетский человек, ничем не замечательный; натура легко возбуждающаяся, горячая, сильно склонная к увлечениям, честная и прямая, как большинство образованных дворян». Уместны эти слова и по отношению к Астрову.

Итак, если Иванов «утомился», то для Войницкого «пропала жизнь», а Астров «заработался», «испошился», у него «все чувства притупились». Однако это не мешало и не мешает двум последним «решать вопрос». Войницкий оказался довольно успешным управляющим. Астров взвалил на себя обязанности врача, заботу о лесах, лесничество и ничуть не надорвался. Это первое существенное отличие от Иванова. Таким образом, «специфическое свойство» «русской утомляемости» почему-то не оказало на них решающего влияния. (Что ставит такое каузальное условие под сомнение.)

Кроме того, герои «Дяди Вани» глубже понимают причины своего состояния. Их прошлое очерчено яснее. Точнее, это касается Войницкого, поскольку Астров в каузальном понимании недалеко ушел от Иванова. Его объяснения происшедших с ним нравственных изменений («в десять лет стал другим человеком») не отличаются пронизательностью и глубиной и в основном сводятся к общему указательному жесту в сторону обстоятельств: «заработался», «жизнь скучна, глупа, грязна». Более пронизателен Войницкий. И потому он заслуженно – заглавный персонаж. Не случайно и оправданно его самомнение («я мог бы стать Достоевским, Шопенгауэром»). Его ненависть к профессору и выстрел в него и есть каузальный анализ. Опять же в отличие от Иванова, который стреляет в себя, Войницкий как раз стреляет в причину своего нынешнего положения. Если в биографии Иванова (как в пьесе, так и в письме Чехова Суворину) упоминание университета фигурирует просто как отдельный факт, то в «Дяде Ване» университет выходит на сцену. Серебряков лично, разумеется, не виноват перед Войницким. Он – символ тех идей, тех оболщений, которые подчинили себе Войницкого, предопределив его жизненный выбор. (Поэтому и выстрел – мимо. Он также сугубо символичен.)

История Войницкого – история самообмана и одновременно обмана, поскольку самообман вызван общественными условиями. Войницкий – жертва, хотя и добровольная, общественного ослепления. Некогда восторженный почитатель профессора (где усвоенное общественное поклонение усилилось личным в силу переноса на общественного идола еще и любви к сестре), теперь он видит в нем причину всех своих бед. Однако Серебряков – лишь приложение, вынужденная бессильным аффектом персонификация беспредметного обвинительного порыва Войницкого, коль скоро законное обвинение предъявить некому. Действительная вина профессора не столь тяжка. Он и виноват – поскольку как должное принимал жертву – и не виноват в том смысле, что за это не расстреливают. Символичность своих обвинений понимает и сам Войницкий, как свидетельствует его заключительное, по крайней мере, внешнее примирение с Серебряковым. Символичен и выстрел. Редкий случай, когда удвоение выстрела не свидетельствует об умысле, а лишь обличает

в нем условное выполнение условного приговора. (Первый выстрел происходит за сценой без свидетелей. Войницкому никто не мешает. К тому же на его стороне «эффект неожиданности», ведь ничего не подозревающий Серебряков после скандала, повинувшись уговорам дочери и жены, отправляется за выбежавшим Войницким для примирения. Следовательно, первый выстрел происходил лицом к лицу. Второй выстрел происходит на глазах у всех, и хотя ему предшествует короткая борьба с Еленой Андреевной в дверях, Войницкому опять-таки никто не мешает, после чего он бросает револьвер, досадуя на промах, но тем самым как бы признавая внутреннюю невозможность попадания. Наконец, достаточно вспомнить предшествующую всей сцене реплику Войницкого: «Будешь ты меня помнить!» Вряд ли подразумевается памятьливость на том свете.)

Пожалуй, не совсем точно говорить о движении в драматургии Чехова от Иванова к Егору Войницкому, а затем «дяде Ване» как о развитии одного типа. Как человеческие типы Иванов и Войницкий различны. Они по-разному воспринимают и объясняют себя и свою ситуацию. Но генезис их ситуации един: заряд прогрессистских иллюзий, полученных в университете и преломившихся на русской почве в идею служения, но не сообразованных с русской действительностью, с неизбежным разочарованием на практике.

Это же относится и к Астрову. Достаточно вспомнить его неоднократные упоминания почти в одних и тех же словах лучшего будущего, приход которого ему кажется несомненным, но неблизким: «те, которые будут жить через сто-двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом?» (С XIII, 64); «Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас и которые будут презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так безвкусно, – те, быть может, найдут средство, как быть счастливыми...» (С XIII, 108). Астров жалуется Соне, что у него нет «впереди огонька». Нет его также ни у Иванова, ни у Войницкого. Первый, по-видимому, схватился за практическую деятельность, совершенно не будучи к ней подготовленным, и быстро остыл от отсутствия скорого результата (по-видимому, поскольку, как уже было указано, о причинах своего состояния Иванов говорит крайне скупно, и вообще разбираться в причинах претит его гордости). Второй, руководствуясь жадной служения, посвятил себя ложному идолу. Астров, единственный реальный практик, очерствел под давлением несоответствия своего перспективного видения и реальной поступи в делах. Все трое – жертвы идейного служения<sup>12</sup>.

Вполне уместно видеть в этом, так сказать, историю одной интенции. Впрочем, самому Чехову принадлежит определение, которое как нельзя более уместно в данном случае. Это известные слова из письма Суворину от 27 октября 1888 года: «Дурно, если художник берется за то, чего не понимает. Для специальных вопросов существуют у нас специалисты <...> Художник же должен судить только о том, что он понимает; его круг так же ограничен, как и у всякого другого специалиста, – это я повторяю и на этом всегда настаиваю. Что в его сфере нет вопросов, а вплотную

12 В 1905 г. критик Воровский в статье «Лишние люди» обрисовал процесс деградации «народолюбивой» интеллигенции, одного из ярких представителей которой он видел в чеховском Иванове (Воровский В. Лишние люди // Воровский В. Литературная критика. М.: Худож. лит., 1971. С. 113). С оговорками эта же характеристика применима к обоим Войницким и к Астрову, тем более что статья написана, когда уже вся галерея была налицо и историческое явление себя исчерпало.

одни только ответы, может говорить только тот, кто никогда не писал и не имел дела с образами. Художник наблюдает, выбирает, догадывается, компоует – уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос; если с самого начала не задал себе вопроса, то не о чем догадываться и нечего выбирать. Чтобы быть покороче, закончу психиатрией: если отрицать в творчестве вопрос и намерение, то нужно признать, что художник творит непреднамеренно, без умысла, под влиянием аффекта; поэтому, если бы какой-нибудь автор похвастал мне, что он написал повесть без заранее обдуманного намерения, а только по вдохновению, то я назвал бы его сумасшедшим.

Требую от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника. В «Анне Карениной» и в «Онегине» не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют, потому только, что все вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные каждый на свой вкус» (П III, 45–46).

Последовательность «Иванов» – «Леший» – «Дядя Ваня» – это движение вглубь одного вопроса. Хотя и такая формулировка – упрощение. Движение от замысла к его «реализации» может развиваться совершенно непредсказуемо. Ведь, как показывает путь от первых набросков персонажей пьесы «Леший» к его разработке и затем к ее переработке в «Дяде Ване», в конце которого возник Иван Петрович Войницкий как главный герой, стоящий в одном ряду с Ивановым, – здесь уместно говорить скорее о переходе, так сказать, из вопроса в вопрос, об изменении самого направления замысла. И примеров такой ситуации в литературе – множество.

Прежде чем сделать вывод, имеет смысл еще раз определить фактологическую базу проделанного анализа. Цель заключалась в том, чтобы попытаться эмпирически зафиксировать «авторскую интенцию» как нечто определенное в случае наличия достаточного объема авторских свидетельств о процессе работы и, более того, автоинтерпретации текста. Такая фактическая полнота данных относится прежде всего к пьесе «Иванов». Гораздо меньше авторских свидетельств имеется относительно пьесы «Леший». Наконец, пьеса «Дядя Ваня» практически лишена такого контекста и выступает как чистый текст. Однако, как было показано, последние две пьесы можно рассматривать не только как самостоятельный текст, но и как автоинтерпретацию (развитие автоинтерпретации) по отношению к «Иванову», а также по отношению друг к другу. Именно в такой двойной функции они и были проанализированы как *свидетельство переменчивости автоинтерпретации*.

Это позволяет сделать вывод о том, что *авторская интенция не есть нечто определенное, устойчивое*. Скорее это вопрос, который не имеет дна, и любая остановка в углублении в него условна. Замысел – всего лишь направление, ориентир поиска. Найденный смысл может лежать очень далеко от исходного вопроса и даже его горизонта.

### **Гетерогенность текста: сколько авторского в авторской интенции?**

Ситуация с пьесами Чехова «Иванов» и «Леший» примечательна для теоретико-литературных выводов в отношении проблемного понятия «авторская интенция»



еще в одном отношении. В отличие от прозы, где работа над текстом идет, как правило, по большей части в тиши кабинета, и только черновики (если они сохранились) свидетельствуют о смене «галсов» в море смысле, и те или иные решения автора несомненно принадлежат ему самому, в самой ситуации создания драматического произведения присутствует возможность большей публичной его открытости. Речь идет, разумеется, не о правиле, а только о градации возможностей.

Обе эти чеховские пьесы помимо того, что они имели не одну редакцию, перерабатывались в процессе их перенесения на сцену. Чехов, в то время смотревший на себя как на молодого драматурга, постепенно нащупывая свой новаторский драматургический стиль, одновременно учился правилам и условиям сценичности. Он вносил изменения в текст, руководствуясь не только замыслом, но и составом актеров, и охотно прислушивался к чужим советам. И этот процесс (что для нашего вопроса особенно важно) задокументирован в письмах Чехова.

Вот лишь несколько выдержек из писем, свидетельствующих о том, как много факторов и действующих лиц принимали участие в становлении окончательного текста.

В письме А. С. Суворину от 7 января 1889 года Чехов признается, что, зная он состав актеров, пьеса была бы другой: «Я послал Вам сегодня два варианта для своего “Иванова”. Если б Иванова играл гибкий, энергичный актер, то я многое бы прибавил и изменил. У меня разошлась рука. Но увы! Иванова играет Давыдов. Это значит, что нужно писать покороче и посерее, памятуя, что все тонкости и “нюансы” сольются в серый круг и будут скучны. Разве Давыдов может быть то мягким, то бешеным? Когда он играет серьезные роли, то у него в горле сидит мельничка, монотонная и слабозвучная, которая играет вместо него... Мне жаль бедную Савину, что она играет дохлую Сашу. Для Савиной я рад бы всей душой, но если Иванов будет мямлить, то, как я Сашу ни отделявай, ничего у меня не выйдет. Мне просто стыдно, что Савина в моей пьесе будет играть черт знает что. Знай я во времена оны, что она будет играть Сашу, а Давыдов Иванова, я назвал бы свою пьесу “Саша” и на этой роли построил бы всю суть, а Иванова прицепил бы только сбоку, но кто мог знать?» (П III, 132).

Еще одно свидетельство на ту же тему: изменения, внесенные в роль Саши, ради раскрытия возможностей актрисы Савиной, – в письме А. С. Суворину от 8 января 1889 года: «Жду копию своей пьесы. Написал Федорову льстивое письмо с просьбой поспешить с высылкой пьесы. Иначе много не будет исправлено. Знаете? У меня Саша в III акте волчком ходит – вот как изменил! Совсем для Савиной. Скажите Савиной, что мне так льстит то, что она согласилась взять в моей пьесе бледную и неблагодарную роль, так льстит, что я живот свой положу и изменю роль коренным образом, насколько позволят рамки пьесы. Савина у меня будет и волчком ходить, и на диван прыгать, и монологи читать. Чтобы публику не утомило нытье, я изобразил в одном явлении веселого, хохочущего, светлого Иванова, а с ним веселую Сашу. Ведь это не лишнее? Думаю, что попал в точку. Но как тяжело быть осторожным! Пишу, а сам трепещу над каждым словом, чтобы не испортить фигуры Иванова» (П III, 135).

А вот признание тому же Суворину в письме от 6 февраля 1889 года о ценности предложенного им исправления: «Ваша мысль о перенесении слов о клевете из одно-

го места в другое пришла к Вам поздно; я ее одобряю, но воспользоваться ею не могу. Единственное, что я могу сделать в настоящее время для театра, – это получить за свою пьесу гонорар, ко всему же остальному я чувствую пресыщение. Переделывать, вставлять, писать новую пьесу для меня теперь так же невкусно, как есть суп после хорошего ужина. Будущее, когда я примусь за “Лешего” и водевили, представляется мне отдаленнейшим» (П III, 144). В теоретико-литературном ракурсе это признание свидетельствует о том, что авторскому замыслу не обязательно больше соответствует его личное решение. Впрочем, точнее здесь, разумеется, говорить о соответствии смыслу текста.

Эти цитаты относились к доработке пьесы «Иванов». Немало подобных же свидетельств и в отношении «Лешего».

В письме Суворину от 12 ноября 1889 года признание об удачности предложенных корреспондентом поправок к тексту: «Спасибо за прочтение пьесы. Я и сам знал, что IV акт никуда не годится, но ведь я же давал пьесу с оговоркой, что сделаю новый акт. Больше половины Ваших замечаний таковы, что я ими непременно воспользуюсь» (П III, 285).

В письме Плещееву от 27 ноября 1889 года Чехов обобщает и возводит в правило необходимость прохождения пьесы через репетиционный процесс для окончательного завершения текста. Речь идет о возможности «попадания» пьесы в толстый журнал – «честь превеликая»: «...прошу позволения уклониться от этой чести, ибо пьеса моя, пока ее не дадут на сцене и не изругают в рецензиях, для журнала не представляет ценного материала <...> я не считаю ту пьесу готовою для печати, которая еще не была исправлена на репетициях. Когда пьеса будет исправлена на репетициях, я обращаюсь к Вашей любезности, не дожидаясь приглашения» (П III, 292).

Наконец, прямое признание почти соавторства своих коллег в отношении окончательного текста «Лешего» (в письме Суворину от 27 декабря 1889 года): «Своим существованием он <“Леший”> обязан Вам и Влад<имиру> Немировичу-Данченко, который, прочитав пьесу, сделал мне несколько указаний, весьма практических» (П III, 309).

Надо заметить, что такая публичность процесса работы над текстом не относится к «Дяде Ване» и вообще зрелым пьесам Чехова, начиная с «Чайки». Последние являлись в театр как готовые монолиты, неприкосновенное изъятие авторской воли. Однако достаточно сравнить тексты «Лешего» и «Дяди Вани», как это было сделано, чтобы убедиться в том, как далек от однозначности процесс порождения этого монолита и как далека от однонаправленности и цельности авторская воля, в нем в конце концов отложившаяся. И кто знает, какую часть признательности Суворину и Немировичу-Данченко за участие в «Лешем» можно также отнести к «Дяде Ване».

Итак, понятие авторской *интенции* несостоятельно не только в том смысле, что, мягко говоря, крайне сложно выделить интенцию как нечто определенное и устойчивое, но также проблематично (по крайней мере в данном случае) говорить об *авторской* интенции в плане ее чистоты и беспримесности. Окончательный текст в плане авторства представляет собой гетерогенное устройство, и авторская воля (интенция) не может быть признана источником и центром смыслообразования текста.

## Некоторые выводы для интерпретации текста

Исходя из предложенного здесь понимания авторской интенции, замысла как «вопроса», направления поиска, но не источника и не критерия смысла текста, который вовсе не предопределен замыслом, – можно сделать некоторые выводы для интерпретации смысла текста. Последняя также не предопределена авторским замыслом, волей, позицией и проч.

Авторская интенция – величина эмпирическая и, как всякая эмпирическая величина, переменчива. Ее понимание меняется в зависимости от контекста привлекаемых для анализа фактов. Поэтому она никак не может быть равным себе критерием интерпретации смысла текста. Интерпретация авторской интенции – это отдельный вопрос, обращенный к отдельному феномену, – генезису текста. Она опирается на контекст авторских свидетельств – прямых или косвенных, – но этот контекст вовсе не является ни единственным, ни даже привилегированным для интерпретации смысла.

Что же касается такой величины, как сверхэмпирическая, трансцендентальная авторская интенция, то ее просто не существует, кроме как в спекулятивном воображении теоретика. Интерпретация смысла текста имеет своим предметом тот самый «вопрос», о котором писал Чехов, – вопрос, который всегда и принципиально открыт до тех пор, пока не завершена история человечества. Любой текст, классический из классических, – лишь остановка, посильное приложение усилий в его разработке. Незавершенность истории означает возможность изменения видения этого вопроса, а следовательно, и незавершенность любой интерпретации<sup>13</sup>.

Эти замечания можно попробовать предварительно формализовать следующим образом:

Первая задача интерпретатора состоит в том, чтобы определить вопрос, историческое (в самом широком смысле, в каком и интимные чувства человека происходят где-то в истории) явление, осмысление которого совершается в тексте, и понять, насколько схвачено это явление.

Вторая задача – структурный и генетический анализ этого явления. Это невозможно без привлечения контекста. Привилегированного контекста здесь, по-видимому, быть не может. Любой привлекаемый контекст нуждается в *ad hoc* обосновании.

Наконец, третья задача – «прогнозирование задним числом». Интерпретация текста видит такое явление (и любые попытки отрешиться от такого видения условны) через призму последующей истории. Иными словами, в ее ведение входит прослеживание развития явления в позднейшей по отношению к тексту истории и литературе.

Единственный критерий интерпретации (который отделяет ее от использования текста) – сам текст. Верность тексту не исключает парадоксальных и, возможно, довольно различных результатов. Впрочем, это уже отдельная тема.

<sup>13</sup> «Карьера текста ускользает из ограниченного горизонта, в котором живет его автор» (Ricoeur Paul, *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, Fort Worth, Texas Christian University Press, 1976, p. 30). «...понимание, осуществляемое в науках о духе, также является существенно историческим, то есть текст и здесь понимается лишь в том случае, если он каждый раз понимается по-другому» (*Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. С. 366).

## ЛИТЕРАТУРА

*Андрей Белый.* «Иванов» на сцене Художественного театра // А. П. Чехов: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002. С. 839–842.

*Бердников Г. П.* Драматургия Чехова // *Бердников Г. П.* Избр. работы: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1986. 542 с.

*Воровский В.* Лишние люди // *Воровский В.* Литературная критика. М.: Худож. лит., 1971. С. 90–123.

*Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 704 с.

*Книппер-Чехова О. Л.* О А. П. Чехове // Вокруг Чехова. М.: Правда, 1990. С. 376–397.

*Скафтымов А. П.* Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // *Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 436–456.

*Станиславский К. С.* А. П. Чехов в Художественном театре // *Станиславский К. С.* Мое гражданское служение России. М.: Правда, 1990.

Intention and Interpretation (The Arts And Their Philosophie). Philadelphia, Temple University Press, 1995.

Ricoeur Paul, *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, Fort Worth, Texas Christian University Press, 1976.





П. Н. ДОЛЖЕНКОВ

## «ЛЕШИЙ» И «ДЯДЯ ВАНЯ»: СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

**Аннотация.** В статье исследуются пьесы Чехова «Леший» и «Дядя Ваня». Автор статьи приходит к выводу о том, что «Дядя Ваня» не переделка «Лешего», а новая, самостоятельная пьеса, в которой используется центральная ситуация жизни дяди Жоржа из «Лешего». Также в работе предлагается новое понимание финала «Дяди Вани».

**Ключевые слова:** история русской литературы XIX века, драматургия Чехова, «Леший», «Дядя Ваня».



DOLZHENKOV, P. N.

## THE *WOOD DEMON* AND *UNCLE VANYA*: COMPARATIVE ANALYSIS

**Abstract.** Chekhov's plays *The Wood Demon* and *Uncle Vanya* are analyzed in this article. The author of the article comes to the conclusion that *Uncle Vanya* is not a remake of *The Wood Demon*, but a new independent play, in which the central situation of the life of Uncle Georges from *The Wood Demon* is used. The article also offers a new understanding of the final situation in *Uncle Vanya*.

**Keywords:** history of nineteenth-century Russian literature, Chekhov's drama, *The Wood Demon*, *Uncle Vanya*.

«Дядя Ваня» – пьеса-загадка. Когда она была написана? Исследователи «Сцен из деревенской жизни» называют и 1890-й, и 1896 годы, и промежуток между ними. Проблемой является и то, представляет ли она собой переделку одной из сюжетных линий «Лешего», или она самостоятельная, новая пьеса Чехова.

«Леший» был окончательно завершён Чеховым «зимой или даже весной 1890 г.» (С XII, 386), в самом начале зрелого периода творчества. Пьеса оказалась тесно связанной с темами и проблематикой творчества Чехова тех лет.

Чехов писал о своем новом произведении: «Вывожу в комедии хороших, здоровых людей, наполовину симпатичных» (П III, 256).

Но в пьесе царят раздор и даже вражда между людьми.

Уже названием пьесы Чехов подчеркивает тему неблагополучия в отношениях между хорошими людьми в произведении и общий характер недостатков персонажей. «Леший» – первая пьеса Чехова, в которой он использует масштабный символ.

Итак, персонажи комедии хорошие люди, но в них сидит «бес разрушения». Посмотрим, о каких же недостатках персонажей говорится в комедии. Вот высказывания Лешего: «Ни у кого нет сердца» (С XII, 189); «Я охотнее верю злу, чем добру, и не вижу дальше собственного носа» (С XII, 187); «все вы бродите в темном лесу и живете ощупью. Ума, знаний и сердца у всех хватает только на то, чтобы портить жизнь себе и другим» (С XII, 194).

Итак, Леший говорит о недостатке сердца и незнании людей и жизни.

Чехов наделяет своих персонажей не только общими недостатками, но и общей виной. Никто из них не увидел трагедию жизни дяди Жоржа, никто, даже Елена Андреевна, не отнесся к нему участливо, никто ничего не сделал, чтобы предотвратить самоубийство. Если в «Иванове» никто не понял трагедию главного героя, то в «Лешем» трагедию Войницкого никто не заметил.

Елена Андреевна говорит: «...мир погибает не от разбойников и не от воров, а от скрытой ненависти, от вражды между хорошими людьми, от всех этих мелких дрызг...» (С XII, 151). В бедах жизни виноваты не отдельные злонамеренные лица, виноваты все мы. Такова мысль Чехова.

В чем же причина неблагополучия в отношениях между хорошими людьми? На этот вопрос дает ответ все тот же Хрущов, он говорит: «...к каждому человеку подходят боком, смотрят на него искоса и ищут в нем народника, психопата, фразера – все, что угодно, но только не человека! “О, это, говорят, психопат!” – и рады. “Это фразер!” – и довольны, точно открыли Америку! А когда меня не понимают и не знают, какой ярлык прилепить к моему лбу, то винят в этом не себя, а меня же и говорят: “Это странный человек, странный!”» (XII, 157).

Таким образом, люди неудержимо стремятся налепить на лоб ближнего своего «ярлык» и в результате приходят к неверным суждениям о нем.

«Ярлык» – это тогда, когда к «человеку подходят боком, смотрят искоса», то есть смотрят на него с определенной точки зрения: с политической (либерал или консерватор), социальной (демократ или дворянин) и т. д.

В. Б. Катаев пишет о том, что сведение человека к «ярлыку» затемняет «подлинную сложность человека»<sup>1</sup>. Это совершенно верно. Но это еще не всё. Сведение человека к «ярлыку» обедняет представления о нем и ведет к искаженным мнениям о нем. Например, давая человеку определение «либерал», мы невольно прилагаем к нему свои представления о типичном либерале, в том числе приписывая ему, хотя бы отчасти, человеческие качества, которые, на наш взгляд, и приводят людей к либеральным убеждениям. «Ярлык» также и нивелирует людей, стирает, хотя бы отчасти, их индивидуальные различия.

Не раз исследователи писали о нравственном возрождении персонажей.

<sup>1</sup> Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 144.

Но персонажи пьесы, по словам Чехова, и так хорошие люди, в нравственном возрождении они не нуждаются. То, что с ними происходит, правильнее назвать прозрением.

Таковы недостатки взгляда на человека с той или иной определенной точки зрения. Таковы недостатки, по Чехову, рационалистического познания человека и жизни.

Для нормализации отношений между людьми и, соответственно, жизни необходимо отказаться от излишней рассудочности, отвлеченного мышления и воспринимать жизнь и отдаваться ей непосредственно, постигать человека целостно, интуитивно, а не исключительно рационально.

В «Лешем» есть тема жертвы собой, но она не находится на первом плане. Работая над «Дядей Ваней», Чехов делает ее центральной. Он убирает персонажей, не имеющих отношения к этой теме: Желтухина, Юлю, Орловского и его сына Федора Ивановича. В центре новой пьесы находится образ Войницкого и его судьба. Он, пожертвовав собой, посвятил свою жизнь служению Серебрякову, которого принимал чуть ли не за выдающегося ученого. Незадолго до начала пьесы дядя Ваня вдруг решил, что профессор на самом деле бездарность, «ученая вобла». И он подводит итог своему существованию на этом свете: я не жил, погибла жизнь.

Прав ли Войницкий или нет, зависит от ответа на вопрос: кто же на самом деле Серебряков, но ответить на этот вопрос крайне сложно, если вообще возможно.

Но не один Войницкий жертвует собой ради Серебрякова. Сестра дяди Вани любила профессора, «как могут любить одни только чистые ангелы таких же чистых и прекрасных, как они сами» (С XIII, 23), Елена Андреевна «вышла за него, когда он был уже стар, отдала ему молодость, красоту, свободу, свой блеск» (С XIII, 68) и сохраняет ему верность. Кому были принесены эти жертвы? Конечно, здесь уже неважно, был ли профессор выдающимся ученым, весь вопрос в том, достойному ли человеку отданы чистота души, молодость и красота. Соня вместе с дядей Ваней заживо погребла себя в имении, работает, не зная ни отдыха, ни радости, на того же Серебрякова, мать дяди Вани слепо обожает профессора и потратила свою жизнь на преклонение перед ним.

Жертвует собой и Астров. Он тратит свои силы не на личную жизнь, а на дело спасения и восстановления лесов, которым он придает громадное значение для жизни людей. И он осознает свою деятельность как служение человечеству. Он говорит: «Сел я, закрыл глаза – вот этак, и думаю: те, которые будут жить через сто-двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом?» (С XIII, 64); «Обыкновенно, я напиваюсь так один раз в месяц. Когда бываю в таком состоянии, то становлюсь нахальным и наглым до крайности. Мне тогда всё нипочем! <...> в это время я уже не кажусь себе чудачком и верю, что приношу человечеству громадную пользу... громадную! И в это время у меня своя собственная философская система, и все вы, братцы, представляетесь мне такими букашками... микробами» (С XIII, 81–82).

Дядя Ваня и Астров служат, так сказать, «общим идеям» (науке, человечеству). И жертвы Войницкого и Астрова могут быть поставлены под сомнение (вполне возможно, что Серебряков посредственность, а уездный доктор явно преувеличивает

роль лесов в жизни людей). Войницкий и Астров жертвуют искренно, но при этом они получают и психологические выгоды от своей жертвы, осознавая ее как служение человечеству. Это осознание придает бóльшую значимость их личностям, возвышает их над окружающими в их самооценках. Например, дядя Ваня полагает, что из него мог бы «выйти Достоевский или Шопенгауэр», что значительно повышает цену его жертвы; по словам Чехова, «он носит чудесные галстуки. Чудесные!» (С XIII, 396), то есть стремится выделить себя из общей массы людей значительностью своей личности. А Астров в пьяном виде даже чувствует себя чуть ли не титаном посреди окружающих его «букашек» и «микробов».

Но в пьесе есть и другие жертвы, если Войницкий и Астров жертвуют ради «общих идей», то Телегин, Елена Андреевна и Соня жертвуют собой ради конкретных людей. Соня жертвует отцу, Елена Андреевна, исполняя свой нравственный долг, остается верной своему мужу, ухаживает за ним, а жена Телегина сбежала от него на другой день после свадьбы, но до сих пор он ее любит и верен ей, помогает, чем может, «и отдал свое имущество на воспитание деточек, которых она прижила с любимым человеком», стал «приживалом» в доме Войницкого, помогая в делах по имени.

И эти персонажи ничего не хотят получить в обмен за свою жертву, ими движет лишь жалость и любовь к ближним, которые осознаются ими как нравственный долг («я своего долга не нарушал», – говорит Телегин). Их жертвы ближним, а не абстракциям выглядят нравственно выше, чем жертвы Войницкого и Астрова.

Перерабатывая образ Дядина в образ Телегина, Чехов делает Вафлю, как все его называют, гораздо менее смешным персонажем, убирает многие его экзальтированные высказывания, из арендатора мельницы Лешего он превращается в приживала в доме Войницкого. Он вызывает добрую улыбку и чувство сострадания.

Поведение Телегина воспринимается едва ли не как образцовая жертва. Таков его вклад в идейное содержание пьесы.

Но его жертву нельзя рассматривать по отношению к другим жертвам как противопоставление нормы не норме: в жертвах Астрова, дяди Вани, конечно, есть и свое достаточно высокое содержание.

Елена Андреевна в «Лешем» говорила, объясняя, почему она не изменяет мужу: «Я труслива, застенчива, и мне все кажется, что если бы я изменила, то все жены взяли бы с меня пример и побросали бы своих мужей, что меня накажет бог и замучит совесть...» (С XIII, 165). В «Дяде Ване» писатель редуцирует мотив страха и вводит мотив стыда перед Соней, теперь она говорит: «...я труслива, застенчива... Меня замучит совесть... Вот он (Астров. – П. Д.) бывает здесь каждый день, я угадываю, зачем он здесь, и уже чувствую себя виноватою, готова пасть перед Соней на колени, извиняться, плакать...» (С XIII, 93).

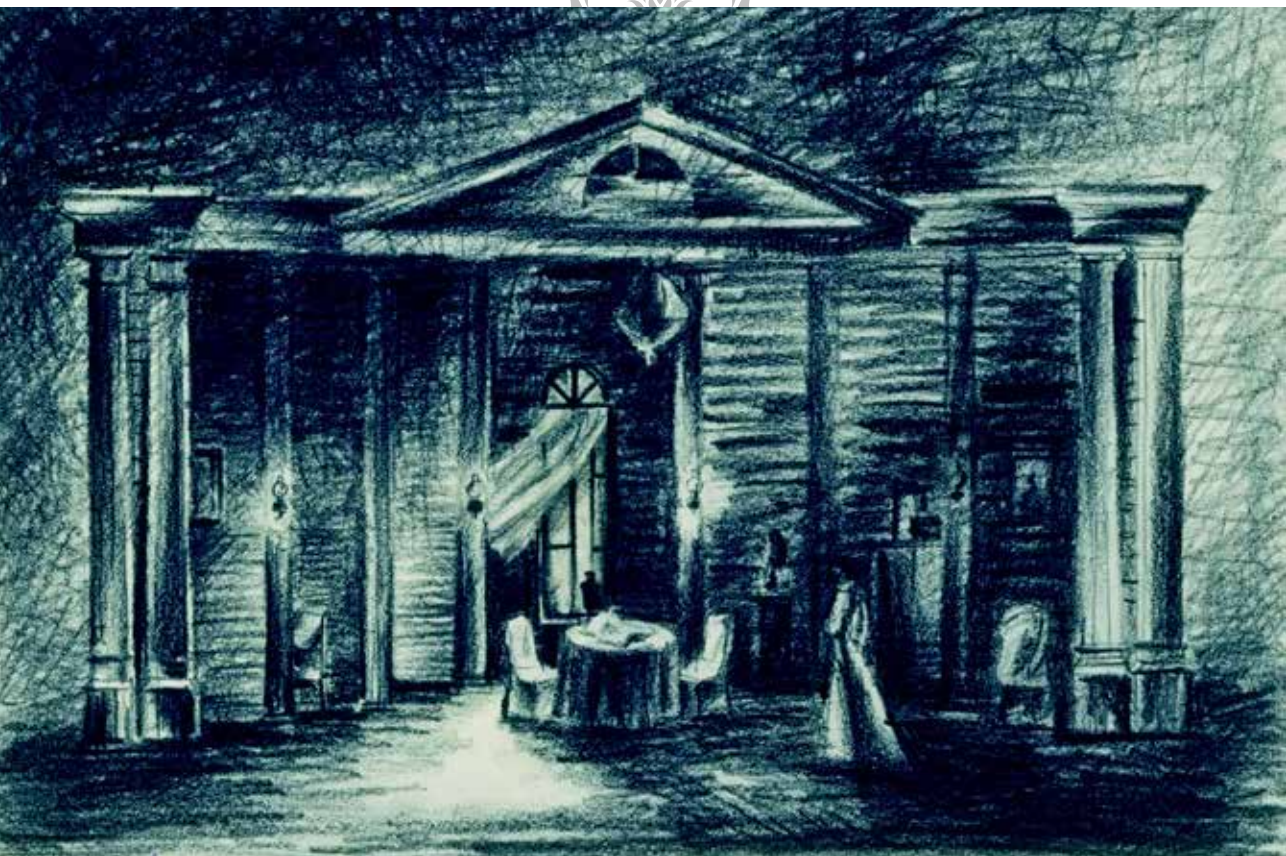
В результате жертва Елены Андреевны обретает более высокий нравственный ореол.

В отличие от дяди Жоржа в «Лешем», в новой пьесе дядя Ваня стреляет не в себя, а в профессора, пытаясь убить виновника его погубленной жизни. Не попав в Серебрякова, Войницкий крадет из аптечки Астрова баночку с морфием, думая покончить с собой. Заканчивается все тем, что дядя Ваня примиряется с Серебряковым





В.А. Симов. Макет к спектаклю «Дядя Ваня», 1904. Постановка К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Новодел под руководством В.Я. Левенталья. Музей МХАТ, 2010



Э. Кочергин. Эскиз декорации к спектаклю «Дядя Ваня». Режиссер Г. Товстоногов. БДТ им. М. Горького. 1982. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина





Джанг Гриффин.  
Декорация спектакля  
«Дядя Ваня».  
Режиссер Рон Ван Ли.  
Yale School of Drama  
Acting Project,  
Нью-Хейвен,  
Коннектикут,  
США, 2010



Санто Локасто.  
Декорация спектакля  
«Дядя Ваня».  
Режиссер О. Пендлтон.  
Classic Stage Company,  
Нью-Йорк, 2009.  
Фото Sara Kgulwich



Джоан Лонг.  
Декорация спектакля  
«Квартальный  
жизненный кризис»  
(по «Дяде Ване»)  
Режиссер  
К. Каминштейн.  
Производство Momma  
Tried / Goat in the Road,  
Новый Орлеан, США,  
2015. Фото Joshua Brasted



и говорит ему: «Ты будешь аккуратно получать то же, что получал раньше. Все будет по-старому» (С XIII, 112).

И это выглядит психологическим парадоксом: Войницкий хотел убить профессора, а через несколько часов полностью восстанавливает с ним свои отношения. Как объяснить этот парадокс?

Обратимся к образу Серебрякова и отметим, что при подготовке собрания сочинений Чехов смягчил отзыв о профессоре как об «ученой вобле».

Да, профессор непригляден, эгоист, «деспот», но ведь он старый, больной, боящийся смерти, страдающий человек. Во втором действии говорится, что от боли он не спит вторую ночь. И при этом он продолжает упорно трудиться. Когда он состарился, он, по его словам, сам стал себе противен. Он всю жизнь отдал науке, трудился, «как вол». И профессор спрашивает: «Ну, допустим, я противен, я эгоист, я деспот, но неужели я даже в старости не имею некоторого права на эгоизм? Неужели я не заслужил? Неужели же, я спрашиваю, я не имею права на покойную старость, на внимание к себе людей?» Он упрекает окружающих: «Не могу! Нет сил! А тут еще не хотят простить мне моей старости!» (С XIII, 77).

Страдающий человек хочет жалости к себе, сострадания, а его никто, кроме няни Марины, не жалеет. Остальные персонажи лишь умом понимают, что он стар и болен, но видят в нем прежде всего не это, а то, что он знаменитый ученый. Даже жена, которая хотя и стремится защитить его от нападков Войницкого: «Ненавидеть Александра не за что, он такой же, как все. Не хуже вас» (XIII, 73), – вряд ли жалеет его, а лишь просто исполняет супружеский долг, ухаживая за больным мужем. Вот что она отвечает ночью на жалобы, пускай порой и капризы, страдающего человека: «Ты говоришь о твоей старости таким тоном, как будто все мы виноваты, что ты стар. <...> Я изнемогаю... Бога ради молчи. <...> Замолчи! Ты меня замучил! <...> (сквозь слезы). Невыносимо! Скажи, что ты хочешь от меня? С е р е б р я к о в. Ничего. Е л е н а А н д р е е в н а. Ну, так замолчи. Я прошу» (С XIII, 76). Единственное, что она сказала ему в «утешение», следующее: «Погоди, имей терпение: через пять-шесть лет и я буду стара» (С XIII, 77). И ни одного слова жалости.

Только няня Марина сострадает профессору, она говорит ему: «Старые что малые, хочется, чтобы пожалел кто, а старых-то никому не жалко» (С XIII, 78).

В итоге мы начинаем понимать, что и Серебряков переживает свою внутреннюю драму, представляя нам ее иной вариант, отличающийся от драм других персонажей. А именно – драму старости, которую не замечают.

До сих пор мы не сказали о том, что в жизни дяди Вани были и есть две жертвы: одна Серебрякову, общей идее, другая – Телегину, который живет приживалом в его имении. И это уже жертва конкретному человеку. Войницкому доступно не только преклонение перед общими идеями, но и сострадание отдельно взятому человеку.

Мы полагаем, что в часы сильнейшего нравственного потрясения после покушения на Серебрякова дядя Ваня осознал, что профессор старый больной человек, страдающий, скорее всего, не менее, чем он сам. И своей преданностью науке, титаническим трудом, независимо от ее результатов, он заслужил уважение и достойную старость. Поэтому Войницкий решает оставить все по-старому, продолжать жертвовать Серебрякову.

А главное: прежде к взаимоотношениям Войницкого с Серебряковым Елена Андреевна не имела никакого отношения. Теперь дядя Ваня понимает, что посылаемые им деньги идут и на обеспечение достойной жизни его любимой женщины. Исследователи «Дяди Вани» часто пишут о том, что в конце пьесы происходит возвращение к ее началу. Но совпадение начала пьесы и ее конца лишь внешнее, в пьесе происходит внутреннее событие. Если раньше Войницкий жертвовал собой Серебрякову, а через него «общей идее», то теперь центральный герой пьесы будет служить конкретным людям. Ситуация Войницкого становится схожей с ситуацией Телегина: у обоих любимые женщины живут (жена Телегина теперь вдова) с другими мужчинами, а они продолжают помогать им материально.

В целом в «Дяде Ване» жертва конкретному человеку выглядит более нравственной и несомненной, чем жертва общей идее. Ведь профессор вполне мог быть посредственностью, а Астров чересчур уж преувеличивает роль лесов в жизни людей. В «Лешем» по поводу концепции Хрущева Войницкий говорит: «И все, что я до сих пор имел честь слышать от вас в защиту лесов, – все старо, несерьезно и тенденциозно <...> если бы взглянули на дело не с фельетонной точки, а с научной, то...» (С XII, 140–141). В «Дяде Ване» Чехов смягчает реакцию дяди Вани на взгляды Астрова: «Все это мило, но не убедительно» (С XIII, 72). «...все старо», – говорит о концепции доктора Войницкий в «Лешем» (С XII, 140). И он прав. Идеи «географического детерминизма», в русле которого лежат взгляды Астрова на роль лесов для человеческой жизни, согласно которым природа, климат и обусловленная ими пища формируют человека и определяют его поведение и мировоззрение, восходят к XVIII веку, главным представителем этого учения в XIX веке был Г. Т. Бокль. В «Вишневом саде» Бокль упоминается в ироническом контексте.

Таким образом, Астров руководствуется устаревшим учением, хотя его деятельность по восстановлению лесов имеет, видимо, минимальное, но положительное значение.

Итак, «Дядя Ваня» совершенно новая пьеса по сравнению с «Лешим». Неверно говорить, что в «Дяде Ване» писатель использует сюжетную линию дяди Жоржа, слишком уж по-разному заканчиваются сюжетные линии этих персонажей. Правильно будет сказать, что Чехов в своей новой пьесе использует центральную ситуацию жизни персонажа «Лешего».

## ЛИТЕРАТУРА

*Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. 264 с.



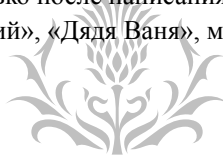


Н. Ф. ИВАНОВА

## ОТ МУЗЫКИ ЗВУЧАЩЕЙ («ЛЕШИЙ») К НЕЗВУЧАЩЕЙ («ДЯДЯ ВАНЯ»)

**Аннотация.** Наблюдения над музыкальной поэтикой пьес Чехова «Леший» и «Дядя Ваня» позволяют сделать вывод о том, что между пьесами лежит достаточно большое временное расстояние и напряженные творческие поиски автора, окончание работы над пьесой «Дядя Ваня» могло закончиться только после написания пьесы «Чайка».

**Ключевые слова:** Чехов, «Леший», «Дядя Ваня», музыка, поэтика.



IVANOVA, N. F.

## FROM SOUNDING MUSIC (*THE WOOD DEMON*) TO SOUNDLESS MUSIC (*UNCLE VANYA*)

**Abstract.** Observations on musical poetics of Chekhov's *The Wood Demon* and *Uncle Vanya* plays let us conclude that there is quite a long temporal distance between the two plays and also arduous creative process, so *Uncle Vanya* could be accomplished only after writing *The Seagull*.

**Keywords:** Chekhov, *The Wood Demon*, *Uncle Vanya*, music, poetics.

Чеховские пьесы всегда отличаются необыкновенной музыкальностью. Уже в первой юношеской <<Безотцовщине>> на сцене стоят музыкальные инструменты – рояль, «возле нее поупитр со скрипкою и нотами» (С XI, 7), фисгармония, позже упоминается гитара (С XI, 120), «из окон несутся смех, говор, звуки рояля и скрипки (кадриль, вальсы и проч.)» (С XI, 54). Герои часто напевают: Трилецкий – популярного «Стрелочка» («Я хочу вам рассказать, рассказать...»), комические куплеты в обработке К. Франца), Анна Петровна – песню «Тройка», цыганский романс «В час роковой...», гимн «Звон победы раздавайся» (из «Хора для кадрили» на слова Г. Р. Державина, музыка О. А. Козловского), перебирают клавиши, водят смычком по скрипке, разговаривают о музыке. Так, Глагольев вспоминает, как прошлой зимой в

Москве в опере «один молодой человек плакал под влиянием хорошей музыки <...> заметив, что добрые люди видят его слёзы, завертелся на кресле, покраснел, состроил на своём лице скверную улыбочку и потом вышел из театра» (С XI, 12). Не свои ли переживания описывает юный Чехов, тонко чувствующий и любящий музыку?

И в «Иванове» (1887) «при поднятии занавеса слышно, как в доме разучивают дуэт на рояли и виолончели» (С XI, 219). Эта ремарка, как и следующая, – «Пианино, на нем скрипка, возле стоит виолончель» (С XI, 280) – сохраняется и в редакции «Иванова» 1889 года (С XII, 63). Действие словно все время строится возле музыкальных инструментов – Егорушка «идет к пианино <...> Боркин садится за пианино и дает ла» (С XI, 246), «Шабельский склоняется к пианино и рыдает» (С XI, 283), потому что молчащая виолончель с грустным и бархатным звуком становится для него напоминанием о рано и трагически ушедшей Анне Петровне: «Взглянул я сейчас на эту виолончель и... и жидовочку вспомнил» (С XI, 283–284; С XII, 68). Боркин напевает известные куплеты “Nicolas-voilà” (С XI, 245), «Поймешь ли ты души моей волненье...» (С XI, 224) (популярный романс Н. С. Ржевской), «Я вновь пред тобою...» (романс «Стансы» на слова В. И. Красова, возможно, музыка А. А. Алябьева), «Явилась ты, как пташка к свету...» (С XI, 267) (романс Е. С. Шашиной, слова О. П. Павловой).

Иногда герои драматических произведений Чехова просто проговаривают строки известных, узнаваемых зрителями романсов, причем автор встраивает цитаты в реплики даже без кавычек. Так, Лебедев в «Иванове» (1887), обращаясь к Шабельскому, 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 прежние страдания и молодость погибшую мою...»<sup>1</sup> (С XI, 243). Эта романсная строка (слова М. Лермонтова, музыка П. П. Булахова, Ф. Г. Голицына или А. В. Шишкина) остается и в редакции 1889 года (С XII, 31). В «Медведе» (1888) Смирнов апеллирует в монологе сразу к двум романсам: «Сударыня, на своем веку я видел женщин гораздо больше, чем вы воробьев! <...> Теперь меня не поведете! Довольно! Очи черные, очи страстные, алые губки, ямочки на щеках, луна, шепот, робкое дыханье – за все это, сударыня, я теперь и медного гроша не дам!..»<sup>2</sup> (романс Е. П. Гребенки на музыку вальса “Homage” Флориана Германа в обработке С. Герделя, романс на слова А. А. Фета, музыка М. А. Балакирева или Н. А. Римского-Корсакова) (С XI, 303).

И в «Лешем» (1889–1890) Федор Иванович Орловский проговаривает романсную строку: «Дела вообще идут хорошо, но насчет “уймитесь, волнения страсти” – все обстоит по-прежнему» (романс М. И. Глинки «Сомнение», слова Н. В. Кукольника) (С XII, 137), но она уже взята автором в кавычки.

По справедливому замечанию Г. И. Тамарли, цитирование строк из популярных романсов без кавычек и без соответствующих ремарок в ранней драматургии Чехова показатель того, что «автору важен был только текст вокального произведения»<sup>3</sup>.

1 Подробнее: *Иванова Н. Ф.* «Но прежним чувствам нет возврата» (Лермонтовский романс в жизни и творчестве Чехова) // Таганрогский вестник: Маг-лы международной научно-практической конференции «Истоки творчества А. П. Чехова: биография и поэтика». Таганрог: ТГЛИИИМЗ, 2010. С. 239–251.

2 Об этом: *Иванова Н. Ф.* «Французистый водевильчик» и русский романс // Альманах «Мелихово». ГЛММЗ А. П. Чехова «Мелихово», 2000. С. 241–249. Интересные материалы об авторе музыки романса «Очи черные»: *Тамашевская В.* О романсе «Очи черные». URL: <https://www.proza.ru/2009/09/29/334> (дата обращения: 25.12.2017).

3 *Тамарли Г. И.* Поэтика драматургии А. П. Чехова (от склада души к типу творчества). Таганрог: ТГПИ им. А. П. Чехова, 2012. С. 22.

Романсные формулы придавали репликам, по мнению говорящего, поэтичность, приподнятость, эмоциональность, выступали как некий знак культурного языка, понятный обоим собеседникам и, конечно, зрителю, узнающему конкретные культурные приметы своего времени.

Перед молодым Чеховым стояла проблема поиска новых форм художественного выражения, сопровождающаяся обращением к возможностям другого вида искусства. Чехов создаёт новую литературную эстетику, в которой музыка помогает познать и выразить то, что невыразимо средствами традиционной литературной системы, сделать искусство слова более ёмким, проникновенным, познавательным, музыка начинает жить новой жизнью в другой области творчества.

Комедия «Леший» изначально задумывалась Чеховым как «пьеса с настроением», «лирическая пьеса» (письма А. С. Суворину от 30 мая и 18 октября 1888 года), не случайно А. И. Урусов одним из первых отметил «поэтическое достоинство пьесы» (С XII, 393), которое достигалось прежде всего привлечением музыки.

Уже в первом действии мы узнаём от Войницкого, что Елена Андреевна «красавица, умница <...> какой талант, какая артистка! Как чудно играет она на рояли!» (С XII, 130). И Соня, как оказывается, обладает незаурядным музыкальным талантом. Желтухин отмечает: «Да, у Софьи Александровны, например, великолепнейший голос. Удивительное сопрано! Не слышал ничего подобного даже в Петербурге. Но, знаете ли, слишком форсирует в верхних нотах. Этакая жалость! Дайте мне верхние ноты! Дайте мне верхние ноты! Ах, будь эти ноты, ручаюсь вам головой, из нее получилось бы... удивительное, понимаете ли...» (С XII, 130). Жорж Войницкий, узнав, что приехали Серебряковы, напевает ритмично: «Пойдем встретим, пойдем встретим...» (С XII, 134). На предложение «крёстного» Орловского поехать с ним осенью за границу Соня поет: «Не искушай меня без нужды...» (С XII, 135) (романс на слова Е. А. Баратынского, музыка М. И. Глинки). И даже на банальный вопрос Хрущова «Как дела?» Федор Иванович отвечает строкой из романса: «...насчет “уймитесь, волнения страсти” – все обстоит по-прежнему» (С XII, 137). Влюбленный в замужнюю женщину, Орловский готов отдать ей все, увезти ее на Кавказ, где «сторожил бы ее, как верный пес, и была бы она для меня, как вот поет наш предводитель: “И будешь ты царицей мира, подруга верная моя”. Эх, не знает она своего счастья!» (С XII, 138). Ощущая себя Демоном из оперы А. Г. Рубинштейна, «вольным сыном эфира», ищущим успокоения в любви, он готов взять ее «в надзвездные края» и сделать ее «царицей мира». Обрывая любопытство Хрущова, Орловский тут же резко замечает: «Но довольно об этом. Теперь начнем из другой оперы» (С XII, 138) и, заключая с Соней пари, предлагает: «Если проиграешь, то споешь мне сорок раз» (С XII, 139). Но, идя в сад, опять поет: «И будешь ты царицей мира, подруга верная моя...» (С XII, 143), потому что лирические жалобы оперного Демона, его неудовлетворенность, страдания, жажда любви, сочувствия вызвали отклик в душе чеховского героя. Даже сторож в саду во втором действии ночью «стучит и поет песню» (С XII, 148).

В начале третьего действия слышно, как Елена Андреевна «за сценой играет на рояли арию Ленского перед дуэлью» из «Евгения Онегина».

«В о й н и ц к и й (*слушая музыку*). Это она играет, Елена Андреевна... Моя любимая вещь...» (С XII, 163). Музыка П. И. Чайковского, выступающая своеобразным

музыкальным фоном, задаёт тон, настроение, предсказывает дальнейшее развитие сюжета – гибель Войницкого.

Приезд в лес и дом при мельнице к Дядину невольно вызывает музыкальную ассоциацию с оперой А. С. Даргомыжского «Русалка» у Желтухина, и он поет: «Невольно к этим грустным берегам меня влечет неведомая сила...» (С XII, 188). Узнав, что Вафля находится на мельнице, идет его позвать и опять напевает: «Невольно к этим грустным берегам...» (С XII, 188).

Звучащей музыки в «Лешем» очень много. Точно так же наполнена музыкой и «Чайка». «Ну-с, пьесу я уже кончил. Начал её forte и кончил pianissimo – вопреки всем правилам драматического искусства», – писал Чехов Суворину в ноябре 1895 года (П VI, 100). Музыкальные термины в авторском письме сразу задают определенную программу, как воспринимать чеховскую пьесу: обратить внимание на её внутреннее музыкальное звучание, на музыку, которую Чехов считал важнейшим фактором в раскрытии идейного содержания произведения и понимания самого настроения пьесы.

Как и в «Лешем», герои «Чайки» говорят о музыке<sup>4</sup>. Так, Шамраев вспоминает о забавном случае в Москве в оперном театре со знаменитым басом Сильвой (С XIII, 17), слушают, как на другом берегу озера поют, и Аркадина под влиянием этого пения вспоминает, «что лет 10–15 назад, здесь, на озере, музыка и пение слышались непрерывно почти каждую ночь» (С XIII, 15–16). Сорин поет «Во Францию два гренадера...» (С XIII, 10) (баллада Р. Шумана на стихи Г. Гейне «Гренадеры»), Дорн напевает «Не говори, что молодость сгубила» (С XIII, 11) (романс Я. Ф. Пригожева на слова Н. А. Некрасова), дважды «Я вновь пред тобою...» (С XIII, 11, 60), дважды начало арии Зибеля из оперы «Фауст» Ш. Гуно «Расскажите вы ей, цветы мои...»<sup>5</sup> (С XIII, 21, 24), серенаду К. С. Шиловского «Месяц плывет по ночным небесам...» (С XIII, 48)<sup>6</sup>.

В четвертом действии «Чайки» звучит меланхолический вальс, звучит приглушенно, через две комнаты, Полина Андреевна замечает: «Костя играет. Значит, тоскует» (С XIII, 47). Повторяющаяся реплика во время игры героев в лото – «за сценой играют меланхолический вальс» (С XIII, 53) – передает домашний уют, тепло, неторопливое течение жизни на фоне бушующего за окном ветра, осеннего холодного дождя и сильную тоску, тревогу Треплева, пытающегося найти успокоение в музыке. И опять чуткая Полина Андреевна вслух отмечает угнетенное состояние души молодого человека: «Костя играет. Тоскует, бедный» (С XIII, 54). Мелодия меланхолического вальса становится итоговым выражением душевного, критичного состояния Треплева, подготавливает зрителя к вскоре раздавшемуся выстрелу в финале пьесы.

Сопоставительный анализ музыкального наполнения пьес «Леший» и «Чайка» позволяет судить, что написаны они в одной, близкой музыкальной тональности и наполненности. Дважды встречается в пьесах «косвенное» упоминание музыки

4 О музыке в чеховской «Чайке»: *Тамарли Г. И.* Идейно-художественная роль романсов в пьесе А. П. Чехова «Чайка» // Творчество Чехова: сб. ст. Выпуск 3. Ростов-н/Д, 1978. С. 61–69; *Яницкая С. С.* Романские цитаты и реминисценции в драматургии А. П. Чехова. URL: <https://www.docme.ru/doc/986562> (дата обращения: 25.12.2017).

5 Подробнее: *Иванова Н. Ф.* Чехов и опера Шарля Гуно «Фауст» // Театр в движении эпох: коллект. монография (Бахрушинские чтения). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. С. 89–95.

6 Подробнее о Шиловском и серенаде «Тигренок» см.: *Киреева Е. В.* Из наблюдений над принципами интертекстуальных связей у Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова: стихотворение А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» и роман «Идиот», серенада К. С. Шиловского «Тигренок» и комедия «Чайка» // Чехов и Достоевский. По мат-лам Четвертых междунаро. Скафтымовских чтений (Саратов, 3–5 октября 2016 года): сб. науч. работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. С. 424–435.



(в разговорах, воспоминаниях), 8 «музыкальных цитат» в «Лешем», 7 – в «Чайке». Прием повторного использования музыкальной цитаты одним героем (Орловский напеваает дважды из оперы «Демон», Желтухин дважды из «Русалки», Дорн дважды из «Фауста», дважды романс «Я вновь пред тобою») характерен для обеих пьес. А вот использование музыки в драматическом спектакле как фона – только один раз в «Лешем» (Елена Андреевна играет за сценой из «Евгения Онегина» арию Ленского)<sup>7</sup>, но трижды в «Чайке». Причем в первом действии пение слышится издали, с другого берега озера. Точно так же музыка меланхолического вальса дважды слышится приглушенно, из другой комнаты. Этот способ звучания музыки, приглушенной расстоянием, присущ прозе Чехова<sup>8</sup>. Достаточно вспомнить «Степь» (1888), «Именины» (1888), «Бабы» (1891): «Где-то за церковью запели великолепную печальную песню. Нельзя было разобрать слов и слышались одни только голоса: два тенора и бас. Оттого, что все прислушались, во дворе стало тихо-тихо... Два голоса вдруг оборвали песню раскатистым смехом, а третий, тенор, продолжал петь и взял такую высокую ноту, что все невольно посмотрели вверх, как будто голос в высоте своей достигал самого неба» (С VII, 344–345). Пространственный мир пением или музыкой издали раздвигается, покоряет слушателей, отрывает от обыденности, напоминает о «высшем», «идеальном». В «Чайке» намечился определенный сдвиг в музыкальную эстетику, выработанную прозой.

В «Дяде Ване» иная тональность, иной характер и способ использования музыки. В первом действии после ссоры Войничкого с матерью и неудачной попытки Сони и Елены Андреевны перейти на другую тему разговора Телегин настраивает гитару, а Марина певуче кличет кур: «Цып, цып, цып...» (С XIII, 71). Это непривычная музыка – музыка быта. Неровные настраиваемые звуки гитары и певучий мягкий человеческий голос. Тихое и грустное звучание. Слово героям надо остынуть, прийти в себя, услышать друг друга... Марина уходит, и «Телегин играет польку; все молча слушают» (С XIII, 71). Полька – жизнерадостный, быстрый, веселый, озорной танец, но, исполняемый на тихо звучащей гитаре, придающей необыкновенную камерность звучанию, вызывает противоречивое чувство – веселье сквозь слезы. И в конце первого действия все уходит со сцены, «Телегин бьет по струнам и играет польку; Мария Васильевна что-то записывает на полях брошюры. Занавес» (С XIII, 74). Очень непритязательное, ненавязчивое, тихое, понятное и вполне реалистичное музыкальное сопровождение первого действия.

Во второе действие из «Лешего» перешла ремарка: «Сторож в саду стучит и поет песню» (С XIII, 76). Но это пение доносится приглушенно. Окно хлопает от ветра, и Елена Андреевна, закрывая его, говоря: «Сейчас будет дождь. Никто у тебя твоих прав не оспаривает» (С XIII, 76). И затем ремарка: «Пауза; с т о р о ж в саду стучит и поет песню» (С XIII, 76). И через некоторое мгновение, словно передохнув, Серебряков продолжает свой нескончаемый монолог-жалобу.

Вполне естественно и оправданно появление Телегина с гитарой с пьяным Астровым, который дважды настойчиво требует: «Играй!», не принимая возражения: «Все

7 Подробнее: *Иванова Н. Ф.* Романская интерпретация оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в творчестве Чехова // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 10. От Пушкина до Чехова. Симферополь: Таврия-Плюс, 2001. С. 138–145.

8 Об этом: *Иванова Н. Ф.* «Чудная музыка слышится в вечерней тишине...» (пространство и музыка у Чехова) // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 15. Мир Чехова: пространство и время. Симферополь: ДОЛЯ, 2010. С. 89–98.

спят-с!» (С XIII, 81). Телегин вынужден тихо наигрывать, а Астров, подбоченясь, тихо поет: «Ходи, хата, ходи печь, хозяину негде лечь...» (С XIII, 81). И после непродолжительного разговора с Войницким опять требует: «Вафля, играй!» (С XIII, 82), Телегин вынужден тихо наигрывать. Только появление Сони вынуждает Астрова и Телегина уйти в другую комнату. Музыка прекращается.

И в конце второго действия, после примирения с Соней, Елене Андреевне очень хочется играть. Она говорит: «Мне хочется играть... Я сыграла бы теперь что-нибудь.

С о н я. Сыграй. (*Обнимает ее.*) Я не могу спать... Сыграй!

Е л е н а А н д р е е в н а. Сейчас. Твой отец не спит. Когда он болен, его раздражает музыка. Поди спроси. Если он ничего, то сыграю. Поди.

С о н я. Сейчас. (*Уходит.*)<...>

Е л е н а А н д р е е в н а. Давно уже я не играла. Буду играть и плакать, плакать, как дура. <...>

С о н я (*вернувшись*). Нельзя!» (С XIII, 89).

Этот фрагмент с незвучащей, с так и не прозвучавшей музыкой был и в «Лешем», Чехов только несколько изменил интонационную структуру этого эпизода, гениально поставленного Г. Товстоноговым в спектакле БДТ 1982 года и в телефильме 1986 года. Как точно отметил К. Рудницкий, «в коротенькой чеховской паузе Товстоногов создавал свой собственный, длительный, чисто режиссерский этюд»<sup>9</sup>. Когда Соня ушла спросить разрешение, Елена Андреевна подходила к роялю, садилась, открывала крышку, не касаясь руками клавиш, зная, что сейчас будет играть. Музыка звучала в ее пальцах, в ее сознании, она ее слышала. Волнующая музыка Чайковского словно вырывалась из плена, звучала все громче, «за нее и о ней без слов говорила, нарастая, высвобождаясь и все смелее взмывая ввысь»<sup>10</sup>. И зрители понимали, что, играя, она будет плакать и плакать о своей жизни, о несостоявшемся счастье, а в музыке, созвучной ее чувствам, настроению, она выплеснет всю свою неудовлетворенность, свои переживания, и только тогда сможет жить дальше. Музыка звучала то громче, то тише. Она закрывала рояль. Подходила к окну и слышала, как в саду стучит сторож, просила его не стучать – барин нездоров. Пауза. Вновь подходила к роялю, музыка становилась громче, и тут Соня, вернувшись от отца, произносила: «Нельзя!». Два слога: нель-зя! Слово крышка рояля захлопнулась, музыку запретили, музыки нет!..

В третьем действии «Дяди Вани» нет привычной музыки, она словно уходит в речь персонажей, в ритмизированную прозу, состоящую из экспрессивных реплик, повторов. Войницкий в знак мира и согласия приносит Елене Андреевне букет роз: «Осенние розы – прелестные, грустные розы...». И Соня тут же вторит: «Осенние розы – прелестные, грустные розы...» (С XIII, 91). Эти строки звучат элегично, возникает поэзия прозы, а произнесенная, она становится музыкой, романсом, повтор ее мягким женским голосом создает другую тональность, что придает эпизоду необыкновенную мягкость и пластичность. Постоянные повторы звучат напевно: «Я не могу... не могу... Я уйду» (Телегин). «Нянечка! Нянечка!» (Соня). «Погогочут гусаки – и перестанут... Погогочут – и перестанут...» (Марина). «О, что я делаю! Что я делаю!» (Войницкий), и в ответ Соня (*тихо*): «Нянечка! Нянечка!». Музыки

<sup>9</sup> Рудницкий К. О режиссерском искусстве Г. А. Товстоногова. URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Tovstonogov/Zerkalo\\_seni\\_1/](http://teatr-lib.ru/Library/Tovstonogov/Zerkalo_seni_1/) (дата обращения: 3.01.2018).

<sup>10</sup> Там же.

в этом действии нет, но она и не нужна. Голосовые партии ведет каждый герой со свойственной ему темой и тембром, интонацией. Это действие само как музыкальная партитура. Чехов словно отрабатывает этот прием в третьем действии, чтобы в конце пьесы поразить читателя музыкально звучащим последним монологом Сони: «Что же делать, надо жить! <...> Я верую, дядя, я верую горячо, страстно <...> Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах <...> но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем... (Обнимает его.) Мы отдохнем!» (С XIII, 115–116). И только когда замолкает Соня, начинает звучать тихое бесхитростное наигрывание на гитаре Телегина, как продолжение человеческого голоса, усиливая подступающую тоску и слезы, как музыка быта, обступающего героев все сильнее и сильнее.

Подобное гениальное музыкально-звуковое оформление спектакля, гораздо скуперее и выдержаннее прежних, но от этого еще сильнее воздействующее на зрителя и читателя, свидетельствует об изменении чеховского мироощущения, авторского видения, иного «слышания» музыки мира. И это могло произойти только после «Чайки», в которой Чехов отрабатывал, оттачивал драматургические приемы, проявившиеся в полную силу в «Дяде Ване».

## ЛИТЕРАТУРА

*Иванова Н. Ф.* «Французистый водевильчик» и русский романс // Альманах «Мелихово». ГЛММЗ А. П. Чехова «Мелихово», 2000. С. 241–249.

*Иванова Н. Ф.* Романсная интерпретация оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в творчестве Чехова // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 10. От Пушкина до Чехова. Симферополь: Таврия-Плюс, 2001. С. 138–145.

*Иванова Н. Ф.* «Чудная музыка слышится в вечерней тишине...» (пространство и музыка у Чехова) // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 15. Мир Чехова: пространство и время. Симферополь: ДОЛЯ, 2010. С. 89–98.

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

*Иванова Н. Ф.* Чехов и опера Шарля Гуно «Фауст» // Театр в движении эпох: коллект. монография (Бахрушинские чтения). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. С. 89–95.

*Рудницкий К.* О режиссерском искусстве Г. А. Товстоногова. URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Tovstonogov/Zerkalo\\_sceni\\_1/](http://teatr-lib.ru/Library/Tovstonogov/Zerkalo_sceni_1/) (дата обращения: 03.01.2018).

*Тамарли Г. И.* Идейно-художественная роль романсов в пьесе А. П. Чехова «Чайка» // Творчество Чехова: сб. статей. Выпуск 3. Ростов-н/Д, 1978. С. 61–69.

*Тамарли Г. И.* Поэтика драматургии А. П. Чехова (от склада души к типу творчества). Таганрог: ТГПИ им. А. П. Чехова, 2012. С. 22.

*Томашевская В.* О романсе «Очи черные». URL: <https://www.proza.ru/2009/09/29/334> (дата обращения: 25.12.2017).

*Яницкая С. С.* Романсные цитаты и реминисценции в драматургии А. П. Чехова. URL: <https://www.docme.ru/doc/986562> (дата обращения: 25.12.2017).



Е. Ю. ТРЕТЬЯКОВА

## РУСАЛКА В «ЛЕШЕМ» И «ДЯДЕ ВАНЕ»: ПОЭТИКА УМОЛЧАНИЯ

**Аннотация.** В статье рассмотрены фольклорно-мифологические (русалка, птицы) и литературные («Илиада», «Каменный гость», «Гамлет») мотивы и образные средства оценки характера одной из главных героинь «Лешего» и «Дяди Вани». Сравнивая принципы организации комплекса художественных средств с известным в классической риторике приёмом апофазиса, автор на основе выявленных различий приходит к выводу о родстве чеховской поэтики умолчания с религиозной апофатикой.

**Ключевые слова:** драматургический метод А. П. Чехова, поэтика умолчания, апофазис, литературные аллюзии, фольклорные архетипические мотивы.

TRETYAKOVA, E. Y.

## THE MERMAID IN *THE WOOD DEMON* AND *UNCLE VANYA*: POETICS OF UNREVEALED

**Abstract.** In the article, folklore and mythological (mermaid, birds) and literary (*Iliad*, *Stone Guest*, *Hamlet*) motifs and figurative means of assessing the personality of one of the main characters in *The Wood Demon* and *Uncle Vanya* are examined. Comparing the principles of the organization of a complex of artistic means with apophasis, well-known in classical rhetoric, the author on the basis of the revealed differences comes to the conclusion that the Chekhovian poetics of unrevealed is related to the Orthodox apophatics.

**Keywords:** A. Chekhov's dramaturgic method, poetics of silence, apophasis, literary allusions, folklore archetypal motifs.

При создании пьесы «Дядя Ваня» Чехов переработал систему персонажей «Лешего» и, соединив, например, двух невест в образ безответно влюблённой Сони, уменьшил число действующих лиц с тринадцати до девяти. Сокращение коснулось

большинства персонажей, но не четы Серебряковых: характер Елены Андреевны получил новые грани, подчеркнувшие её роль в конструкции единого замысла, реализованной не одной, а двумя пьесами, первая из которых написана в жанре комедии, вторая названа сценами из деревенской жизни.

На первых шагах осуществления замысла намечалось именовать профессора Благодетелевым, но затем автор остановился на фамилии *Серебряков*, созвучной по словице *слово – серебро*, дав его спутнице имя троянской красавицы Елены (греч. Ελενη – `светоносная`, `солнечная` по этимологии, возможно, соотносимое с Ήλιος – бог солнца). Загадка красоты не поверяет свою тайну никому: ни в «Лешем», ни в «Дяде Ване» закон *молчание – золото* не нарушен. Разъясняет ли что-либо Войницкий, когда называет Елену Андреевну русалкой? Приписываемый тем самым героине комплекс оценочных свойств остаётся не подтверждённым и не опровергнутым, недоговорённость в данном случае не мнимая, как в апофазисе классической риторики. И если не с приёмом, называемым апофазис или апофазия, то с чем близок принцип *умолчания* в художественной системе Чехова? Выясним это на примере образа Елены Андреевны Серебряковой, который, даже по-разному увиденный («Леший» и «Дядя Ваня» – разные подступы к одной загадке), остаётся весь внутри себя.

Апофазис (апофазия) – поочерёдный перебор возможных альтернатив, путём которого оратор в своём выступлении отвергает их все ради утверждения одной, последней. Заранее рассчитав дидактическую цель, он не проговаривает оставленное напоследок, поскольку аудитория и без того будет вынуждена принять отмеченную в уме (не озвученную вслух) альтернативу. Такой манипулятивный приём сковывает слушателей установкой на один-единственный выбор.

В идеалистической философии есть и другой принцип не-говoreния – при котором отрицание служит утверждению трансцендентной сущности (абсолюта). Ж. Деррида называет это умением говорить о Боге беззвучным голосом (*la voix blanche*), как то делает негативная теология<sup>1</sup>. Такой апофатический принцип воплощён, полагают современные исследователи, в «Уединённом» В. В. Розанова<sup>2</sup>, в «Китайском путешествии» Ольги Седаковой – в таких произведениях, где апофатика в качестве «непрекращающейся духовной дисциплины», мыслительной и жизненной, «постепенно открывает человека ничем не опосредованному Свету»<sup>3</sup>. Василий Розанов одним из первых высказал мысль о философской природе таланта Чехова. Об этом, с отсылкой к статье Розанова в «Новом времени» за 21 июля 1904 года, писал В. Б. Катаев, подчеркнувший, что «многое из того, в чём видят своеобразие Розанова-философа, ранее того или параллельно обнаруживается в мире Чехова: в мемуарах о нём, в его письмах и записных книжках, но чаще всего – в персонажах его рассказов и пьес»<sup>4</sup>.

Чехов-художник избегал заведомо готовых рецептов и наставлений: «никто не знает настоящей правды», ее намётки проступают во взаимных ответах судеб, но версии подступа к смыслу могут варьироваться, как в «Лешем» и «Дяде Ване».

1 Деррида Ж. Оставь это имя (Постскрипtum). Как избежать разговора: денегации // Гурко Е., Деррида Ж. Деконструкция: тексты и интерпретация. Минск: Экономпресс, 2001. С. 205–250.

2 Акимов О. Ю. Апофазис в «Уединённом» В. В. Розанова // Философия и культура. 2016. № 12 (108). С. 16–20.

3 Келли М. Искусство перемен: адаптация и апофатическая традиция в «Китайском путешествии» Ольги Седаковой // Ольга Седакова: стихи, смыслы, прочтения: сб. науч. ст. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 185.

4 Катаев В. Б. Истинный мудрец // Философия Чехова: Мат-лы междунар. науч. конф. 27 июня–2 июля 2006 г. Иркутск, 2008. С. 71–72.

В комедии образ Елены Андреевны Серебряковой оттенён не только двумя невестами на выданье (Сонечка Серебрякова и Юлечка Желтухина), но и многочисленными упоминаниями птиц: индюшка, орёл, ястреб, канарейка, воробей, галка, филин. Чтобы уловить апофатическую составляющую чеховского художественного метода, обратим внимание на смысловой комплекс *люди и птицы* в сюжетном пространстве двух названных драматических произведений. Это, надеемся, дополнит трактовку чеховской феноменологии отношений мужчины и женщины, представленную в работах С. Карлински<sup>5</sup> и Д. Клэйтона<sup>6</sup>, – по крайней мере, не ограничит палитру художника жёстким лекалом схем *охотник – птица* (S. Karlinsky) или *птица – лошадь* (Д. Клэйтон). «...Молодые девушки и мужчины у Чехова неравны в том, что героини могут испытывать мгновенное счастье в настоящее время, а мужчины только в будущем. Для мужчины счастье – мечта, а для молодой женщины – пусть бременная, но реальность. Женщина парит высоко, как птица на крыльях своего счастья, а мужчина страдает из-за неразделённых чувств. Он не птица, а, скорее, охотник, направляющий ружье или – метафорически – на героиню в виде птицы <...> или же на самого себя <...> счастье женщины – лишь кратковременное. После переживания счастья с каждой из молодых героинь Чехова происходит трансформация, которая сближает мужчину с женщиной и делает их равными. Если Соня во втором действии пьесы “Дядя Ваня” птица, испытывающая необъяснимое счастье, то в последнем акте она становится трудящейся и терпеливой и поощряет дядю в желании быть таким же»<sup>7</sup>. Выводы не столь убедительны, как исходная посылка исследователя: «...главным объектом чеховских рассказов и пьес, – справедливо говорит Клэйтон, – является психология человека, причём описание человеческой психологии осуществляется не индивидуально, на примере отдельных персонажей, а комплексно, через изображенные отношения между людьми»<sup>8</sup>.

Комедию «Леший» ни Клэйтон, ни Карлински во внимание не принимают. Но как же быть со свойственной этой комедии радугой идиллических красок и с тем, как преобразились краски жизни при созерцательном воплощении того же материала в пьесе «Дядя Ваня»? Не предполагал ли автор выйти к чему-то вне жанровой организации текстов? В *атмосфере* чеховской драматургии формы присутствуют не ради них самих, а ради их преодоления, растворения в лучах объективного смысла. Понимавший такой метод письма Борис Пастернак сформулировал в поэме «Спекторский»: «Я б за героя не дал ничего / И рассуждать о нём не скоро б начал, / Но я писал про короб лучевой, / В котором он передо мной маячил»<sup>9</sup>. Если автору удалось построить «лучевой короб», единственно верной материализации смысла нет, к сути устремлено привольное множество переключек жизни, где всё касается всего и тем самым что-то объясняет друг в друге.

За разговорами на «птичью тему» сквозит некая вертикаль жизненного пейзажа: как ступеньками невидимой лестницы промерена высота умственного полёта,

5 Karlinsky S. Huntsmen, Birds, Forests, and Three Sisters, in *Chekhov's Great Plays. A Critical Anthology*, NY, 1981, pp. 144–160.

6 Клэйтон Д. Женщина как птица и лошадь: к феноменологии человеческих отношений в художественном мире Чехова // *Философия Чехова: Мат-лы междунар. науч. конф.* 27 июня–2 июля 2006 г. Иркутск, 2008. С. 75–85.

7 Там же. С. 80.

8 Там же. С. 75.

9 Пастернак Б. Л. Избранные произведения: стихотворения, поэмы, проза: В 2 т. СПб., 1998. Т. 1. С. 221.

доступная тому или иному участнику действия комедии «Леший». Вот образцовая хозяйюшка Юля жалуется Дядину: «Неприятностей много, Илья Ильич. Вчера, например, Назарка не загнал индюшат в сарайчик, ночевали они в саду на росе, а сегодня пять индюшат издохло» (С XII, 129). Илья Ильич сочувственно реагирует: «Это нельзя. Индюшка птица нежная». Тут же Войницкий подаёт саркастичную реплику о нежном мясе: «Вафля, отрежь-ка мне ветчины!» Но всячески оберегая добрый тон застольной беседы, Дядин продолжает хвалить хозяйку за аппетитно приготовленный стол: «С особенным удовольствием. Прекрасная ветчина. Одно из волшебств тысяча и одной ночи». Он возводит свою вариацию на тему гастрономических изысков до самых высоких нот: «Я тебе, Жорженька, отрежу по всем правилам искусства. Бетховен и Шекспир так не умели резать. Только вот ножик тупой. (*Точит нож о нож*)».

«Птичий след» нельзя оставить без внимания ещё и по той причине, что один из ранних водевилей Чехова, по воспоминаниям младшего брата Михаила Павловича, очень смешной, назывался «О чём курица пела»<sup>10</sup>. Той же поры пьеса «Безотцовщина» показывает, что молодой автор облекал в форму смешного наиболее важное. В одной из реплик этой пьесы упоминание о том, что «курица петухом пела», касается очень плохой приметы. Работница Катя в начале IV действия хочет подсказать Софье, что лучше бы та оставила свои любовные интриги с Платоновым. Катя говорит: «Что-то нехорошее делается, барыня! Двери и окна все настезь, в комнатах переворочено, перебито... Дверь сорвана с крючьев... Что-то нехорошее случилось, барыня! Недаром у нас курица петухом пела!» (С XII, 150). Во всяком случае, перемена маркера `женский` на `мужской` даёт сигнал об искажении естественного природного хода дел, и знак о тревожном неблагоприятии в недалгом времени получит подтверждение.

Разговоры о птицах в «Лешем» касаются толков о Елене Андреевне и её муже-профессоре уже потому, что эта столичная чета – камертон чего-то важного для их провинциальных соседей и родственников. Нестройный гул пересудов даёт лишь слабые штрихи, не окончательно схваченные намётки сути. Жизнь колышется-шумит своей кроной, подобно дереву, ветви которого скрыты густой листвой.

Не только птицы – существа, наполняющие видимый нами мир, но и мифологические представления о тайных обитателях лесов и вод вплетены в художественную ткань. Даже в заглавии комедии одно мифологическое существо ведёт за собою другое, неназванное. Любой, кому по любимым с детства стихотворным строчкам известны слова «Там леший бродит, / Русалка на ветвях сидит», непременно вспомнит и русалку. (Уловить намёк на пушкинские шедевры отечественному зрителю помогали и оперы Даргомыжского: «Русалка», впервые поставленная в Санкт-Петербурге в 1856-м, «Каменный гость», премьера которого прошла в 1872 г.).

При переименовании на «Дядя Ваня» заглавной стала тема *семейного родства*, что не устранило лейтмотивную пару *леший и русалка*, а сконцентрировало передаваемые ею смыслы. В мифе действует компас оценок, стрелка которого колеблется под действием полюсов, не подверженных искажению элементарного смысла (верх / низ, земля / небо, суша / вода, дом / лес, мужчина / женщина, живой / мёртвый и т. п.). Задаваемые тем самым ориентиры уплотняют информацию пространных сюжетов:

<sup>10</sup> Чехов М. П. Антон Чехов. Театр, актёры и «Татьяна Репина». Пг.: Изд-е автора, 1924. С. 9–10.

силы сжатия оказываются мощнее сил расширения. Вместо трёх площадок развёртывания событий (имение Желтухиных, дом Серебряковых, мельница в лесу) в лаконичном «Дяде Ване» осталось одно-единственное пространство – дом, в котором хотели и не смогли обосноваться Серебряковы. Как пёстрая круговерть впиталась в лаконичное, сдержанное по краскам изображение? «Отжать суть» позволил *лучевой короб*, невидимые грани которого, подобно призме (пушкинский *магический кристалл*, чеховская *атмосфера*), концентрируют энергию жизни. Такое творческое задание поставил и успешно выполнил Чехов, продублировав новым произведением комедию «Леший».

Комедия была своеобразной притчей про невест и суженых. Семейный союз Юли Желтухиной с Феденькой Орловским вполне исчерпан присказкой «стали они жить-поживать да добра наживать». Но как личность куда интереснее Юли Соня, которая рвётся не в уют, а на пожар. Ей с Михаилом Хрущовым будет не до хлопот об индюшатах и поросятах. И совсем уж непростой вопрос: счастье или несчастье вернуть беглянку Елену Андреевну в лоно её семейных связей? Беглянка, покинувшая постылый дом, оказывается в лесу на мельнице. Линия развития её судьбы, лёгким касанием задев коллизию пушкинской «Русалки», устремляется не в область значеный *дева-рыба*. Благодаря вертикали, созданной в тексте упоминаниями о пернатых, берёт верх мотив *дева-птица*.

Мало кто из собравшихся на именины Леонида Степановича Желтухина склонен к высоким умозрениям. Орловский-младший поднимает тосты за молоденьких Соно и Юльку, хвалится сердечными победами и своей ловкой игрой в крокет. Его фанфаронство не по душе Елене Андреевне, и она, глядя на небо, перебивает: какая это птица летит? Желтухин отвечает: ястреб. И Феденька, чтобы не терять инициативу, вновь поднимает бокал: «Господа, за здоровье ястреба!» (С XII, 139). Момент вовсе не проходной, реакция на неожиданный тост выявляет нечто общее между Хрущовым и Соней – оба безудержно хохочут, на что Иван Иванович Орловский глубоко-мысленно выговаривает: «Это называется – без ума смеяться» (С XII, 139).

Кроме ястреба и индюшки, в разговорах персонажей «Лешего» фигурируют орёл, канарейка, воробей, филин, галка. Войницкий говорит о матери «моя старая галка татап». Это не лишённое обидного оттенка выражение имеет разговорные и литературные коннотации. Среди последних – достаточно легко улавливаемый отзвук слов «я здешний ворон» из «Русалки» Пушкина<sup>11</sup>, а также, возможно, и отзвук кладбищенской сцены из «Гамлета»<sup>12</sup>, где Горацио презрительно называет Озрика чибисом – птицей, похожей на галку или сороку.

Из русских переводных текстов, по которым Чехов знал трагедию «Гамлет», в одном (пер. Н. А. Полевого, имевшийся в личной библиотеке писателя<sup>13</sup>) чибис

11 Паперный З. С. «Леший» и «Русалка» // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и русская литература. М.: Книга, 1978. С. 16-21.

12 Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982; Виноградова Е. Ю. Шекспир в художественном мире А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004; Сухих И. Н. Первая драма: концы и начала // Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд. СПб: Филолог. ф-т СПбГУ, 2007. С. 28-56; Сначиль О. В., Третьякова Е. Ю. Шекспир и примечания к нему: один из способов отмены монологазма в «Скучной истории» А. П. Чехова // Гамлет и Дон Кихот в русской и зарубежной словесности (к 400-летию со дня смерти Мигеля де Сервантеса и Уильяма Шекспира): Мат-лы междунар. науч.-практ. конф. 16 дек. 2016 г. Изд-во Кубан. гос. ун-та, 2016. С. 25-35.

13 Головачёва А. Г. Классические сближения: Чехов – Пушкин – Шекспир // От Пушкина до Чехова: Чеховские



заменён попугаем; в другом (пер. А. И. Кронеберга) сохранено сравнение с маленькой птичкой, чёрно-белым оперением напоминающей сороку: «Это сорока, но, как я уже сказал, владыка огромного пространства грязи»<sup>14</sup>. Учитывая хорошо знакомый автору «Лешего» и «Дяди Вани» кронеберговский перевод, можно признать презрительное замечание сына о матери характерным для Чехова ироническим перевёртышем. Он показывает, что человек «из свиты Клавдия», Марья Васильевна в жажде ощущать себя значимой цепляется за того, кто признан значительным. Такова суть преклонения перед незаслуженно коронованным королём – профессором Серебряковым, о котором Хрущов говорит: «не орёл», и которого Феденька пытается пробить пусть не добрым словом, так хотя бы анекдотом о филине.

Хрущов в порыве самокритики («Вот каков я. Во мне сидит леший, я мелок, бездарен, слеп») укоряет не только себя, но и Серебрякова: «Но и вы, профессор, не орёл! <...> А если таких, как я, серьёзно считают героями, и если такие, как вы, серьёзно знамениты, то это значит, что на безлюдье и Фома дворянин, что нет истинных героев, нет талантов, нет людей, которые выводили бы нас из этого тёмного леса, исправляли бы то, что мы портим, нет настоящих орлов, которые по праву пользовались бы почётной известностью <...> Да, я мелок, но и вы, профессор, не орёл! Мелок Жорж, который ничего не нашёл умнее сделать, как только пустить себе пулю в лоб. Все мелки!» (С XII, 194).

Орловский-младший не разборчив в тонких материях, зато в свои 35 лет успел повоевать на Кавказе и основательно воспользоваться экономическими выгодами этой войны. Он вовсе не чужд сентиментальности («Александр Владимирович, я тронут...») и искренне радуется, что Елену Андреевну нашли живой-здоровой. «Прошу вас, – обращается он к Серебрякову, – приласкайте вашу жену, скажите ей хоть одно доброе слово, и, честное слово благородного человека, я всю жизнь буду вашим верным другом, подарю вам лучшую свою тройку» (С XII, 196). Не находясь, что ответить, Серебряков в качестве дежурной фразы произносит: «Благодарю, но, извините, я вас не понимаю...» (С XII, 196). Что-что, а бездушные Феденька простить не может, и как из ружья выпаливает крепким зарядом бивачного остроумия:

«Ф ё д о р И в а н о в и ч. Гм... не понимаете... Иду я раз с охоты, смотрю – на дереве филин сидит. Я в него трах бекасинником! Он сидит... я в него девятым номером... Сидит... Ничто его не берёт. Сидит и только глазами хлопает.

С е р е б р я к о в. К чему же это относится?

Ф ё д о р И в а н о в и ч. К филину» (С XII, 196).

Как не всё в личности Серебрякова показывают сравнения с филином и орлом, так не всё в Елене Андреевне исчерпывают совет Дядина («Положено канареечке в клетке сидеть и на чужое счастье поглядывать, ну и сиди весь век») и задиристое возражение героини: «А может быть, я не канарейка, а вольный воробей!» (С XII, 182). Илью Ильича жизнь научила отличать достойное от недостойного. Он не без теплоты говорит: «видно птицу по полёту, многоуважаемая...» и прибавляет: «за эти две не-

чтения в Ялте. Вып. 10. Симферополь: Таврия-Плюс, 2001. С. 67; Головачёва А. Г. «Где мои заметки? Я запишу на них...»: пометы А. П. Чехова на книге «Гамлет, принц Датский» Н. А. Полевого // Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI междунар. науч.-практ. конф. «Чеховские чтения в Ялте», Ялта, 20–24 апреля 2015 г.: Коллект. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 65.

<sup>14</sup> Гамлет. Трагедия В. Шекспира / пер. А. Кронеберга. Харьков: Университетская тип., 1844. URL: [http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=6039&public\\_\(дата обращения: 27.11.2017\)](http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=6039&public_(дата обращения: 27.11.2017)).

дели другая дама успела бы в десяти городах побывать и всем в глаза пыль пустить, а вы изволили добежать только до мельницы, да и то у вас вся душа измучилась... Нет, куда уж!..» (С XII, 182).

Скольжение вниз – инерция тяжких и неприятных измен самому себе. Герои страдают, обнаруживая в глубинах своего существа цепкие, рвущие изнутри, необоримые животные инстинкты. «Леший» и «Дядя Ваня» углублены в серьёзный психологический анализ этой стороны человеческих характеров. «Там леший бродит» – не сказка, а реалья, которая властно проступает, колобродит в натуре провинциальных помещиков, независимо от их знакомства со столичным образом жизни. Не случайно Жорж Войницкий грезит о русалке и принимает сдержанную манеру поведения Елены Андреевны за русалочью холодность. Чужая душа потёмки. Никто не скажет наверняка, холодна по природе или, может, просто не согрета ничьим огнём одинокая натура пленницы мёртвого царства.

Кроме разных ипостасей русалки (холодная дева-рыба, утопленница, оборотень, приманивающий красотой на погибель живого человека; дева-птица, чарующая своим пением, способная видеть сквозь время и пророчить будущее), в сказке есть спящая (мёртвая, но готовая проснуться от живого прикосновения) царевна и живая царевна-пленница, которая тужит в кошечей темнице. Возможности метаморфоз консолидированы в архетипе, и лишь от психологического самочувствия человека зависит, в каком обличье явится ему глубь подсознательного. Из-за предельного отчаяния Жорж Войницкий страдает всё острее и безысходнее. Он не видит никакого иного спасения и нелепым своим выстрелом убивает в себе внутреннего лешего – нестерпимо мучительные болезненные и, он это понимает, унижительные для него чувства.

В «Дяде Ване» самоубийства нет, и два соперника Серебрякова – Иван Петрович Войницкий и Михаил Львович Астров – смотрят на мир глазами не женихов, а людей поживших, зрелых, готовых подвести итог. Лес и его природные законы – это по части Астрова. Он естественник (врач), непоседливая натура, энтузиаст в деле защиты и сохранения естественных богатств природы. Иван Войницкий прикован к глуши необходимостью сводить концы с концами в большом, купленном убыточным имении. Усадьба приобреталась как приданое для сестры. Девять лет назад сестра умерла, и брат остался распорядителем в её владениях, теперь уже ради племянницы Сони. Хотя скудный доход от имения аккуратно высылался мужу покойной Серебрякову, профессор жил в основном своими трудами. И вот старость, которая пришла, как приходит ко всем, неожиданно и скоропостижно, лишила Александра Владимировича академической должности. Из столицы профессор и его молодая супруга Елена Андреевна перебрались в деревню, где никто к ним не привык и они ни к чему не привычны.

Огромный дом в двадцать шесть комнат вовсе не тесен, однако пребывание бок о бок Войницкого и Серебрякова делает тесноту невыносимой. Мучительная для всех теснота – состояние внутреннее, а не внешнее. И когда в руках дяди Вани оказывается пистолет, это вовсе не оружие убийства, а выхлоп предельно стеснившей грудь внутренней боли, резкий выдох, после которого к человеку возвращаются силы быть собой: не дуэлянт в донжуанском плаще и не мстителем в плаще Гамлета.

Как видим, вместо сочных красок и безудержного веселья идиллии возникла крепкая центровка смысла вокруг «Мы, дядя Ваня, будем жить» – стоический жизненный выбор самого Чехова, ко времени создания сцен из деревенской жизни познавшего опыт Мелихова. Лапидарное решение заявленной в «Лешем» и эпически отцентрованной в «Дяде Ване» темы родства всех людских идиллий и драм мы бы назвали сердцем всех вершинных созданий Чехова, оно пульсирует и внутри «Чайки», «Трёх сестер», «Вишнёвого сада».

Иван Войницкий прожил жизнь в тени Серебрякова. Он помнит, как безраздельно его сестра, покойная мать Сони, любила Александра Владимировича. Овдовев, он женился вторично. (Исследователи недооценивают братско-сестринский аспект отношений между Иваном Войницким и женщиной, которая оказалась на месте его сестры.) Елена Андреевна необыкновенно хороша собой, очень сдержанна, совершенно закрыта для всех, кто любопытствует, каково ей быть женой старого профессора. Ивану Петровичу она очень симпатична, но его мучает загадка её характера. Он пытается, не может разгадать и, устав от своей к ней любви и бесконечных сомнений, решает объясниться начистоту.

«В о й н и ц к и й. Что томитесь? (*Живо.*) Ну, дорогая моя, роскошь, будьте умницей! В ваших жилах течет русалочья кровь, будьте же русалкой! Дайте себе волю хоть раз в жизни, влюбитесь поскорее в какого-нибудь водяного по самые уши – и бултых с головой в омут, чтобы герр профессор и все мы только руками развели!» (С XIII, 91).

Косвенный виновник этого объяснения доктор Астров тоже вряд ли понимает Елену Андреевну, когда она пытается выведать, любит ли он Соню. «Хищница милая, не смотрите на меня так, я старый воробей...» – говорит Михаил Львович и предлагает себя на съедение: «Красивый, пушистый хорёк... Вам нужны жертвы! Вот я уже целый месяц ничего не делаю, бросил все, жадно ищу вас – и это вам ужасно нравится, ужасно... Ну, что ж? Я побежден, вы это знали и без допроса. (*Скрестив руки и нагнув голову.*) Покоряюсь. Нате, ешьте!» Елена Андреевна отвечает: «О, я лучше и выше, чем вы думаете! Клянусь вам!» (С XIII, 95).

Если в «Лешем» недолгое увлечение Елены Андреевны Феденькой Орловским как толчок к бегству из дома предполагалось, но даже и не было написано, то в «Дяде Ване» испытание чувств и собственный выбор Елены Андреевны Серебряковой совершаются на наших глазах. Героиня утомлена никчемностью собственной жизни, её тяготят попытки мужа казаться светилом умов. Давно, вовсе не только что она увидела ошибочность своей веры в этого человека. И от Сони своих разочарований не скрывает: «Ты на меня сердита за то, что я будто вышла за твоего отца по расчету... Если веришь клятвам, то клянусь тебе – я выходила за него по любви. Я увлеклась им как учёным и известным человеком. Любовь была не настоящая, искусственная, но ведь мне казалось тогда, что она настоящая. Я не виновата» (С XIII, 89). Но и не знает, как быть с проснувшимся в ней интересом к Астрову, к его несомненному таланту, напору, энергии: «Не в лесе и не в медицине дело... Милая моя, пойми, это талант! А ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах... Посадит деревцо и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уже мерещится ему счастье человечества. Такие люди редки, их нужно любить... Он пьёт, бывает грубоват, – но что за беда? Талантливый человек в России не может быть чистеньким.

Сама подумай, что за жизнь у этого доктора! Непролазная грязь на дорогах, морозы, метели, расстояния громадные, народ грубый, дикий, кругом нужда, болезни, а при такой обстановке тому, кто работает и борется изо дня в день, трудно сохранить себя к сорока годам чистеньким и трезвым...» (С XIII, 89).

Елена искренне говорит Соне, что та лучше неё и больше неё достойна счастья: «...ты стоишь счастья... (*Встаёт.*) А я нудная, эпизодическое лицо... И в музыке, и в доме мужа, во всех романах – везде, одним словом, я была только эпизодическим лицом. Собственно говоря, Соня, если вдуматься, то я очень, очень несчастна! (*Ходит в волнении по сцене.*) Нет мне счастья на этом свете» (С XIII, 89). Мы видим, что самостоятельно принятые ею решения вовсе не бесстрастны, однако по типу жизненного выбора похожи на выбор Татьяны Лариной. Елене Андреевне претит быть изменницей, она по натуре не может предавать – и остаётся верна семейному долгу. Вне этого важного дополнения сердце сюжета перестало бы быть идеальным и, одновременно, реальным, а не сказочным, как дева-рыба, дева-птица или царевна- пленница из чудных стихов о лукоморье.

«Леший» – пьеса весёлая, которую надо играть актёрам, склонным к светлому юмору. Ранний Чехов и в прозе был мастер идиллического рассказа. Опять же в силу свободы жанровых воплощений / развоплощений в атмосфере чеховского художественного мира идиллия (чистое счастье, примесями не разбавленное) недостижима для крупных бед и мелких разочарований. Идиллический характер – старой закалки человек по имени Илья Ильич (тёзка Обломова) – в комедии мельник, в сценах из деревенской жизни, скорее, домовый. Фамилия Дядин отсылала к стихотворению «Бородино» или к Максим Максимычу Лермонтова (дядька, дядя – мужской вариант няньки, денщик-воспитатель, приставленный к ребёнку). Но при переделке вышел на первый план дядя настоящий, брат Сониной матери. В результате такой корректировки Илья Ильич стал Телегиным, а стержень жизни совместился с поколением настоящего – с хозяйкой (рано познавшая труд и обязанности взрослых Соня) и хозяином дома. Дядя Ваня 25 лет выплачивал долги, пока наконец выровнял купленное в рассрочку имение. Продавший свою усадьбу Войницким Илья Ильич в комедии арендует мельницу у Хрущова (квартирант Лешего), а в «Дяде Ване» не покидает родного угла, заботливо участвуя во всех хлопотах по хозяйству.

В *дом* вмещается всё, все драмы текучей, постоянно обновляющейся жизни, поэтому хронотоп пьесы «Дядя Ваня» вобрал в себя все времена года. «Леший» – лето, предсвадебная суета: герои загадывают своё будущее. В «Дяде Ване» и молодые (Соня, Елена Андреевна) уже лишены иллюзий относительно многого, о чём мечталось, но не дано было осуществить. Однако в неиллюзорном знании жизни свой внутренний свет, он согревает и тёмные холодные вечера. В этом смысле комичный трогательный Вафля (ещё одно, наряду с Мармеладовым, сладкое наименование горькой судьбы) – важное дополнение к идеальным образам женщин-птиц. Герой говорит и мыслит в старинном возвышенном слого, он не уронил представлений о человеческом достоинстве. Его бескорыстная преданность добру высветляет параллель *Дядин – Елена Андреевна*.

Не пошатнувшее ум отчаяние (мельник из «Русалки» Пушкина), а смиренный выбор в пользу семейной верности, которую герои сознательно предпочли измене,

выделены в этой паре и идиллически подсвечены забавным перевертышем *Парис поневоле*. Беглянка жила на мельнице, пока её случайно не нашли родственники и друзья, решившие устроить пикник в очаровательном лесном уголке. В эту торжественную минуту её спаситель, не находя своих слов, говорит словами из Гомера: «Ваше превосходительство, это я похитил у вас супругу, как некогда некий Парис прекрасную Елену! Я! Хотя рябые Парисы и не бывают...» (С XII, 195). Делу венец не столь уж весел, героине предстоит вернуться к своему профессору («Забирай меня, статуя Командора»), однако это не погибельный финал, как то было в истории Дон Гуана – Доны Анны.

Вафля мягок и добросердечен, Серебряков – сухарь и эгоист. Жизнь его до поры до времени была поприщем сплошных побед, восторга и обожания со стороны женщин, чем он (Войницкий не без зависти отмечает этот факт) напоминал Дон-Жуана. Под старость выяснилось, что самому себе воздвигнутый монумент – не более чем каменный идол. На слова о статуе профессор парирует: «Статуя командора... Я посмеялся бы этому сравнению, но мне мешает боль в ноге. (Всем.) До свидания, господа! Благодарю вас за угощение и за приятное общество...» (С XII, 198). Серебряков совсем не умеет смеяться. И когда все смеются, сама собою рушится некогда авторитетная, но, увы, изжившая себя роль.

Вместо властителя умов перед нами заносчивый старик, разбитый болезнью, нешуточным недугом, который сказывался и когда была ещё жива Сонечкина мать. Это всё на поверхности. О внутренней трагедии Александра Владимировича Серебрякова можем судить только апофатически. Такая возможность, как мы показали, есть в «Лешем» и «Дяде Ване».

Подведём итог и наметим возможности найти новые подтверждения сказанному в статье. Чеховская поэтика умолчания не сводима к апофазису как манипулятивному приёму классической риторики. Этой поэтике присущ иной комплекс установок, который аккумулирует понимание, доверие к миру, сочувствие людям. Пронизанная лучами света, конструкция смысла не равна ни воплощениям, ни подступам к нему.

Такое умолчание близко к религиозной апофатике. Как часть философской традиции она в этическом плане есть действенное орудие духовного совершенствования личности, которое не отменяет психофизические свойства человека, а высветляет нашу зависимость от архетипа. Это заметно в чеховском воплощении мифологического мотива *русалка как дева-птица*, таинственной сердцевине двуединого высказывания о жизни, представленного «Лешим» и «Дядей Ваней».



## ЛИТЕРАТУРА

*Акимов О. Ю.* Апофазис в «Уединённом» В. В. Розанова // *Философия и культура*. 2016. № 12 (108). С. 16–20.

*Виноградова Е. Ю.* Шекспир в художественном мире А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 201 с.

*Головачёва А. Г.* Классические сближения: Чехов – Пушкин – Шекспир // *От Пушкина до Чехова: Чеховские чтения в Ялте*. Вып. 10. Симферополь: Таврия-Плюс, 2001. С. 63–75.

*Головачёва А. Г.* «Где мои заметки? Я запишу на них...»: пометы А. П. Чехова на книге «Гамлет, принц Датский» Н. А. Полевого // *Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI междунар. науч.-практ. конф. «Чеховские чтения в Ялте», Ялта, 20–24 апреля 2015 г.*: Коллект. моногр. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 64–74.

*Деррида Ж.* Оставь это имя (Постскрипtum). Как избежать разговора: денегации // *Гурко Е., Деррида Ж.* Деконструкция: тексты и интерпретация. Минск: Экономпресс, 2001. С. 205–250.

*Катаев В. Б.* Истинный мудрец // *Философия Чехова: Мат-лы междунар. науч. конф.* 27 июня – 2 июля 2006 г. Иркутск, 2008. С. 71–72.

*Клэйтон Д.* Женщина как птица и лошадь: к феноменологии человеческих отношений в художественном мире Чехова // *Философия Чехова: Мат-лы междунар. науч. конф.* 27 июня – 2 июля 2006 г. Иркутск, 2008. С. 75–85.

*Паперный З. С.* «Леший» и «Русалка» // *Чеховские чтения в Ялте: Чехов и русская литература*. М.: Книга, 1978. С. 16–21.

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

*Пастернак Б. Л.* Избранные произведения: стихотворения, поэмы, проза: В 2 т. СПб., 1998. Т. 1. 574 с.

*Спачиль О. В., Третьякова Е. Ю.* Шекспир и примечания к нему: один из способов отмены монологизма в «Скучной истории» А. П. Чехова // *Гамлет и Дон Кихот в русской и зарубежной словесности (к 400-летию со дня смерти Мигеля де Сервантеса и Уильяма Шекспира)*: Мат-лы междунар. науч.-практ. конф. 16 дек. 2016 г. Изд-во Кубан. гос. ун-та, 2016. С. 25–35.

*Сухих И. Н.* Первая драма: концы и начала // *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд. СПб.: Филолог. ф-т СПбГУ, 2007. С. 28–56.

*Чехов М. П.* Антон Чехов. Театр, актёры и «Татьяна Репина». Пг.: Изд-е автора, 1924. 98 с.

*Шекспир В.* Гамлет. Трагедия В. Шекспира / пер. А. Кронеберга. Харьков: Университетская тип., 1844. 220 с.

*Karlinsky S.* Huntsmen, Birds, Forests, and Three Sisters, in *Chekhov's Great Plays. A Critical Anthology*, NY, 1981, pp. 144–160.





Юрий Зубков. Эскизы декорации I акта спектакля «Леший». Москва, 2012



Юрий Зубков. Эскизы декорации II акта спектакля «Леший». Москва, 2012





Юрий Зубков. Эскизы декорации III акта спектакля «Леший». Москва, 2012



Юрий Зубков. Эскизы декорации IV акта спектакля «Леший». Москва, 2012





Н. М. ЩАРЕНСКАЯ

## МЕТАФОРИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В ПЬЕСАХ А. П. ЧЕХОВА «ЛЕШИЙ» И «ДЯДЯ ВАНЯ»

**Аннотация.** В статье выявляется общее и различное в составе исходных метафор и их развертывании в пьесах А. П. Чехова «Леший» и «Дядя Ваня». Определяется роль метафор в формировании образов персонажей и их оценки, демонстрируется усложнение стиля Чехова, возрастание его изящества и поэтичности.

**Ключевые слова:** Чехов, «Леший», «Дядя Ваня», метафора, жизнь, смерть, стиль Чехова.



SHCHARENKAYA, N. M.

## METAPHORICAL THEMES IN CHEKHOV'S PLAYS *THE WOOD DEMON AND UNCLE VANYA*

**Abstract.** The article brings out the common and different traits in the structure of initial metaphors and their deployment in Chekhov's plays *The Wood Demon* and *Uncle Vanya*. The role of the metaphors in forming the characters and their evaluation, the growing complexity of Chekhov's style and the increase in elegance and poetic skill are demonstrated.

**Keywords:** A. P. Chekhov, *The Wood Demon*, *Uncle Vanya*, metaphor, life, death, Chekhov's style.

Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» окутана ореолом загадочности. Если другие драматургические произведения Чехова хотя бы не интригуют исследователей датой своего рождения, то «Дядя Ваня» уникален и в этом отношении, и вопрос о времени создания этого чеховского шедевра до сих пор остается дискуссионным. Прочтение же «Сцен из деревенской жизни в четырех действиях» не менее сложно, чем восприятие других пьес Чехова, и оставляет читателя с огромным количеством вопросов – в связи с теми или иными репликами героев, деталями обстановки и прочими типично чеховскими «случайностями», которые в последнее время окончательно признаны

отнодь не случайными<sup>1</sup>. Показательно в этом плане название работы М. Г. Розовского – «Читаем “Дядю Ваню” (Первое действие)». Автор начинает свою статью так: «“Дядя Ваня” – лучшая пьеса Чехова. Но до сих пор совершенно непрочитанная»<sup>2</sup>. Очевидно, что множество словесно-предметных деталей с неясным эстетическим значением должно сказываться и на понимании «верхнего», идейно-содержательного уровня текста. И действительно, в трактовке образов «Дяди Вани» наблюдаются принципиальные разночтения: литературоведы или видят в пьесе конфликт носителей добра и зла, или же говорят о сходстве героев-антагонистов<sup>3</sup>. Отметим, что последняя точка зрения подтверждается посредством обнаружения тематически или словесно сходных характеристик Войницкого и Серебрякова<sup>4</sup>. Выводы, сделанные на основе установления подобных связей, неоспоримо свидетельствуют в пользу того, что для прочтения пьесы необходимо сосредоточить внимание на ее словесной ткани, обратиться к чеховскому слову со всеми его нюансами и тонкостями, увидеть в нем то «событие», которое, по словам С. Я. Сендеровича, является иногда более «событийным», нежели то, что происходит на уровне фабульного ряда<sup>5</sup>. Необходимо читать Чехова на его языке<sup>6</sup>, пытаться выявлять его языковой код, причем конкретный, неповторимый, с помощью которого создан отдельно взятый текст, в данном случае – «Дядя Ваня», одно из самых непростых произведений в драматургии писателя.

Язык А. П. Чехова – тот язык, которым был написан «Дядя Ваня», – характеризуется поэтичностью, его проза насыщена поэзией, а это значит, что языковое воплощение художественной идеи обнаруживает предельную эстетическую нагруженность и количество единиц, имеющих особую, обусловленную вхождением в систему художественного целого семантику, намного больше, нежели в собственно прозаическом тексте. Отсюда и более высокая дробность членения поэтически организованного прозаического текста на эстетически оформленные единицы. Так, как показал Д. Клейтон, для языка «Дяди Вани» особо значимыми являются дискретные звуковые комплексы, т. е. случаи параномасии<sup>7</sup>. Нам представляется, что прочтение текстов Чехова требует также учета и свойственной его языку метафоричности<sup>8</sup>. Метафоричность, бесспорно, не является прерогативой поэзии: так, для стиля одного из самых «прозаичных» прозаиков – Л. Н. Толстого – свойственно изобилие метафор и сравнений, которые он развертывал в обширные и яркие картины. Более того, его исходные метафоры повторяются, являясь элементами одной образной парадигмы<sup>9</sup>. Но при этом все развертывания исходных метафор у Толстого не теряют своей

1 *Тюпа В. И.* Дискурсивные формации. Очерки о компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 270; *Шах-Азизова Т. К.* Польша в театре Чехова. 1960–2010. М.: Прогресс-Традиция, 2011. С. 165.

2 *Розовский М. Г.* Читаем «Дядю Ваню» (Действие первое) // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С. 169.

3 *Катаев В. Б.* «Дядя Ваня» // А. П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 223–224.

4 Так, наблюдения В. Б. Катаева, в частности, основываются на словах *зависть* и *завидовать* в репликах Войницкого о профессоре и о самом себе. См.: *Катаев В. Б.* Указ. соч. С. 224.

5 *Сендерович С. Я.* Фигура сокрытия: Избр. работы: В 2 т. Т. 2. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 20.

6 Там же. С. 11.

7 *Клейтон Даглас.* Отсутствие веры (О психологическом строе, символике и поэтике пьесы «Дядя Ваня») // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С. 166–167.

8 *Крылова Е. О.* Метафора как смыслопорождающий механизм в художественном мире А. П. Чехова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2009.

9 Термин Н. В. Павлович, см.: *Павлович Н. В.* Язык образов. М.: Азбуковник, 2004.

тропеичности, их переносный смысл хорошо заметен<sup>10</sup>. Метафоричность Чехова особого рода. Его метафоры могут быть явными, речевыми, т. е. индивидуальными, но в большей степени Чехов основывается на стертых языковых тропах с малозаметной образностью, которые длятся в тексте, «прорастая» в целом ряде словесных единиц в виде метафорических «следствий». Но при этом следы исходных метафор совпадают со словами, которые фиксируют те или иные действия героев или детализируют обстановку или повествование. Метафоричность таких слов скрыта, их семантика сама по себе – вне чеховского кода – неметафорична, и лишь семантическая соотнесенность слова с базовой метафорой вскрывает его смысл. Так создается символичность текста: слово и его референт несут в себе особый смысл, вскрывая значение происходящего. В этом, как нам представляется, суть реализма А. П. Чехова, сросшегося с символизмом<sup>11</sup>. «Обычные» слова, естественно, несут максимальную смысловую нагрузку.

Метафоричность в изобилии присутствует как в «Дяде Ване», так и в предшествующем ему «Лешем». Однако сопоставление двух пьес в плане их метафоричности показывает развитие стиля Чехова, его усложнение, всю большую отточенность, утонченность, изящество языковой формы. Если в «Лешем» метафоры представлены в основном очень ярко, выпукло, заметно, то в «Дяде Ване» они часто рассыпаются в речевой ткани, проявляясь в подборе таких слов, которые, как мы уже сказали, в микроконтексте метафорами не выглядят, а открывают свой глубинный смысл лишь в макроконтексте с его очень сложными системно-семантическими связями. Усложненность стиля приводит к проблеме прочтения текста, напротив, его относительная «простота» облегчает задачу понимания, что сказывается на восприятии «Лешего». Прочтение этой пьесы обусловлено в первую очередь ее сюжетом, содержание достаточно легко укладывается в перечисление происходящих событий, что очень хорошо представлено у З. С. Паперного<sup>12</sup>. Все микросюжеты в «Лешем», как указывал З. С. Паперный, подчинены сюжету главному, и именно от этого Чехов пытался уходить, перерабатывая уже самого «Лешего». Так, он все больше и больше заштриховывал первоначально «высветленную» (З. С. Паперный) финальную сцену явления Елены Андреевны, что влекло за собой слова Хрущова: «Ничего не понимаю...»<sup>13</sup>. После «Лешего», как отметил З. С. Паперный, соотношение большого сюжета и микросюжетов в чеховских пьесах «будет все больше усложняться и дойдет до логически не объяснимого, не постигаемого контрапункта»<sup>14</sup>. Нам представляется, что и в «Лешем», и в «Дяде Ване» в микросюжеты вовлечены и развертывающиеся метафорические картины. И именно метафорические микросюжеты могут прояснить суть происходящего, его смысл и оценку.

В обеих пьесах имеется множество метафорических комплексов, мотивационных рядов<sup>15</sup>, основанных на общей семантической закономерности соединения компо-

10 Например, исходная метафора романа «Война и мир» «высшая мудрость – чистая влага» с очевидностью проявляется в образах сливающихся и разливающихся войск, и проч.

11 *Белый А.* О писателях // *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 360–361.

12 *Паперный З. С.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 81–82.

13 Там же. С. 87.

14 Там же. С. 86.

15 *Москвин В. П.* Русская метафора: Очерк семиотической теории. М.: ЛЕНАНД, 2006. С. 126–127.

нентов. В «Дяде Ване» при этом сохраняются исходные метафоры, характеризующие персонажей, их внутренний мир, поступки, взаимоотношения, вообще жизнь. Это пространственная метафора (отнесем сюда «дорожную», «водную», «лесную» и основанную на отношениях верх / низ), зооморфная (человек – зверь или птица), «военная», «книжно-театральная», цветовая и световая, метафора, основывающаяся на физических характеристиках мягкости / твердости, а также метафора «жизнь – смерть». Некоторые метафоры, однако, получают в пьесах разный «удельный вес», кроме того, в пределах одного мотивационного ряда может происходить перераспределение образов относительно персонажей. Так, например, в «Лешем» «птичьи» метафоры «голубчик», «голубушка», «голубка» (мало заметные по причине их узуральности) относятся к Серебрякову, Соне, Дядину и Хрущову, а в «Дяде Ване» – к Соне и Войницкому. Очевидно, что перемещение метафорического образа должно выполнять важную художественную функцию.

Заметность метафорического слоя в «Лешем» зачастую достигается благодаря обилию развернутых метафорических картин, создающих высокую «плотность» присутствия метафоры в контексте. Это, например, большая развернутая «птичья» метафора или метафора «лесная»:

Д я д и н. <...> Положено канареечке в клетке сидеть и на чужое счастье поглядывать, ну, и сиди весь век.

Е л е н а А н д р е в н а. А может быть, я не канарейка, а вольный воробей!  
Д я д и н. Эва! Видно птицу по полету, многоуважаемая...» (С XII, 182).

Х р у щ о в. <...> во всех вас сидит леший, все вы бродите в темном лесу и живете ощупью» (С XII, 193–194).

Из подобных развернутых образов в «Дяде Ване» сохраняется яркая метафорическая картина жизни Астрова (он идет по лесу, темной ночью, по лицу его бьют ветки), а также того, как Елена Андреевна может отдаться чувству. Последний образ в «Лешем» создают реплики Войницкого и Федора Ивановича, в «Дяде Ване» он полностью приходится на слова Войницкого: «В ваших жилах течет русалочья кровь, будьте же русалкой! <...> влюбитесь поскорее в какого-нибудь водяного по самые уши – и бултых с головой в омут, чтобы герр профессор и все мы только руками развели!» (С XIII, 91). Насыщенность контекста явными метафорическими единицами в «Дяде Ване» снижается.

В обеих пьесах выразительные метафорические картины создаются за счет топосов (риторических общих мест), однако в «Лешем» их больше: кроме латинского изречения «*manet omnes una pox*» и пословицы «все мы под богом ходим», которые переходят в «Дядю Ваню», здесь есть также известное понятие Т. Гоббса «война всех против всех» (С XII, 151). Эти топосы приобретают основополагающее значение для образования общего метафорического контекста. Они создают картины, представляющие собой как бы исходный «план», общую композицию, которая может быть так или иначе наполнена образами – персонажами пьес, вносящими в картину тот или иной конкретный «сюжет».

В «Лешем» из трех метафорических картин ведущей, как нам представляется, становится гоббсовская. Присутствие «военных» предметно-словесных деталей в пьесе постоянно и очевидно. Одно из центральных мест в общей картине войны занимает

образ Федора Ивановича. С ним связано скопление «военной» метафоры, что проявляется как в «реальной» жизни персонажа (ср. историю с капитаном Кашкинази), так и в собственно метафорических представлениях той или иной жизненной ситуации. Например, свои ухаживания за Еленой Андреевной Орловский-младший видит в следующих образах: «Захотел я, чтоб ружье мое не давало осечки, оно и не дает» (С XII, 137–138), «бомбандирую ее письмами» (С XII, 138) и проч. Однако в фокус картины общей войны помещен образ Войницкого, совершающего роковой выстрел. В отличие от Федора Ивановича, который, как и его отец, в какой-то момент достаточно легко избавляется от «воинственного» мироощущения, Войницкий «пропитан» им, и военная метафора становится определением внутренней сути героя, его духа. Это показывает его метафорическая фамилия и имя Егор, напрямую устанавливающие родство образа с Егорием Воином и реализующие тем самым Георгиевский контекст<sup>16</sup>. Французский односложный вариант имени – Жорж – выражает при этом некую чуждость русскому сознанию, а также формирует образ посредством звукового символизма, внося в него твердость и напористость. Смягчение имени в репликах доброго Дядина – Жорженька – ничего принципиальным образом не меняет: Войницкий остается не примиренным ни с миром, ни с самим собой, в своей войне он оказывается побежденным, но не Победоносцем. Ведя войну «против всех», он воюет против себя самого. Это основной чеховский нюанс, вносящий в сюжет Гоббса существенное изменение.

Все коренным образом меняется в «Дяде Ване», где не случается ни убийства, ни самоубийства. Сохраняя фамилию Войницкий, герой при этом получает принципиально другое имя, которое, употребляясь в уменьшительном варианте вместе со словом «дядя», становится максимально русским, а кроме того, отличается исключительной мягкостью звучания. Символический смысл такого звучания имени связан с душевной мягкостью героя. Представление о мягкости или, наоборот, твердости внутреннего мира и поступков человека метафорично и зафиксировано в языке в стертых, лексикализованных метафорах (ср.: твердые намерения, поступить мягко и проч.). В «Лешем» и в «Дяде Ване» такая метафорическая образность играет очень важную роль: и Хрущов, и Астров сажают леса, чтобы стал мягче климат и так же изменился человек. Соответствующий контекст переходит в «Дядю Ваню» с сохранением опорных определений: «мягче климат» (С XII, 140) – «мягкий климат» (С XIII, 72), «мягче и нежнее человек», «люди красивы, гибки», «речь их изящна, движения грациозны» (С XII, 140; С XIII, 72). Очевидно, что гибкость и грациозность соответствуют метафорической мягкости. Мягкость климата (как метафорического образа духовной среды существования человека) и мягкость человека становится картиной прекрасной, идеальной жизни, несовместимой с войной.

В «Дяде Ване», как мы уже сказали, нет фразы из Гоббса, задающей основной метафорический «сюжет». Вместе с тем «остатки» военной метафоры присутствуют в пьесе совершенно очевидно. Иван Петрович, как и Жорж Войницкий, просит Елену Андреевну: «Сначала помирите меня с самим собою!» (С XII, 131; С XIII, 79); называет Серебрякова своим «злейшим врагом»; выстрел, хоть и заканчивается ничем, все же производится. Очень выразительна «военная» по тематике реплика Войницкого, которая переходит из «Лешего»: «Я зарпортовался!» (С XII, 176; С XIII, 102). Эта

16 Сендерович С. Я. Указ соч. С. 262.

реплика приходится на самую «военную» сцену третьего действия в обеих пьесах. Поверхностный смысл фразы определяется лексическим значением слова (‘наговорить лишнего, сказать всякий вздор’), а глубинный – его метафорической внутренней формой (от *рапортовать*). Слова эти Войницкий и в «Лешем», и в «Дяде Ване» произносит сразу после того, как говорит, что он «талантлив, умен, смел» и если бы «жил нормально», то из него «мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский» (С XII, 176; С XIII, 102). Военная метафора оказывается рядом с именами великих мировых умов, и эта же мотивация обуславливает сравнение великих мудрецов с генералами в одном из писем Чехова: «Все великие мудрецы деспотичны, как генералы...» (П IV, 270)<sup>17</sup>. Очевидно, что с «генеральством» философов и философов-писателей у Чехова ассоциировались их авторитетные идеи, которым предписывалось оказывать дидактическое, морализаторское воздействие на читателя, сковывая при этом и саму свободу творчества. Проблема обоих Войницких заключается в том, что они не освободились от претензий на великий ум, т. е. на собственное «генеральство». Состояние зарпортованности означает, что герой «Лешего» и «Дяди Вани» стоит перед самим собой, как солдат перед генералом, и рапортует также самому себе – не вышедшим из его головы генералам. Примечательно, что в «рапорте» «докладывается» о смелости («я <...> смел»), что соответствует непосредственно «военной» характеристике героя. Примечательно также, что решение стрелять приходит в голову обоим Войницким сразу после слов о «зарпортованности» – поистине действиями героев Чехова можно иллюстрировать знаменитую идею Лакоффа и Джонсона о метафорах, «которыми мы живем». Мы разделяем то мнение, что «дядя Ваня» предполагал первоначально совершить самоубийство, как и Жорж Войницкий<sup>18</sup>: в противном случае сложно объяснить его адресованную Серебрякову фразу «Будешь ты меня помнить!», перешедшую из соответствующей сцены «Лешего» (С XII, 176; С XIII, 102). Но в «Дяде Ване» профессор, уступая просьбе Елены Андреевны, идет к Войницкому, и фабульный ряд меняется принципиальным образом. При всей напряженности и драматичности ситуации, «военные действия» в этой пьесе выглядят весьма сниженно<sup>19</sup>. Этому способствует, в частности, то, что непосредственно перед выстрелом Марина называет воюющие стороны гусаками: «Погогочут гусаки – и перестанут... Погогочут – и перестанут... Ишь расхотелись, гусаки, чтоб вам пусто!» (С XIII, 103). Это зооморфная, птичья, метафора, которой не было в «Лешем». Новый птичий образ явно отвечает «жанровому» своеобразию пьесы – «сцены из деревенской жизни». «Военная» сцена превращается в обыкновенную деревенскую птичью драку. Для метафоры Гоббса это – если использовать слово героя Достоевского – слишком «немонументально». Все происходящее получает деревенский облик, выглядит настоящей деревенской жизнью – глупой, нецивилизованной, некультурной. Интересно, однако, что в четвертом действии, когда Марина и Телегин говорят об отъезде Серебрякова и Елены Андреевны, Марина почему-то произошедший «срам» – пальбу – связывает не с Войницким, а именно с Серебряковыми. Это выражает ее реплика в разговоре с Телегиным:

17 Общность мотивационного ряда в представлениях чеховского дяди Вани и самого писателя была замечена С. Бочаровым. См.: Бочаров С. Г. Чехов и философия // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 151.

18 См.: Головачёва А. Г. Повести Ивана Петровича Белкина, «пересказанные» Антоном Павловичем Чеховым // Головачёва А. Г. Пушкин, Чехов и другие: поэтика литературного диалога. Симферополь: ДОЛЯ, 2005. С. 23–24.

19 О сознательном снижении Чеховым образа Войницкого в этой сцене см.: Там же. С. 24–26.

«Т е л е г и н . <...> Значит <...> не судьба им жить тут .<...>

М а р и н а . И лучше. Давеча подняли шум, пальбу – срам один!» (С XIII, 165).

На профессора, таким образом, притом что пистолет был не в его руках и сам он едва не стал жертвой, ложится непосредственная ответственность в инициации «военного» столкновения.

Воинственность Серебрякова в «Дяде Ване» проявляется не ярко, в единицах со стертой метафоричностью (на них мы обратим внимание ниже), в «Лешем» же это более очевидно и подтверждается очень ярким визуальным образом статуи Командора: «Ну, бери меня, статуя командора, и проваливайся со мной в свои двадцать шесть унылых комнат!» (С XII, 197). Очевидно, что этот образ в «Лешем» выглядит как результат объединения метафоры войны (командор) с сопутствующей ей метафорой твердости (каменная статуя). Использование пушкинского образа в соответствии с последней ремаркой «Каменного гостя» – «проваливаются», способствует переходу метафор «военной» и «каменной» в картину подземелья, смерти, ада: так выглядит будущая семейная жизнь Серебрякова и Елены Андреевны. Такая логика перехода «окаменевшей жизни» в смерть была отчетливо реализована у Пушкина<sup>20</sup>. В «Лешем» профессор-генерал-командор, в отличие от Войницкого, остается в живых, но, присутствуя в сценах у Дядина, где наступает момент преодоления «войны» другими героями, не участвует в картине общего счастья и согласия. Об этом свидетельствует метафорический сюжет его отъезда домой. Притом что крайне негативная оценка жизни Серебрякова является финальной, в «Лешем» этот персонаж выглядит отчасти менее «безнадежным», нежели в «Дяде Ване».

Метафорический подтекст во второй пьесе в еще большей степени усугубляет жизненную катастрофу Серебрякова, что показывает анализ метафорических комплексов – базовых метафор и их реализаций. По поводу пушкинских метафор (автономасий) заметим сразу, что образ Серебрякова в «Дяде Ване» сохраняет сравнение с Дон Жуаном, утрачивая связь со статуей. Эта автономасия, однако, становится для Серебрякова едва ли не более страшной, потому что пушкинский Дон Жуан (в испаноязычной огласовке – Дон Гуан), как известно, проваливаясь вместе со статуей, получает справедливое возмездие. Его орудием у Пушкина была статуя Командора. Кроме того, Серебряков-Дон Жуан в «Дяде Ване» лишен смелости пушкинского героя, что показывает сцена с выстрелами, а утрата сравнения со статуей Командора лишь подчеркивает отсутствие какого-либо достоинства, той «твердости» души, которая позволяет стойко выдерживать экстремальные ситуации<sup>21</sup>. В «Лешем» Серебряков при появлении в четвертом действии Елены Андреевны демонстрирует как раз подобное достоинство – оскорбленного мужа, граничащее вместе с тем с неспособностью «смягчиться», проявить «слабость», являющуюся действительной силой подлинной человечности<sup>22</sup>. В «Дяде Ване», когда Серебряков соглашается пойти к

20 Лотман Ю. М. Пушкин. Очерк творчества // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 202.

21 Недостойное, немужское поведение Серебрякова, ищущего защиты у женщин, очень хорошо видно на фоне проведенного А. Г. Головачёвой сопоставления сцены с выстрелами в «Дяде Ване» и кульминационного эпизода «Выстрела» Пушкина. См.: Головачёва А. Г. Повести Ивана Петровича Белкина, «пересказанные» Антоном Павловичем Чеховым. Указ. изд. С. 24–25.

22 В промежуточном варианте 4-го действия «Лешего» Чехов разрабатывал сцену действительного примирения смягчившегося Серебрякова с его женой: «Е л е н а А н д р е е в н а . Заживем по-новому – по-весеннему. Поедем домой, я соскучилась. <...> С е р е б р я к о в . Поедем, Леночка... Теперь мне и стены будут милы» (С XIII, 292). – Прим. ред.

Войницкому, Елена Андреевна просит его быть «помягче»: «Будь с ним помягче, успокой его...» (С XIII, 103). Появляющаяся в этой реплике метафора показывает, что Серебряков по природе своей человек «твердый», в нем сохраняется каменно-образность его предшественника, однако, как мы уже сказали, она ничего общего не имеет ни с командорской силой, ни со смелостью Дон Жуана. Действительной смелостью обладает «дядя Ваня», рапортовавший о ней своему собственному генералу и проявивший готовность пойти на крайние меры – свести счеты с жизнью.

Несмотря на то, что в фабульный ряд «Дяди Вани» не входит событие, которое приводит к гибели героя, в этой пьесе намного более значимой по сравнению с «Лешим» становится тема смерти. Дело в том, что в «Дяде Ване» оценка героев, их поступков и всей жизни в целом выходит за пределы земного существования, и это проявляется в наращивании метафорических картин смерти. В «Дяде Ване» для героев важен прогноз с точки зрения вечности: на что они могут надеяться, подходя к последней черте, как за порогом смерти скажется их земная жизнь? Представления героев о вечности имеют общий (одинаковый для всех) или частный (для отдельных персонажей) характер. Общая предполагаемая картина представлена изначально в «Лешем», в том же метафорическом образе она переходит в «Дядю Ваню».

Общий прогноз звучит в реплике Серебрякова, когда он объявляет о своем намерении продать имение. Изложение сути дела предваряется риторическим общим местом, которое вводит идею, объясняя предложение профессора: все мы смертны, поэтому необходимо вовремя решать имущественные отношения, и он, Серебряков, старый, больной человек, должен это сделать. Идею выражает латинская сентенция «*manet omnes una pox*», принадлежащая Горацию, и русское выражение «все мы под богом ходим» (С XII, 173; С XIII, 99). При сходстве самого верхнего, точнее, поверхностного уровня смысла этих выражений – неизбежность смерти для всех – очевидна их разница. Она проявляется в первую очередь в образном воплощении, что влечет за собой и явное семантическое расхождение. Русская фраза, в отличие от латинской, дает картину жизни, а не смерти, и вводит в эту картину Бога как высшее, верховное начало, распоряжающееся человеческой судьбой. Положение внизу, под Богом, показывает абсолютную просматриваемость, прозрачность человеческого мира, и именно поэтому выражение «все мы под Богом ходим» может использоваться в качестве напоминания человеку о его грехах и о неизбежной за них расплате, могущей наступить в любой момент. Заметим, что эта картина основывается на метафоре «жизнь – дорога». Ничего этого нет в латинской фразе, которая лишь фиксирует один конец для всех, поэтому в плане паремиологической эквивалентности здесь в большей степени подошла бы поговорка «Двум смертям не бывать, а одной не миновать», хотя, конечно, и она не отразила бы точный смысл слов Горация. Профессор Серебряков, таким образом, допускает ошибку, полностью сведя русскую поговорку к горацианской идее, о чем свидетельствует пояснительный союз *то есть* в его реплике. Для ученого Серебрякова или не понятен полный смысл русского выражения, или же он не хочет его понимать, в таком случае вся мудрость профессора исчерпывается утверждением неизбежности смерти, причем совершенно одинаковой для всех.

Смерть, акцентированная в латинской части реплики Серебрякова, представлена метафорическим образом – ночь, отчасти мотивированным метонимически: смерть –



сон ночной, при полной темноте. Латинское выражение, являясь общеутвердительным суждением, предрекает всем без исключения один результат – метафорическую ночь, абсолютную темноту. Именно этот смысл необходим самому Серебрякову для того, чтобы предложить свою идею – продажу имения и покупку себе дачи в Финляндии. Хотя профессор и говорит, что к этому его подвигает забота о молодой жене и дочери-девушке, очевидно, что это не так: на вопрос Войницкого, куда ему деваться с матерью и Соней, он отвечает лишь то, что это будет решено в свое время. Очевидно тем самым, что профессор обеспокоен исключительно своими проблемами: он не хочет жить в деревне, ему нужны деньги, поэтому он собирается продать дом. Именно для оправдания своего эгоизма, абсолютного отсутствия милосердия профессор должен опереться на идею для всех одинаковой ночи.

Если рассуждения Серебрякова вместе с несовместимыми метафорическими картинками имеют место в обеих пьесах, то в «Дяде Ване» в репликах других персонажей создается совсем иная предполагаемая картина их посмертного состояния. Новая картина вводится вместе с образом выросшего из Хрущова Астрова. Она очень ярко предстает в том, как Астров рисует картину смерти своей и Войницкого: «У нас с тобою только одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные» (С XIII, 108). Отсюда видно, что смерть выглядит не так, как *nox* Серебрякова: метафора Астрова акцентирует сон («почивать»), а не темноту, что подчеркивает возможность что-то видеть. Однако видения в состоянии сна – это только возможность, надежда, и в лучшем своем варианте надежда связана с явлением приятных видений.

Другой прогноз на пребывание в вечности – точнее, не прогноз, а уверенность, вера – дан в словах Сони, звучащих в финале «Дяди Вани»: «...мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную <...> Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии <...> Я верую, верую...» (С XIII, 115–116). Очевидно, что здесь смерть вовсе не выглядит сном, и соответственно речь идет не о видениях, которые могут появиться, а могут и не появиться. Картина Сони показывает, что она и «дядя Ваня» сами увидят и услышат прекрасное – голоса ангелов, небо в алмазах, потонувшие в милосердии страдания. В картине Сони, таким образом, преодолевается сон смерти и сущность смерти вообще. Речь идет о жизни, которая настанет за той гранью, когда придет смертный час героев: «...наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка» (С XIII, 116). Отличие посмертной жизни в картине Сони от метафоры Астрова проявляется и пространственно – сравним: «за гробом» (С XIII, 115) и «в <...> гробах». В представлениях Сони присутствует Бог, который «сжалится» над героями и позволит им увидеть прекрасную жизнь. Картина Сони явно соответствует не латинскому изречению о смерти, в котором Бога не было, а русскому «все мы под богом ходим»: «...там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалится над нами» (С XIII, 115).

Если сравнить все три картины смерти, то образуется градация метафорических образов: ночь – сон с видениями – жизнь. Чеховскую градацию смерти можно сопоставить с представлениями Лермонтова в знаменитом «Выхожу один я на дорогу», где смерть предстает в образах двух снов – холодного, мертвого сна могилы и сна

живого, сохраняющего дыхание и открывающего для лирического героя способность слышать сладкий голос любви (сон смерти и сон жизни, по Москвину)<sup>23</sup>. Лермонтов создает свои образы в пределах онейрической метафоры «смерть – сон». Чеховская антиномия выходит за рамки этой метафоры, ее образуют сон и жизнь. При этом обнаруживается некоторая дифференциация метафорического сна. Достигается это за счет того, что метонимичность *ноч* Серебрякова (которая связывает ночь со сном) поглощается метафорической темнотой, уничтожающей всякую возможность сновидений, а картина Астрова как раз эту возможность предполагает. Сон Астрова, с одной стороны, имеет что-то общее с картиной посмертной жизни Сони, с другой – с метафорой Серебрякова, что и обуславливает градацию. Однако большее сходство, конечно, заключают в себе сон и *ноч*. *Ноч* – это полное отсутствие жизни, небытие.

Три образных компонента градации, дающей три варианта смерти, органично связаны с самими персонажами, их внутренней сущностью, с характеристикой их земной жизни. Герои соответствуют определенному состоянию в вечности. Здесь важна степень «живости» их при жизни. Множество предметно-словесных деталей определяет «состояние жизни» в персонажах, показывая их предрасположенность к определенной ступени отношений с вечностью. При этом важно учесть то, что пословица «все мы под богом ходим» вводит центральную метафору, создает общую картину, изображающую человеческую жизнь. Образ хода, хождения под Богом представляет собой идею земной жизни, порядок жизни, данный человеку. В свете этой метафоры предстают все передвижения героев. Это важно также и для «Лешего», в котором присутствует зафиксированная в пословице метафорическая картина.

Совершенно очевидно на способность движения, ходьбы проверяется сам Серебряков, изрекший метафорическую истину. В отношении этого персонажа исключительно важно, что у него болезнь ног. Это исходная характеристика профессора, которую он получает уже в «Лешем». Очень показательна сцена, открывающая второе действие в обоих пьесах: Серебряков сидит в кресле, жалуется на невыносимую боль, ноги его укрыты пледом, ему приснилось, что у него левая нога чужая. Профессора очень беспокоит его диагноз: он никак не хочет согласиться с тем, что у него подагра, предпочитая ей ревматизм. Медицинские предпочтения героя могут объясняться смыслом термина подагра, означающего по-гречески ‘капкан для ног’. Слово *подагра* тем самым явно вписывается в метафорическую картину жизни как хождения и показывает, что у профессора отсутствует возможность ходить. В плане образной оценки жизни это означает утрату способности жить так, как должно. В «Лешем» болезнь ног, как бы профессор ее ни называл, не дает ему возможность возражать тому, что он статуя Командора и обречен на подземное, адское существование: «Статуя командора... Я посмеялся бы этому сравнению, но мне мешает боль в ноге...» (С XII, 198). Отсутствие возможности ходить нормально, таким образом, имеет метафорический смысл, означая неизбежность смертоносного окаменения, являющегося в «Лешем» явно выраженной доминантой образа Серебрякова.

Поскольку метафорический диагноз профессора связан с неподвижностью, постольку определенный смысл получают параллельные эпизоды второго действия пьес, когда Серебрякова отводят в постель и он при этом начинает двигаться.

23 Москвин Г. В. Концепты «Смерть», «Сон», «Любовь» в лирике М. Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения 2009. СПб.: Лики России, 2010. С. 98.

Сопоставление соответствующих сцен показывает, какое значение имеет пространственное положение персонажей, определяемое ремарками, как при этом возрастает их (ремарок) смысловая нагрузка и какое огромное значение приобретает в «Дяде Ване» «дорожная» метафора.

Обратимся к пространственному положению персонажей в сценах второго действия, на которое указывают ремарки. В начале действия все в обеих пьесах одинаково. Елена Андреевна, несущая тяготы болезни своего мужа, сидит рядом с профессором, затем, практически сразу, как он начинает жаловаться, «отходит и садится поодаль» (С XII, 147; С XIII, 76). Короткое движение героини (отход) смыслом своим имеет отсутствие терпения, жалости, а ее сидение демонстрирует совершенное непонимание болезни профессора и собственного поведения: для профессора целебным, спасительным является движение, для нее, впрочем, тоже, ибо это означало бы помощь ближнему. Соня в «Дяде Ване», входя в комнату, буквально с порога выказывает недовольство – напрасно побеспокоили Астрова. Именно с этой целью – упрекнуть отца в его неделикатности – она и входила:

«Входит Соня.

С о н я. Папа, ты сам приказал послать за доктором Астровым, а когда он приехал, ты отказываешься принять его. Это неделикатно. Только напрасно побеспокоили человека...» (С XIII, 77).

Затем Соня садится. Соответствующая ремарка приходится как раз на ту реплику, когда Соня откровенно выражает свое равнодушие: «Это как угодно. (*Садится.*) Мне все равно» (С XIII, 77). Эта ремарка и реплика в точности переходит в «Дядю Ваню» из «Лешего». Момент же появления Сони в «Лешем» выглядит иначе. Во-первых, ремарку «входит Соня» и ее первую реплику разделяет нумерация сцены, а во-вторых, реплика совершенно другая:

«Входит Соня.

2

Те же и Соня.

С о н я. Не знаю, отчего это так долго доктора нет. Я сказала Степану, что если он не застанет земского врача, то чтоб поехал к Лешему» (С XII, 148).

Здесь Соня явно не выражает своего раздражения и ее появление в комнате отца не получает метафорического смысла, как в «Дяде Ване». Ремарка выполняет свою непосредственную функцию – определяет действие персонажа на сцене. Зато равнодушие героини уже четко фиксирует указание на то, что она садится.

Сидения и усаживания Елены Андреевны и Сони показывают, что помочь профессору вернуться к жизни, т. е. помочь ему идти, они не собираются. Но и сами они в этот момент, проявляя черствость, не идут, не двигаются – их любое движение в указанном эпизоде «Дяди Вани», как мы заметили, имеет отрицательный смысл и быстро прекращается. Войницкий, в отличие от них, в обеих пьесах, входя, не садится, что соответствует его весьма воинственному настроению: не случайно его появлению сопутствует молния и сам он говорит о наступлении грозы: «На дворе гроза собирается» (С XII, 149; С XIII, 77). Отнюдь не миролюбивое, не доброе отношение Войницкого к Серебрякову в данной сцене показывает также его тон, в который явно прорывается злая, ничем не прикрытая ирония, в «Дяде Ване» даже усиливающаяся. Так, кроме реплики

«Это становится даже смешно» здесь появляется ремарка «с усмешкой» (С XIII, 78). Профессора естественно охватывает испуг. Сцена второго действия очевидно предшествует разыгравшемуся затем, в третьем действии, скандалу с выстрелами.

Нарастающую напряженность ситуации разряжает приход другого персонажа – в «Лешем» Хрущова, в «Дяде Ване» Марины. Именно благодаря им Серебряков поднимается с кресла и начинает идти. Однако особый акцент на движение ставится в «Дяде Ване». Это видно уже в связи с очень сильно возросшим количеством глаголов соответствующей семантики в этой сцене. Кроме того, если Хрущов не настаивает на движении – он предлагает профессору отнести его в постель («Если вам больно ходить, мы снесем вас в кресле» – С XII, 150), то смысл появления Марины как раз заключается в том, чтобы профессор пошел. В отличие от Сони и Елены Андреевны Марина, входя, не садится и не отходит, а «подходит к Серебрякову» и заставляет его идти: «Иди, иди, батюшка» (С XIII, 78). Елена Андреевна кутала профессору ноги пледом, Марина же «поправляет плед»: очевидно, что действия профессорской жены только усугубляют тяжелое – неподвижное – положение Серебрякова.

Марина в этой сцене выглядит чуть ли не настоящим врачом, явно лучше Астрова. И диагноз «подагра», на котором настаивает Астров, и его настоятельные рекомендации лежать в метафорическом смысле убийственны для профессора. Серебряков, естественно, сопротивляется – сидит – и вообще не хочет разговаривать с Астровым, так как тот, совершенно очевидно, скажет сущую правду о безнадежном положении профессора. Видимо, поэтому Серебряков и называет доктора юридивым. Правоту Астрова в медицинском смысле доказывает то, что профессор боится, что у него, как у Тургенева, от подагры сделается грудная жаба. Этот диагноз означает, что профессору все-таки придется лежать: только неподвижное положение спасает от удушья. Две метафоры, называющие «медицинские» реалии – прогноз («грудная жаба») и врача («юродивый»), показывают крайне негативное нравственное состояние больного и безжалостное, хотя и справедливое поведение врача. Дело «юродивого» Астрова – поставить диагноз, констатировать медицинский факт, но не искать способов лечения. Кроме того, Астрова не интересуют причины заболевания. В отличие от него Марина, во-первых, понимает суть недуга, а во-вторых, помогает Серебрякову хоть как-то облегчить страдания. В реплике Марины в подтексте содержится объяснение природы профессорской болезни: «Что, батюшка? Больно? <...> Это у вас давняя болезнь. Вера Петровна, покойница, Сонечкина мать, бывало, ночи не спит, убивается... Очень уж она вас любила...» (С XIII, 78).

Воспоминания Марины о том, как болезнь Серебрякова воспринимала Вера Петровна, представляют собой нравственный диагноз профессора и в то же время называют причину заболевания, приведшего к подагре, к капкану для ног. Порождению такого смысла способствует последовательность предложений в реплике Марины – с того момента, как она говорит, что болезнь давняя. Эта фраза как бы вводит речевой жанр истории болезни, который предполагает сначала установление времени симптомов, а затем описание и определение заболевания, т. е. диагноз. На эту часть истории болезни и приходится описание страданий Веры Петровны. Подтекст – нравственный диагноз – порождает глагол *убиваться* вкупе с именем первой жены профессора. Поверхностное значение глагола – ‘быть в сильном горе, чрезмерно

предаваться горю<sup>24</sup>, а его внутренняя форма показывает, что очень сильное, чрезмерное переживание равносильно самоубийству. В таком смысле использованный Чеховым глагол говорит об огромной силе сострадания Веры Петровны мужу. В этом проявлялась сила ее любви. Глубинный смысл глагола в реплике Марины, на наш взгляд, порождает возвратная форма, способная быть грамматическим показателем пассивного залога. В таком случае смысл словоформы «убивается» показывает не «самоубийство» Веры, а убийство – со стороны Серебрякова. Это, конечно, метафорическое убийство – такое поведение, такая жизнь, которая уничтожает, изгоняет веру. Но и первое значение глагола тоже важно в формировании подтекста. Дело в том, что в значении ‘выражение чрезмерного горя’ этот глагол обычно используется в ситуации переживания смерти близкого. В таком случае страдания Веры Петровны вызваны метафорической гибелью профессора. Но его гибель означала уничтожение им веры. Таким образом, жизнь профессора, связанная со смертью (убийством) веры, была одновременно и самоубийством Серебрякова – точнее, приобретением им смертельной болезни<sup>24</sup>.

В отношении к исходной метафоре жизни «все мы под богом ходим» болезнь Серебрякова символизирует утрату им подвижности, способности ходить и тем самым быть под Богом. Именно такой смысл «давней болезни» Серебрякова просвечивает в словах Марины. Заметим, что в «Лешем» болезнь профессора также проецируется на картину, создаваемую пословицей, но в связи с отсутствием имени Веры и образа Марины, в репликах которой содержится «анамнез» болезни, нет столь акцентированно выраженной идеи разрыва связи Серебрякова с Богом.

Марина находит те средства, которые могут хоть немного помочь в безнадежной ситуации профессора: она напоит его липовым чаем, согреет «ножки», помолится за него Богу. Обещание помолиться, по-видимому, имеет два смысла – Марина помолится одновременно о профессоре и за профессора, который, потеряв веру, никогда этого не делал. Среди средств няни самое главное, как мы уже сказали, заставить Серебрякова двигаться, пройти хоть немного – пусть и до постели, которая без ходьбы означает для него смертельную неподвижность. Именно эта необходимость ходьбы настойчиво актуализируется, выдвигается – благодаря многочисленным глаголам (и их повторам) не только в словах Марины, но и в ремарках:

«М а р и н а <...> Пойдем, батюшка, в постель... Пойдем, светик... Я тебя липовым чаем напою, ножки твои согрею... Богу за тебя помолюсь...

С е р е б р я к о в (*растроганный*). Пойдем, Марина.

М а р и н а. У самой-то у меня ноги так и гудут, так и гудут. (*Ведет его вместе с Соней.*) <...> Иди, иди, батюшка...

Серебряков, Соня и Марина уходят» (С XIII, 78).

Заметим, что в «Лешем» профессор сам решает идти – отказываясь, чтобы его отнесли: «Ничего, я могу... я пойду» (С XII, 150). Эта разница в деталях двух пьес соответствует различию двух Серебряковых: из них более «живой» Серебряков-первый, который в состоянии лучше понимать необходимость двигаться и проявляет

24 Выявление смысловой парадигмы глагольной формы «убивается» в анализируемом контексте, как нам представляется, важно также с позиций вопроса о причине смерти первой жены профессора, которым задавался М. Г. Розовский, считая, что это было самоубийство. См.: *Розовский М. Г.* Указ. соч. С. 181. Самоубийство Веры Петровны заключалось в чрезмерном страдании о погибающем муже.

способность ходить. Серебряков второй только отзывается на императив – настоящий призыв Марины.

В анализируемой сцене в «Дяде Ване» в контекст повторяющихся глаголов, обозначающих ходьбу, ярко вписывается жалоба Марины на свои ноги. Просторечная форма глагола – в 3 л. мн. числа с окончанием по первому спряжению – создает контаминацию глаголов *зудеть* и *идти*. Звуковая метафора, описывающая симптом, в глубинном плане показывает, что Марина очень хорошо чувствует свои ноги – в отличие от профессора, которому приснилось, что у него левая нога чужая. Контаминация же двух глаголов дает инструментовку на ключевое слово «идут». Частица «так и» подчеркивает интенсивность движения ног Марины, они постоянно идут, не могут не идти. Созданию такого ключевого смысла – органическая связь ног старой няни и ходьбы – способствует и аллитерация на *з* («ноги... зудут»).

Именно приспособленность Марины к постоянной ходьбе дает ей возможность быть «врачом», или, точнее, народным целителем для Серебрякова. Ее врачевание связано с необходимостью напомнить профессору некие нравственные основы, которые, по сути своей, связывают человека с Богом. Примечательно, что Марина в сцене второго действия трижды называет Серебрякова батюшкой. Это, с одной стороны, семантически связано с утратой профессором веры и напоминанием о ней, с другой – с соответствующим поведением его по отношению к своей семье, к родным, и в первую очередь к Соне.

История утраты Серебряковым веры прочитывается в пьесе не только в словах Марины о давней болезни профессора, но и в рассказе Войницкого о его карьере: «Сын простого дьячка, бурсак, добился ученых степеней и кафедры, стал его превосходительством, зятем сенатора и прочее и прочее» (С XIII, 67). Отец профессора – простой дьячок, человек из церковной сферы, и сам Серебряков учился сначала в бурсе, т. е. должен был пойти по духовной линии, однако затем изменил свою деятельность, достигнув карьерных высот в жизни светской. Здесь важно не то, что Серебряков ушел в науку, а то, что он получил кафедру и высокий чин, соответствующий генеральскому. Заметим, что подъем Серебрякова к показателям «высокой» учености обозначен посредством глагола *добиться* – однокоренного с рассмотренным уже глаголом *убиваться*. Здесь, кроме поверхностного, соответствующего фабульному ряду, значения («достигать поставленной цели или желаемых результатов, прилагая для этого усилия, старания»), важен смысл, подсказанный внутренней формой слова и возвратной частицей. Соответственно, история Серебрякова приобретает оценочно-метафорический образ добывания самого себя, самоубийства. Это в полной мере соответствует тому огромному горю, которое переживала Вера Петровна, что происходило, надо полагать, в начале ученой карьеры ее мужа<sup>25</sup>. Таким образом, можно отметить существенное совпадение истории карьеры и истории болезни Серебрякова. Это подчеркивается различными связями входящих в два контекста знаков, устанавливаемых как по линии значения (дьячок, бурса, Вера), так и по линии означаемого и означаемого одновременно («убивается» – «добился»). Последнее становится важнейшим фактором актуализации, выдвижения особо значимых в информативном

25 Даглас Клейтон, вычисляя годы, связанные с предысторией персонажей пьесы, указывает, что брак Веры и Серебрякова приходился на время его пребывания в бурсе: «Мария Васильевна выдает свою дочь за молодого бурсака». *Клейтон Даглас*. Указ. соч. С. 161.

плане единиц. Повторяющаяся корневая морфема -би- содержит в себе такие семы, как 'наносить удары, избивать', 'наносить поражение'. Эти семы создают метафорический уровень смысла, показывающий, что жизнь превращается в постоянные удары, битые, битвы. «Ученая» карьера профессора одновременно была такими метафорическими битвами с самим собой, битьем самого себя и с собственным поражением. Заметим, что и образ Серебрякова в «Лешем» включал точно такую же карьеру: «...сын простого дьячка, бурсак, добился ученых степеней и кафедры, что он его превосходительство, зять сенатора и прочее» (С XII, 130).

Метафорические «битвы» профессорской жизни соответствуют генеральскому чину, что подчеркивают слова «его превосходительство» («Леший»), «стал превосходительством» («Дядя Ваня»). Форма сказуемого с вспомогательным глаголом *стать* («стал») в реплике Войницкого в «Дяде Ване», на наш взгляд, весьма значима: она не только обозначает высшие «военные» достижения, но и фиксирует в подтексте момент полной остановки, что согласуется с большей неподвижностью Серебрякова в «Дяде Ване».

Кроме «воинской» карьеры, Серебряков приобрел родственные связи, соединившие его с Сенатом – высшим учреждением, подчинявшим себе суд. В полном соответствии с «достижениями» Серебрякова в его образ включены метафоры, изображающие его жизнь в картинах воинской службы и суда. Следствиями воинской и судебно-правовой метафор являются такие слова, как *служить*, *заслужить*, *права*, *протестовать* и проч. (все эти единицы присутствуют в обеих пьесах). Например, профессор говорит о своей жизни Елене Андреевне: «неужели я даже в старости не имею некоторого *права* на эгоизм? Неужели я не заслужил?» (С XII 147; С XIII, 76).

Получается, что вся жизнь профессора была службой, целью которой было приобретение права на эгоизм. То, что Серебряков на момент действия пьесы вышел в отставку, также соответствует его жизни-службе. Показательно, что Елена Андреевна отвечает профессору в терминах судопроизводства: «Никто не оспаривает у тебя твоих прав» (С XIII 76). Затем эти слова повторяются с зеркально симметричной перестановкой – хиазмом: «Никто у тебя твоих прав не оспаривает» (С XII, 48; С XIII, 76). Хиазм дает возможность акцентировать оба слова судебно-правовой сферы – и *права*, и *оспаривать*.

История жизни Серебрякова, поддержанная метафорами, показывает, в какие области он ушел от церкви, с которой был связан отец, и, следовательно, от самого отца – *батюшки*. В рассказе Войницкого о Серебрякове очевиден контраст, проводимый сразу по двум основаниям: церковь, вера, духовность и наука, генеральство, отец родной, настоящий и новое родство – сенатор. Упоминание отца Серебрякова и его церковного чина, причем очень маленького, обуславливает семантическую связь соответствующих единиц со словом *батюшка* в репликах Марины и опосредованно, через корневой повтор, с фамилией поэта Батюшкова, которого почему-то очень хочет найти Серебряков в сцене ночного приступа подагры (что есть и в «Лешем»). Острое желание получить Батюшкова имеет символический смысл, связанный с интуитивной тягой профессора к тому, что должно противостоять его нравственному недугу и жизненным мучениям. Но очевидно, что Батюшкова он не получит; его жена, к которой он обращается с просьбой, делает все наоборот – например, как мы видели,

кутает ноги профессора. Поэтому нет никакой надежды на то, что Елена Андреевна, которой «лень жить», не поленится и утром найдет в библиотеке Батюшкова<sup>26</sup>.

Утрата Серебряковым Батюшкова прочитывается в двух синтаксических конструкциях, имеющих место в обоих пьесах: «Кажется, он есть у нас» и «Помнится, он был у нас» (С XII, 146; С XIII, 75). Здесь эстетический смысл получают и разные вводные слова, и разный временной план глагола *быть*. Безличная глагольная форма вводных показывает объективность существования спасительного нравственного начала, при этом второе вводное – «помнится» – акцентирует работу памяти, хранящей, независимо от человека, утраченные им нравственные основы. Суть жизни памяти хорошо видна в «Дяде Ване» благодаря репликам Марины «Дай бог памяти» (С XIII, 63) и Марии Васильевны «потеряла память» (С XIII, 69): память от Бога, человек ее теряет, но Бог хранит. В момент страданий Серебрякова, вызванных утратой способности ходить – быть под Богом, память дает о себе знать, и профессору вспоминается, через толщу его научных степеней и писаний, что-то близкое и родное, доброе и прекрасное, чему он изменил, что он забыл. Однако последовательность временных планов показывает, что для Серебрякова все осталось в прошлом. Между тем временной план настоящего можно интерпретировать и в связи с тем, что сам Серебряков не кто иной, как батюшка, точнее, должен им быть – по отношению к Соне. Но на деле он отец, «предавший дочь»<sup>27</sup>.

Сопоставление сцен начала второго действия в «Дяде Ване» с историей жизни профессора, рассказанной Войничским, выявляет в первую очередь метафорический смысл болезни Серебрякова: его подагра вызвана убийством веры, т. е. уничтожением собственной духовной жизни, с ее настоящим родством и любовью, и означает утрату связи с Богом. В «Лешем» эта утрата представлена наполовину и выглядит как измена «батюшке». В обеих пьесах это подчеркивается знаменитой фразой об измене отечеству, которую произносят соответственно Дядин и Телегин: «Кто изменяет жене или мужу, тот, значит, неверный человек, тот может изменить и отечеству!» (С XII, 131; С XIII, 68). Анализ пространственного положения персонажей, фиксируемого ремарками, показывает, что оно связано с содержанием их реплик и содержит оценку поведения героев в соответствии с исходной метафорой «все под Богом ходим». В связи с начальной сценой второго действия заметим также, что страдания Серебрякова, когда он ощущает боль в ногах, означают, что в какие-то моменты он чувствует все катастрофическое неблагополучие своей жизни. Только в такой момент он может получить помощь – в «Лешем» от Хрущева и от себя самого, в «Дяде Ване» от Марины. Однако приступы чередуются с их отсутствием, о чем в «Дяде Ване» говорит Елена Андреевна, которая в жалобах мужа видит только хандру: «Вчера вечером он хандрил, жаловался на боли в ногах, а сегодня ничего...» (С XIII, 69).

Определение хорошего самочувствия профессора в отсутствие хандры посредством местоименного наречия «ничего» имеет глубокий смысл: наречие в значении 'неплохо, сносно' в подтексте превращается в предикатив, который выявляет

26 В связи с образом Елены Андреевны можно, как нам представляется, говорить о двух смыслах, порождаемых именем героини: первый формируют культурные ассоциации, ведущие в античность, второй диктуется паронимией, которую образует имя Елена с обозначением наиболее характерного для героини состояния – лени.

27 *Ицук-Фадеева Н. И.* Концепция личности в драматургии. Чехов и Горький. URL: <http://lit.ISeptember.ru/2003/23/3.htm> (дата обращения: 02.11.2017).



неживое, неодушевленное состояние профессора в такие моменты. Профессор тогда ходит легко – например, в сценах первого, третьего и четвертого действий. Но именно эти моменты показывают Серебрякова в негативном свете – особенно очевидно это в третьем действии. Не чувствуя боли в ногах, профессор забывает о своем крайне тяжелом положении, о том, что действительно ходит под богом, представляя во всех своих грехах или вообще забывая о них, уверяя себя, что все равно всех ждет одна ночь. Тогда Серебряков вообще лишается «остатков жизни», превращаясь в неодушевленное «ничего». Ходьбу Серебрякова в такие моменты и тем самым смысл его жизни, его претензии к жизни определяет реплика «дяди Вани»: «шагает, как полубог» (С XIII, 67). Кроме того, неодушевленность профессора при его движении показывает метафора *perpetuum mobile*, использованная Чеховым уже в «Лешем»: «Не всякий способен быть пишущим *perpetuum mobile*» (С XII, 142; С XIII, 70). Эта метафора затем повторяется в реплике Елены Андреевны: «Нужно было вам <...> говорить о *perpetuum mobile*!» (С XII, 144; С XIII, 73) Здесь обращает на себя внимание некоторая необычность конструкции. В функции дополнения при глаголе *говорить* с предлогом *о* должно выступать имя, непосредственно называющее предмет разговора – в данном случае это лицо, но не сопоставляющий компонент метафоры. Т. е. должно быть так: говорить о профессоре (Серебрякове) как о *perpetuum mobile*. Употребление метафорического дополнения требует другой конструкции – с глаголом *называть* (Нужно было вам называть профессора *perpetuum mobile*!). Такая невинная грамматическая неточность, несколько комическая, приводит к приему реализации метафоры, к утверждению того, что профессор и есть *perpetuum mobile* – неживое устройство, совершающее движение.

Когда Серебряков страдает от боли, он ищет спасительный диагноз – ревматизм. Это приобретает особую значимость в «Дяде Ване» в связи с максимально усиленным нравственным недугом профессора – утратой веры. Здесь эстетическую функцию начинает выполнять паронимасия, семантизирующая звуковые комплексы. Подчеркивая важность и многочисленность паронимасий в «Дяде Ване», Даглас Клейтон писал о том, в каких контекстах реализуется важнейший комплекс *-вер-*, являющийся в имени Веры корневую морфему<sup>28</sup>. При этом исследователь указывал и на зеркальную комбинацию исходного звукового и графического комплекса *-рев-* (в словах *ревную, ревность, револьвер*). Диагноз «ревматизм», который выбирает себе Серебряков, как раз поддерживает эту обильную паронимасическую фигурацию текста, имея при этом самое непосредственное отношение к метафорической болезни профессора, т. е. к утрате веры. Фонетический хиазм (зеркальность), создаваемый словами *ревматизм* и *Вера*, максимально точно передает суть отношения профессора к вере (к духовности, нравственности): это не вера, а что-то прямо противоположное. Но профессор хватается за ревматизм, как утопающий за соломинку: само звучание диагноза выражает его надежду на то, что в его болезни все же есть что-то от веры<sup>29</sup>.

28 Клейтон Даглас. Указ. соч. С. 166–167.

29 Начальная сцена второго действия вся пронизана фонетической фигурацией, паронимасиями, которые показывают движение мысли Серебрякова, причем в связи с текущим временем. Так, диагнозу *ревматизм* соответствует «утешительное» по звучанию время – «Двадцать минут *первого*» – и именно тут вспоминается Батюшков, а мысль о подагре появляется после слов Елены Андреевны о том, что профессор не спит уже «*вторую* ночь». Новая фонетическая тема «уводит» от первой, образуемой дискретным комплексом *в-е-р* (*рев-*, *перв-*) с мягким согласным, к твердому звучанию – *втор*, и это обуславливает фонетический облик следующих слов

Между тем разница в звучании одного дискретного комплекса в зеркальных вариантах принципиальна: при одинаковой последовательности мягкости и твердости в *-вер-* и *-рев-* главным становится качество согласных, смягчение вибранта в начальной позиции не способствует нейтрализации резкого, «ревущего» звука, в то время как завершающее положение *p* устраняет неприятный эффект, а артикуляция от мягкого *v* к твердому *p* придает звучанию мелодичность и красоту. В результате фонетический облик имени *Вера* и родственного ему глагола *веровать*, появляющегося в финальных репликах Сони, воплощает необходимую для веры мягкость и силу. Слух профессора, таким образом, сильно его подводит.

Однако привлекательность для профессора диагноза «ревматизм» обусловлена и смыслом слова, связанного с идеей течения, потока: ср. рѣѣма ‘поток, струя’<sup>30</sup>. Такая семантика слова ведет к метафорическому водному образу божьего милосердия, представленного в финале: «все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир» (С XIII, 116). Чувствуя свою гибель, профессор пытается отыскать в себе хоть что-то родственное водному началу. Однако и метафорический «спасительный» диагноз содержит в себе страшную для Серебрякова истину: медицинский термин означает болезнетворные истечения<sup>31</sup>.

Все надежды Серебрякова из «Дяди Вани», таким образом, оказываются тщетными. Иное дело – сам «дядя Ваня», образ которого обнаруживает явное родство с прекрасной влагой божьего милосердия. Так, в четвертом действии, после неудачного выстрела в Серебрякова, понемногу освобождаясь от идеи самоубийства и тем самым от жизненной «войны», он говорит: «О, боже мой... Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне останется еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их?» (С XIII; 107). «Дядя Ваня» волнуется, чтобы в его жизни не было пустоты, его заботит то, чем он «наполнит» предстоящие годы. Заметим, что в реплике героя появляется тот же самый глагол, который в соседстве с *потонуть* участвует в создании водного образа милосердия, получая соответствующие семы (см. приведенную выше цитату). Само желание «дяди Вани» «наполнить» жизнь, обращение к Богу делает его причастным к божественной влаге, а очевидная символика тринадцати лет показывает способность противостоять «чертовщине» земного существования. Превратившись из Жоржа в «дядю Ваню», герой приобретает способность в сложной земной жизни сохранять саму жизнь («как я проживу»), способность к жизни. Очевидно, что с этой жизнеспособностью «дяди Вани» напрямую связана его любовь к Вере и верность ей, память о ней. Вера для него оживает, он видит ее в глазах Сони: «Ты сейчас взглянула на меня, как покойная твоя мать (С XIII, 82). И в этот момент Ваня получает необходимую «подпитку», на что намекает ремарка с метафорическим наречием «жадно»<sup>32</sup>: «Милая моя... (*Жадно целует ее руки и лицо.*)» (С XIII, 82). Имеет смысл обратить

Серебрякова: *Говорят, у Тургенева от подагры сделалась грудная жаба* (С XIII, 75). Фраза строится на нарастании твердого консонантизма – через утрату мягкости *p* и вхождении его в комплексы с взрывными *т, з, д*. Завершает градацию появление нового по консонантному составу знака – «жаба» – с крайне неприятным звучанием и соответствующей семантикой. Это семантический результат фонетического «накапливания», переход означаемого в означаемое с формированием иконического (символического) знака.

<sup>30</sup> Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. М.: Гос. изд-во нац. и иностр. словарей, 1958. Т. 2. С. 1451.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Заметим этимологическую связь *жадно* с *жаждой*. См., например: Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1959. Т. 1. С. 258.

внимание и на наличие в ремарке притяжательного местоимения вместо соответствующего имени – присутствие такой формы аналогично использованию личного местоимения в паратексте чеховской драмы<sup>33</sup>. Местоимение поддерживает эпический уровень в организации подобных чеховских контекстов и вкупе с номинацией персонажа и самой ремаркой, сопровождающей действие, транслирует «исключительное событие»<sup>34</sup>. На наш взгляд, с таким событием мы сталкиваемся и в анализируемом эпизоде «Дяди Вани», где притяжательное местоимение может отсылать одновременно и к Соне, и к упомянутой героине ее матери, Вере. «Реально» представшая перед Ваней Вера противостоит тем «миражам», которыми он соглашался жить, собираясь пить с Астровым. Алкоголь – фальшивая влага, создающая иллюзию жизни:

«С о н я. А ты, дядя Ваня, опять напился с доктором. <...>

В о й н и ц к и й. <...> Когда нет настоящей жизни, то живут миражами» (С XIII, 82).

Примечательно, что Астров приглашал Войницкого выпить коньяку, а затем ехать к нему. В реплике Астрова целый ряд глаголов движения, при этом их расположение показывает увеличение скорости после предполагаемого принятия коньяка – сначала герои пойдут, а затем поедут: «Выпить бы надо. Пойдем, там, кажется, у нас еще коньяк остался. А как рассветет, ко мне поедем. Идётся? У меня есть фельдшер, который никогда не скажет “идет”, а “идётся”. Мошенник страшный. Так идётся?» (С XIII, 82).

Астров по отношению к картине, заданной пословицей «все мы под богом ходим», выглядит как персонаж, который в основном не ходит, а ездит на лошадах. Образ его передвижений создают такие глаголы, как *приехать, поехать, ездить, скакать* и проч. При этом очевидно расхождение героя и времени по причине их разной скорости, что фиксирует антонимия глаголов *пройти* и *приехать, ездить*:

«А с т р о в. <...> Нянька, сколько прошло, как мы знакомы?

М а р и н а <...> Ты приехал сюда <...> еще жива была Вера Петровна <...> Ты при ней к нам две зимы ездил... Ну, значит, лет одиннадцать прошло» (С XIII, 63).

Метафорически картина жизни Астрова выглядит как насильственно ускоренная, неслучайно он говорит о сокращающихся днях: «дни коротки стали» (С XIII, 97). А дядя Ваня и Соня, напротив, осознают свою жизнь как долгую: «Проживем длинный-длинный ряд дней» (С XIII, 115).

В какой-то момент Войницкий подпадает под влияние Астрова и, видимо, готов ехать. Мы полагаем, что коньяк, который предлагает выпить Астров, нужен для создания в тексте паронимической фигуры, основанной на созвучии слов *коньяк – конь*<sup>35</sup>. Парономазия обнаруживает «родственный» быстрому движению напиток. В приглашении Астрова Войницкому поехать к нему примечателен повторяющийся глагол в просторечной форме – «идеть», на поверхностном уровне выполняющий функцию частицы, выражающей согласие. На глубинном уровне здесь важна глагольная семантика, связанная с обозначением движения, причем пешего. Именно такое движение согласуется с метафорической картиной жизни – хождения под Богом. Однако просторечная форма глагольной частицы меняет означаемое знака, «пор-

33 Доманский Ю. В. Чеховская ремарка: некоторые наблюдения. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 55.

34 Там же.

35 Таковую парономазию отмечал Людмил Димитров в связи с образом Лопухина в «Вишневом саду». См.: Димитров Людмил. Все-вышневы сад // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны». М.: Наука, 2005. С. 398.

тит» его звучание, что должно иконически сигнализировать о таком же изменении означаемого. Знак с глагольной семантикой превращается в симулякр, и его употребление, как показывают слова Астрова, – это результат мошенничества. Замаскированное под ходьбу быстрое движение есть «мираж», которым готов был жить «дядя Ваня» до того момента, как увидел в Соне Веру.

Ускоренному движению жизни в «Дяде Ване» явно противостоит сидение. Однако в пьесе следует различать два типа сидения. Одно – такое, как сидение Елены Андреевны и Сони в сцене второго действия, бесполезное и даже вредное, когда они, не помогая Серебрякову, портили свой собственный жизненный сюжет хождения под Богом. Другое сидение связано с полезным делом, о нем говорит Марина, утешая Телегина, который пожаловался на то, что его назвали приживалом: «Все мы у бога приживалы. Как ты, как Соня, как Иван Петрович – никто без дела не сидит, все трудимся!» (С XIII, 106). Здесь обыгрывается фразеологизм *сидеть без дела*, в котором глагол *сидеть* не имеет собственной полноценной семантики и не обозначает конкретного положения, создавая лишь пространственный образ ленивого времяпрепровождения. Чехов вовлекает этот образ в художественный мир пьесы, в связи с чем под определенным углом зрения высвечиваются соответствующие действия персонажей, определяемые ремарками. Сидение в ряде эпизодов связано с отсутствием или, наоборот, наличием дела. Идея дела приобретает исключительную важность и выразительность, что обуславливается знаменитыми финальными словами Серебрякова: «...надо, господа, дело делать! Надо дело делать!» (С XIII, 112).

С делом всегда сидит Марина: она обычно вяжет чулок, и это семантически связано с метафорическим хождением: чулок согревает ноги, что так необходимо было, например, Серебрякову. Какое дело делает сам Серебряков? В его словах «дело делать» очень важна плеонастическая форма. Такие плеоназмы хорошо известны в русском языке<sup>36</sup>. Но фразеологизм *дело делать*, имеющий значение ‘работать, трудиться, заниматься чем-либо’, обозначая сам процесс работы, никак ее не конкретизирует. Однако объяснение профессорского дела в пьесе находится – в его словах об ожидающей всех ночи. Этой фразе предшествует обычный оборот «дело в том, что», требующий после себя придаточного изъяснительного предложения. В русском языке лексическое значение слова *дело* в таком обороте стирается, а в чеховской пьесе становится важнейшим элементом целостной художественной системы.

Дело, задуманное профессором, – продажа дома – лишит крова Ваню, Соню и Марию Васильевну. На сообщение Войницкого о том, что профессор просит всех собрать, Елена Андреевна отвечает, что у него, вероятно, «какое-нибудь дело» (С XIII, 90). Войницкий возражает: «Никаких у него нет дел» (С XIII, 90). Однако в пьесе показаны, так сказать, дела и дела. Дело Серебрякова ориентировано на наступление *ноч* и не требует сидения. Примечательно, что профессор, предваряя изложение своего дела, настойчиво предлагает сесть Марине и Соне, т. е. тем, кто действительно трудится. Это попытка создать имитацию настоящего дела. Марина при этом садится и вяжет чулок – делает свое дело. Однако, согласно ремаркам, в сцене третьего действия остальные персонажи стоят. Положение стоя профессора и Войницкого подчеркивает ряд словесных деталей в репликах последнего. Это при-

<sup>36</sup> Например, «мосты мостити» в «Слове о полку Игореве», см.: Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси). М.: Худож. лит., 1969. С. 198.





Александр Орлов. Эскизы к спектаклю «Дядя Ваня». Режиссер В. Фильштинский.  
Театр «Глобус», Новосибирск, 1998

зыв начать изложение дела: «Приступим к делу» (С XIII, 99), а также повторяющаяся форма «постой»: «Постой... Мне кажется, что мне изменяет мой слух» (С XIII, 100); «Постой. Очевидно, до сих пор у меня не было ни капли здравого смысла» (С XIII, 100); «Постой, Вафля, мы о деле...» (С XIII, 101). Обозначая на поверхностном уровне непонимание, несогласие, призыв разобраться, глагольная форма «постой» имеет глубинный смысл, связанный с «дорожной» семантикой. Метафорическое движение профессора Войницкий должен остановить, чтобы, что называется, лицом к лицу выяснить отношения. Впрочем, это можно интерпретировать и в плане уже совершившейся остановки Серебрякова в жизни: он уже давно стоит, и в данный момент его жизни, когда совершается откровенная мерзость, его остановка должна быть зафиксирована, отмечена особым образом. Императив «приступим» в соответствии со своей внутренней формой поддерживает дорожную и одновременно военную метафору, намекая на начало баталии, приступ. Положение противных сторон стоя, на ногах подтверждает и птичья метафора Марины, которую мы уже приводили. Обратим внимание на глагол в ее реплике: «Ишь расходились, гусаки» (С XIII, 103). Понятно, что «расходились» здесь – это и указание на то, что противники дошли до крайней степени в выражении эмоций, и образ этого эмоционального накала, связанный с движением. Так выглядит этот эпизод, вписывающийся в соответствии со своим метафорическим смыслом в картину общей жизни, созданной пословицей «все мы под Богом ходим». Заметим, что взаимодействие военной и дорожной метафор в третьем действии было реализовано еще в «Лешем» – до того деревенского птичьего образа, который появился вместе с введением нового персонажа, няни Марины.

Завершая анализ этой сцены, сопоставим еще две родственные метафоры, относящиеся к двум образам Серебрякова: «С нездоровьем еще можно мириться, куда ни шло, но чего я не могу переварить, так это своего теперешнего настроения» (С XII, 172); «С нездоровьем еще можно мириться, куда ни шло, но чего я не могу переварить, так это строя деревенской жизни» (С XIII, 98). Очевидное различие «гастрономических» метафор, развивающих метафору зооморфную, связано с объектами поедания. Серебряков-первый поедает сам себя, Серебряков-второй стремится поглотить строй, нравственную гармонию деревенской жизни. Ни то, ни другое, как видно, не прибавляет обоим профессорам здоровья, в сторону которого идти у них никак не получается («куда ни шло»). Но объект поедания явно определяет степень нездоровья. В «Дяде Ване» усилена смертельность заболевания Серебрякова, и отъезд его в четвертом действии ассоциируется с уходом в последний путь. Этому способствуют, например, слова Телегина «сейчас позовут прощаться» (С XIII, 105). А то, что Марина спешит домотать шерсть, показывает, что нить судьбы Серебряковых тянулась бы дальше, на нее было отведено более длительное время, однако к своему концу они спешат сами.

Аналогично, хотя и с весьма заметной разницей, выглядит отъезд Астрова. Соответствующие ассоциации, в частности, вызывает то, что Марина подносит ему рюмку водки и кусочек хлеба (С XIII, 114). Но отъезд Астрова – это, так сказать, прощание с почестями: Марина кланяется ему в пояс, Соня провожает его со свечой. «Летальный» исход жизни героя обусловлен тем, что его деятельность расходится между полезной работой и ненужным делом. Это хорошо видно в диалоге Сони и Елены Андреевны:

«С о н я. Он умный... Он все умеет, все может... Он и лечит, и сажает лес...

Е л е н а А н д р е е в н а. Не в лесу и не в медицине дело... Милая моя, пойми, это талант! А ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах... Посадит деревцо и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уже мерещится ему счастье человечества» (С XIII, 88).

Разумная, хозяйственная, трудолюбивая Соня называет действительно полезный труд Астрова. А Елена Андреевна восхищается его делом, в которое не входят ни медицина, ни лес. Дело Астрова – в широком размахе, в том, что он оперирует огромными величинами, заглядывает в весьма далекое будущее, причем реплика Елены Андреевны подчеркивает комическую несуразность дел и мыслей Астрова. Елена Андреевна вовсе не ошибается в пристрастии его к большим делам. Он сам говорит о себе, что когда напивается, то рисует «самые широкие планы будущего», верит, что приносит человечеству «громадную пользу... громадную» (С XIII, 82). Астров в такие моменты руководствуется своими идеями, философской системой, и с позиций этой системы и громадных величин люди кажутся ему «букашками... микробами» (С XIII, 82). Эта метафора совершенно очевидно показывает пагубность всего «громадья» планов Астрова.

Астров, в отличие от Серебряковых, уезжает не «налегке» (С XIII, 165): с ним – «папка», которую он боится потерять. Нам представляется, что здесь заключена семантическая игра словами *папка* и *батюшка*: последнее имеет непосредственное отношение к образу Астрова в связи с обращением к нему Марины в первом и в четвертом действиях: «Кушай, батюшка» (С XIII, 63); «На здоровье, батюшка» (С XIII, 114). Астров, в отличие от Серебрякова, не вполне «изменил отечеству»: он заменил родное, мягкое, доброе другим – грубым и пустым. Но чем, как не «родственной» заботой можно объяснить столь нежное отношение Астрова к бумажной «папке»? И Астров уезжает с «надеждой», действительно имеющей право на существование – на его пути Рождественное, которое «не миновать» (С XIII, 114). Африка, с ее «жарницей», символ адского наказания – «страшное дело!» (С XIII, 114), замечена Астровым, но всего лишь на карте, а не на «реальной» дороге.

Завершая в данной статье анализ функционирования некоторых метафор в «Лешем» и «Дяде Ване», подчеркнем еще раз их исключительную важность: развертывание исходных образов превращается в «метафорические сюжеты», служащие зрительно яркой и в связи с этим ясной оценкой героев и их жизни. Вырастая из общей метафорической основы, эти сюжеты сильно разнятся, продлеваясь в «Дяде Ване» за пределы земной жизни персонажей. Метафорическая канва происходящих событий в очень сильной степени усложняется от «Лешего» к «Дяде Ване» вместе с источающимся слоем очевидных, легко заметных метафорических образов.





## ЛИТЕРАТУРА

- Белый Андрей*. О писателях // *Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 349–449.
- Бочаров С. Г.* Чехов и философия // *Бочаров С. Г.* Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 328–343.
- Головачёва А. Г.* Повести Ивана Петровича Белкина, «пересказанные» Антоном Павловичем Чеховым // *Головачёва А. Г.* Пушкин, Чехов и другие: поэтика литературного диалога. Симферополь: ДОЛЯ, 2005. С. 10–34.
- Дворецкий И. Х.* Древнегреческо-русский словарь. М.: Гос. изд-во нац. и иностр. словарей, 1958. Т. 2. 860 с.
- Димитров Людмил*. Все-вышневы сад // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны». М.: Наука, 2005. С. 391–399.
- Доманский Ю. В.* Чеховская ремарка: некоторые наблюдения. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. 120 с.
- Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси). М.: Худож. лит., 1969. 800 с.
- Ищук-Фадеева Н. И.* Концепция личности в драматургии. Чехов и Горький. URL: <http://lit.1september.ru/2003/23/3.htm>. (дата обращения: 02.11.2017).
- Катаев В. Б.* «Дядя Ваня» // А. П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 223–224.
- Клейтон Даглас*. Отсутствие веры (О психологическом строе, символике и поэтике пьесы «Дядя Ваня») // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С. 159–168.
- Крылова Е. О.* Метафора как смыслопорождающий механизм в художественном мире А. П. Чехова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2009.
- Лотман Ю. М.* Пушкин. Очерк творчества // *Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 187–211.
- Москвин В. П.* Русская метафора: Очерк семиотической теории. М.: ЛЕНАНД, 2006. 184 с.
- Москвин Г. В.* Концепты «Смерть», «Сон», «Любовь» в лирике М. Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения 2009. СПб.: Лики России, 2010. С. 90–98.
- Павлович Н. В.* Язык образов. М.: Азбуковник, 2004. 528 с.
- Паперный З. С.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 285 с.
- Преображенский А. Г.* Этимологический словарь русского языка. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1959. Т. 1. С. 258.
- Розовский М. Г.* Читаем «Дядю Ваню» (Действие первое) // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С. 169–201.
- Сендерович С. Я.* Фигура сокрытия: Избр. работы: В 2 т. Т. 2. М.: Языки славянских культур, 2012. 600 с.
- Тюпа В. И.* Дискурсные формации. Очерки о компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. 321 с.
- Шах-Азизова Т. К.* Полвека в театре Чехов. 1960–2010. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 328 с.



Т. В. КОРЕНЬКОВА

## МИФОПОЭТИКА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ПЬЕСЕ «ДЯДЯ ВАНЯ»

**Аннотация.** Статья рассматривает мифопоэтику женских образов в пьесе «Дядя Ваня»: их фольклорно-мифологические истоки, архетипические схемы и символику, проявившиеся и преломившиеся в сознании русского драматурга на фоне общественных умонастроений эпохи Fin de siècle.

**Ключевые слова:** русская литература, мифопоэтика, А. П. Чехов, «Дядя Ваня», антропонимы Чехова, Чехов и агиография, русские поверья, парадоксальность, чеховская ирония.



KOREŇKOVA, T. V.

## MYTHOPOEIC OF THE FEMALE CHARACTERS IN *UNCLE VANYA* BY ANTON CHEKHOV

**Abstract.** The article deals with the mythopoeics of female characters in Chekhov's play *Uncle Vanya*. Folklore, mythological and gospel prototype of these characters, archetypal patterns, primordial images and symbols, that emerged and refracted in the mind of the Russian playwright against the background of "spirit" of the Fin de siècle, are analyzed.

**Keywords:** Russian literature, mythopoeic, Anton Chekhov, *Uncle Vanya*, Chekhovian onomastics, Chekhov and hagiography, Russian folk beliefs, paradoxality, Chekhov's irony.

Обращение исследователей к мифопоэтической составляющей (своего рода «почве») художественного мира классика открывает большие перспективы для литературоведческой герменевтики. В. Н. Топоров отмечал, что использование архаических ходов для решения новых творческих задач позволяет автору предельно расширить смысловое пространство произведения при экономии экспрессивных средств, «перераспределяя элементы структуры по разным уровням, <...> создает возможности для

конструирования существенно более сложных конфигураций»<sup>1</sup>, а «организация художественного текста, основанная на вызывании архетипических образов (или “primordial images”), рассматриваемых как “residua of numberless experiences of the same types”, и установлении дополнительных связей, преследует всё те же цели экономии»<sup>2</sup>.

Фундаментальные сюжетные ходы архаического мифа строятся на круговращении «хаос – космос – хаос» и подвиге культурного героя, который побеждает (уничтожает, изгоняет или обузывает) своих антагонистов – стихийные хтонические силы, отвращает смерть и восстанавливает порядок (лад), вносит в мир справедливость, свет, смысл и законы. При этом важную роль в космо / миротворении традиционное играет и дихотомия «женское – мужское». А в случае эпической неудачи героя срывает мифологическая схема «утерянный рай» и ожидание возвращения туда на новом витке космического цикла.

Рассмотрим пьесу «Дядя Ваня» в ракурсе данного методологического посыла.

Лежащий на поверхности интерпретационный слой очевиден: дядя Ваня (с гворящей фамилией Войницкий – от «воин, война») оказывается на распутье. Перед ним выбор между двух начал – деструктивностью Елены (мотивы «разрушения, неизбежности увядания, чарующего декаданса»<sup>3</sup>) и стабильностью Софьи (мотивы «работа, созидание»). При этом в «мужской части» дихотомии также заметны следы мифопоэтических схем: протагонист сталкивается с Серебряковым, что на ассоциативном уровне актуализирует в сознании зрителей / читателей антитезу «булат *против* злата-серебра» или, в евангельской перспективе, «меч апостола Петра *против* 30 сребреников Иуды»; но проигрывает Астрову – отсюда и символика роз: «преlestные, грустные», ...ненужные.

Но есть, как представляется, и возможности более глубоких и, наверно, более обоснованных прочтений.

При трансформации замысла «Лешего» в «Дядю Ваню» изменения коснулись не только первоначального протагониста (характерно, что в пьесе 1896 года дворянская фамилия Хрущов была заменена на типично семинаристскую – Астров); но и парадоксальным образом новым названием – «Дядя Ваня» – отослали к Соне (единственному человеку, кто мог Войницкого так называть с полным на то основанием), что открыло важную перспективу прочтения замысла драматурга и по-новому расставило акценты в системе персонажей.

Более того, **все случаи использования в пьесе словосочетания «дядя Ваня» – концентрируются вокруг Сони.** Так, в комедии «Леший» Михаила Львовича Хрущова «Лешим» называют Фёдор Иванович, Соня, Елена Андреевна, Желтухин и профессор Серебряков. Напротив, в пьесе 1896 года Войницкого называют «дядей Ваней» его племянница Соня (21 раз), один раз Елена Андреевна *после разговора с Соней*, явно вторя ей: «Этот дядя Ваня говорит, будто в моих жилах течет русалочья

1 Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995. С. 225, прил. 8.

2 Там же. С. 239, прим. 5.

3 При этом Чехов отталкивается от литературного «тургеневского мифа». В пьесе дважды упоминается Тургенев – и оба раза в связи с умиранием: «грудная жаба» и «полуразрушенные усадьбы во вкусе Тургенева», как ироническая дань общеевропейскому культу руин (*нем.* Ruinenlust, *англ.* ruin lust, admiring the ruins, pleasure of ruins) и эстетики декаданса, увядания (*англ.* aesthetics of decay and nothingness), необарочной Vanitas vanitatum эпохи Fin de siècle). Ср. в юмореске «Темпераменты»: «Фраза “vanitas vanitatum et omnia vanitas” (Чепуха чепух и всякая чепуха) выдумана флегматиком» (С I, 81–82).

кровь» (С XIII, 93), и дважды Астров, первый раз *в разговоре с Соней* и второй раз иронично при прощании с Еленой Андреевной *сразу после того, как Войницкий и Соня уходят*: «пока дядя Ваня не вошел с букетом, позвольте мне... поцеловать вас» (С XIII, 112). Эти (и не только) примеры свидетельствуют об изначально заданной многоаккурности видения событий и различных перспективах прочтения произведения: в афише все действующие лица раскрыты через их отношение к Серебрякову, а название пьесы дает и отсылку к имени Иван как знаку типичного русского человека, и ироничное снижение (не Иван, и тем более не царственное Иоанн, и не «Жан» идейной Марии Васильевны, – а именно диминутивом *Ваня*<sup>4</sup>).

Кроме того, кульминационные реплики в «Дяде Ване» по сравнению с «Лешим» также свидетельствуют о повышении значимости роли женских персонажей. Так, в «Лешем» две кульминационные реплики вскрывают внутренний конфликт саморазрушающегося атомизированного общества. Во-первых, это слова Елены Андреевны: «Прав этот Леший, во всех вас сидит бес разрушения. Вам не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга» (С XII, 144) и «Леса спасает Леший, а *людей некому спасать*» (С XII, 171), а во-вторых, фраза самого Хрушова: «Вы, господа, называете меня Лешим, но ведь не я один, *во всех вас сидит леший*, все вы бродите в темном лесу и живете ощупью» (С XII, 193–194). В «Дяде Ване» фраза Елены Андреевны включает смыслы обеих фраз из «Лешего»: «Прав этот доктор – во всех вас сидит бес разрушения. Вам не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга...»; а вторая – *передовверена Соне*: «*Скука и праздность заразительны*» (С XIII, 91).

Характерно, что именно в уста Сони (Софьи) автор вложил патетическую концовку пьесы, отвечающую на извечный русский вопрос «Что же делать?»: «Что же делать, надо жить! (*Пауза.*) Мы, дядя Ваня, будем жить», – и оптимистично утверждающую: «всё зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир» (С XIII, 116).

При сравнении с «Лешим» становится заметна еще одна черта «Дяди Вани», где из реплик женских персонажей определяются точные хронологические рамки фабулы. Все события, как сценические, так и внесценические, развиваются с конца января – февраля, когда приезжают Серебряков с Еленой, а завершаются стремительной развязкой в сентябре. Первую дату зритель узнаёт благодаря реплике Сони «Ты совсем забросил хозяйство» (С XIII, 82) и бормотанию Войницкого, вновь принявшегося за работу:

В о й н и ц к и й (*тишеет*). «**Второго февраля** масла постного двадцать фунтов... <...>»  
Пауза. Слышны бубенчики.

М а р и н а. Уехал.

Пауза.

С о н я (*возвращается, ставит свечу на стол*). Уехал...» (С XIII, 115).

А вторая дата следует из диалога Сони и Елены:

«С о н я. Осенние розы – прелестные, грустные розы...»

Обе смотрят в окно.

Е л е н а А н д р е е в н а. Вот уже и **сентябрь**. Как-то мы проживем здесь зиму!» (С XIII, 91).

<sup>4</sup> Ср.: «Ванька» (1884), а также выражения *Ваньку валять*, *Ванька-встанька*, *ванька* (тип бедных извозчиков), персонажи фольклора и массовой культуры XVIII–XIX вв.: *Ванька-ключник*, *Ванька Вдовин-сын*, *Ванька-Каин*.

Таким образом, выявляется важная тенденция чеховской переработки – женские образы начали играть в «Дяде Ване» большую роль, чем в «Лешем». Поэтому пристальный интерес к системе женских образов в «Дяде Ване» представляется оправданным.

Система персонажей пьесы, как мужских, так и женских, включает три поколения. К старшему, которое можно условно назвать «идейные» (сверстники Н. К. Михайловского, А. М. Скабичевского<sup>5</sup> и др. «вождей умственного движения русского общества» той поры), относятся Мария Васильевна, либеральная женщина 1860-х годов, а также вышедший в отставку профессор Серебряков<sup>6</sup>. К среднему, поколению детей, – «светлых личностей – прогрессистов», относятся Войницкий и Сонин крестный Телегин, а также внесценические женские персонажи – Вера Петровна<sup>7</sup>, мать Сони, и жена Телегина. Астров – младшая генерация этого поколения «прогрессистов» – человек-практик. К младшему поколению – внуков – относятся Соня и Елена Андреевна (единственный персонаж, чей возраст указан в афише). Особняком стоит няня – Марина Тимофеевна.

Характерно, что своего рода «женский триумвират»: Елена – Соня – Марина, – задает и внесценическую / затекстовую хронологию всей пьесы. События начинаются с разрушения привычного течения жизни имения с момента приезда туда Елены (вместе с Серебряковым) в конце января или первых числах февраля накануне Великого поста<sup>8</sup>, тогда же Войницкий забрасывает дела, а заканчиваются в первые дни осени – накануне Рождества Богородицы и иконы Софии, Премудрости Божией Киевской (8 сентября ст. ст.)<sup>9</sup> и / или именин Сони (День памяти св. мучениц Веры, Надежды, Любви и матери их Софии, 17 сентября ст. ст.)<sup>10</sup> и восстановлением привычного порядка.

Отмеченная черта архитектоники пьесы дает право внимательнее рассмотреть и мифопоэтические истоки каждого из женских образов.

**Елена Андреевна.** *Мотив Елены Прекрасной* из греческой мифологии и поэм Гомера, четко заявленный в «Лешем» в пародийном ключе в реплике Дядина – «рыбного Париса»: «Я похитил у вас супругу, как некогда некий Парис прекрасную Елену» (С XII, 195), в «Дяде Ване» завуалирован, вероятно, в силу его избыточной театральной шаблонности, но не снят окончательно. Так, остаются лейтмотивы ее образа: несмотря на ее красоту, счастья ей судьба не дала, ей сопутствуют «печаль и тайные слезы»<sup>11</sup>, хотя «вечным богиням она красотой подобна!»<sup>12</sup>, смесь презрения и вос-

5 В 1888–1889 гг. Скабичевский (1838 г. р.) вступил во второй брак (с А. И. Топоровой, 1864 г. р.) и жил с приемными детьми – ее племянниками в Павловске в т. н. «тургеневском» доме, купленном благодаря завещанным ей Тургеневым правам на авторские гонорары за его драматические произведения. Разница в возрасте Серебрякова и Елены Андреевны (33 года) близка к возрастной разнице обоих браков Анны Ивановны (в девичестве Ивановой): с А. В. Топоровым (1831–1887) – 33 года и со Скабичевским – 26 лет.

6 В России XIX в. в отставку профессора уходили в 60 лет. Следовательно, Серебряков родился примерно в 1834–1835 гг., с 1870–1871 г. занимал кафедру как ординарный профессор (чин 5-го класса) и в 1894 / 1895 гг. после 25 лет беспорочной службы с назначением пенсии в размере годового жалования (т. е. без «столовых» и «квартирных» денег) в размере 3 000 рублей.

7 Имена Вера и Софья отсылают к особо почитаемому на Руси церковному календарному празднику Веры, Надежды и Любви и матери их Софии.

8 Прощеное воскресенье в 1895 году выпало на 12 февраля ст. ст., в 1896 – на 4 февраля. Дни поминовения мучениц Веры, Надежды и Любви – 17 сентября ст. ст.

9 В 1895 г. этот двенадцатый праздник пришелся на пятницу, в 1896 – на воскресенье.

10 Народное название – «бабы именины». Праздник посвящен укреплению силы духа и мужества, которые не смогут сломить даже недостаток телесных сил. Считалось, что женские слезы, пролитые в этот день, избавляют семью от горестей, печали и бед.

11 *Гомер. Илиада* / Перевод Н. Гнедича. М.: Худож. лит., 1978. С. 53. (Серия «Библиотека античной литературы».)

12 Там же. С. 72.

хищения окружающих мужчин, зависть женщин и т. д. Косвенно на этот мотив работает имя Серебрякова – Александр, так звали и Париса<sup>13</sup>. Наконец, фраза Астрова: «куда бы ни ступили вы и ваш муж, всюду вы вносите разрушение» (С XIII, 110) – подчеркивает тот же мифопоэтический подтекст ее образа.

Реплика няни «Ишь, расходились, гусаки» отсылает не только к гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», но и к архаическому мотиву о рождении Елены от брака Леды с Зевсом, явившимся в образе лебедя (одна из версий этого мифа связывает Леду с Немезидой, в виде гусыни снесшей яйцо, из которого родилась Елена Прекрасная и ее братья).

Осложнению эмоционально-смыслового наполнения образа Елены в пьесе способствовала прямая отсылка к традиционному фольклорному образу колдуньи-мачехи, прекрасной и одновременно злой, воспроизведенному Пушкиным в «Сказке о семи богатырях»: «А с т р о в. В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли. **Она прекрасна, спора нет**, но... ведь она только ест, спит, гуляет, чарует всех нас своею красотой – и больше ничего» (С XIII, 83). Позже этот мотив развивается в сценах, когда (1) Елена вызывается «помочь» Соне узнать, любима ли падчерица доктором, который зачастил к ним, и (2) самого допроса Астрова «хищницей» (по определению влюбленного в нее доктора).

Из «Лешего» в «Дядю Ваню» переключал мотив русалки: «В ваших жилах течет русалочья кровь, будьте же русалкой!» (С XII, 165; С XIII, 91), – восходящий к славянским поверьям о шаловливых, прекрасных и одновременно опасных навьях-утопленницах, соблазняющих мужчин, уводящих в омут и защекочивающих до смерти. В «Лешем» указанный мотив был завязан на название комедии: «Ф ё д о р И в а н о в и ч. Тут чудеса, тут леший бродит, русалка на ветвях сидит...» (С XII, 201). Дополняет это ассоциативное ядро упоминание музыкальных талантов Елены (ср. упоминание об игре Елены Андреевны на рояле – мимоходом в «Дяде Ване» и неоднократно в «Лешем»), которое отсылает к ближайшим родственникам славянских русалок-вил – древнегреческим сиренам. Фраза героини: «Улететь бы вольною птицей от всех вас, от ваших сонных физиономий, от разговоров, забыть, что все вы существуете на свете.... Но я труслива, застенчива...» (С XIII, 93), – ассоциативно может быть отнесена к поверьям о крылатых вилах, у которых мужья обманом отбирали крылья, чтобы волшебные жены не могли покинуть семью.

По сути, все перечисленные мифологические параллели развертывают миф, заложенный в древнегреческом имени Елена: амбивалентная взаимосвязь красоты – любви ↔ страсти – смерти / разрушения.

В этом аспекте видится значимой деталью *исключение из образа Елены Андреевны любых ассоциативных привязок к равноапостольной Елене*, хотя отчество ее могло бы вызвать аллюзии на предание об уделах Богородицы (ведь именно ап. Андрею было поручено проповедовать христианство в Иверии, чей жребий сначала выпал Богоматери<sup>14</sup>). Так, знаменательно отсутствие в упомянутом выше «сцениче-

<sup>13</sup> Там же. С. 68–69, 71, 74; Ярхо В. Н. Парис // Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 1982. С. 288.

<sup>14</sup> Именно ап. Андрею Богородица передала свой жребий вести проповедь Евангелия в Иверии: «По вознесении Господа апостолы, будучи вместе с Материю Спасителя Иисуса в Сионской Горнице, где ожидали пришествия Утешителя, бросили жребий: куда кому идти с проповедью слова Божия. Тогда Препоблагословенная Богоматерь сказала апостолам: “Не хочу и Я оставаться без части, желаю принять вместе с вами жребий, чтобы иметь страну, которую изволит дать Мне Сам Бог”. Апостолы со страхом и благоговением бросили жребий, и он пал на

ском календарном круге» указания на праздники, связанные с именем Елены: 6 марта ст. ст. (обретение равноапостольной Еленой Животворящего Креста и гвоздей), 21 мая (память равноапостольных Константина и Елены); более того – Елена Андреевна покидает дом незадолго до праздника Крестовоздвижения (14 сентября ст. ст.).

**Соня** (Софья Александровна). Образ дочери Серебрякова, с одной стороны, оказывается тесно связан с Еленой. Обе не только влюблены в одного и того же «странного человека» – Астрова, но их судьбы тесно связаны с усадьбой и ее обитателями. О первом появлении Елены в доме профессора говорит Войницкий, почти с онегинской тоской: «Десять лет тому назад я встречал ее у покойной сестры. Тогда ей было семнадцать, а мне тридцать семь лет. Отчего я тогда не влюбился в нее и не сделал ей предложения?» (С XIII, 80).

Теперь Елена, вероятно, вспоминая причины своего решения выйти за профессора, размышляет: «Я понимаю эту бедную девочку. Среди отчаянной скуки, когда вместо людей кругом бродят какие-то серые пятна, слышатся одни пошлости, когда только и знают, что едят, пьют, спят, иногда приезжает он, не похожий на других, красивый, интересный, увлекательный, точно среди потемок восходит месяц ясный... Поддаться обаянию такого человека, забыться...» (С XIII, 93), – словно желая угадать будущее падчерицы. Это тот самый прием чеховской поэтики, на который еще в 1901 году обратил внимание современник Чехова критик В. М. Шулятиков, говоря о персонажах, «повторяющих друг друга»<sup>15</sup>.

С другой стороны, в образе Сони явно проступает *архетип Золушки*, который а priori противопоставляет ее Елене. Так, Чехов в ремарках постоянно указывает: «Действие происходит в усадьбе Серебрякова» (С XIII, 62), «Столовая в доме Серебрякова» (С XIII, 75), «Гостиная в доме Серебрякова» (С XIII, 90), – *и только после кульминационной сцены* с объяснением Серебрякова и Войницкого *вдруг выясняется*, что дом и имя принадлежат девушке.

Значение имени Софья – «мудрость, разумность»<sup>16</sup> – отсылает к традиции пра-

Иверию. Владычица с радостью приняла удел Свой и собралась уже идти туда для того, чтобы проповедовать там слово Божие. Однако перед самым выступлением Ее явился Ей Господь Иисус и сказал: “*О Матерь Моя, не отвергну жребия Твоего и не оставлю народа Твоего без участия в небесных благах ходатайством Твоим. Но пошли вместо Себя первозванного Андрея в удел Твой*” // *Сабиния М. П.* Полные жизнеописания святых грузинской церкви. Ч. I. М.: Русский хронограф, 1994. С. 4–5. Это предание имеет широкое изустное внутрицерковное хождение в круге сказаний «о четырех уделах Богородицы» и в контексте русско-грузинских православных контактов; см.: *Виноградов А. Ю., Сургуладзе М., Анохина Т. В., Лосева О. В., Квлицидзе Н. В.* Андрей Первозванный // *Православная энциклопедия*. Т. 2. М.: Церковно-научн. центр «Православная энциклопедия», 2001. С. 370–377. Также отметим, что мощи ап. Тимофея (а отчество няни Марины – Тимофеевна) были «положены в церкви святых апостолов вместе с мощами святого апостола Луки и Андрея Первозванного. Так было благоугодно Богу, ибо в житии их все было общее: характер, учение и проповедь Евангелия. Поэтому и общий гроб приличествовал им по смерти». Житие святого апостола Тимофея // *Жития святых: Святителя Димитрия Ростовского*: Т. 6 (Январь. День 15–31). М.: Терра – Книжный клуб, 1998. С. 221–222.

15 «Вся галерея персонажей чеховских драм сводится к сонму “мертвецов”, неизменно “повторяющих друг друга”. Наличность персонажей, повторяющих друг друга, уничтожает тот обычный у наших писателей род драмы, в котором живость действия обуславливается разнообразием характеров, в котором интрига складывается на игре самых противоположных страстей и интересов. Но мало того, что герои чеховских драм неизменно “повторяют один другого”: в пределах своего душевного мира каждый из этих героев, по их собственному признанию, постоянно “повторяет самого себя”. Но раз герои постоянно повторяют самих себя, этим самым уничтожается другой обычный род современной драмы, – драмы, в которой центр тяжести составляет психологическое развитие действующих лиц, развитие внутренней борьбы, развитие и столкновение страстей, происходящее в тайниках души каждого отдельного героя». *Шулятиков В. М.* О драмах Чехова (1901) // *Курьер*. 1901. № 70. 12 марта.

16 Интересная контекстуальная деталь: имя София носили до принятия православия матери всех российских императоров XIX в. – Екатерина II, ее невестка Мария Фёдоровна (мать Александра I и Николая I), Мария Алексан-

вославных икон «София – Премудрость Божия» с изображением Богородицы и младенца Христа и христианским преданиям о мученице Софии, о которой в житиях святых рассказывается: «Она была христианка, и сообразно своему имени, жизнь свою вела благоразумно – по той премудрости, которую восхваляет Апостол Иаков, говоря: “яже свыше премудрость, первее убо чиста есть, потом же мирна, кротка, благопокорлива, исполнь милости и плодов благих”»<sup>17</sup>. Но Чехов «затушевывает» эту аллюзию – в пьесе она всегда *Соня*, а *Софьей* Александровной ее несколько раз зовет, не без иронии, что подчеркивает и утрированным, не к ситуации, упоминанием отчества, только Астров.

В этом же ассоциативном круге находится и имя внесценического женского персонажа – Веры Петровны<sup>18</sup>. Напротив, имя отца Сони – Александр – столь точно связанное с мифологической парой «Елена Прекрасная – Парис-Александр», в случае Сони оказывается **значимо обесмысленным**: Александр – «защитник людей» – не только не защищает ее, но и совершенно не интересуется своей дочерью. Более того, «нападает на нее», заявив о желании продать имение (т. е. отнять у дочери всё ее состояние)<sup>19</sup>.

Интересно отметить и такой факт. Сравнение Серебрякова с Дон Жуаном акцентирует парадокс: Соня «дочь Дон Жуана» (звучит как оксюморон). Между тем, в психологии уже XX века был описан «синдром дочери Дон Жуана»<sup>20</sup>.

**Марина, старая няня**, ее образ и мифопоэтические аллюзии, связанные с ним, имеют, как представляется, важнейшее значение для понимания эволюции чеховского замысла.

В композиционном плане она единственный персонаж, который участвует в первой и последней сценах пьесы. С ее реплики, звучащей камертоном, начинается действие; ее заключительная фраза: «Ох, грехи наши...», – органично открывает финальную умиротворяющую сцену с музыкой Телегина, постукиванием колотушки невидимого сторожа, причитаниями Войницкого и монологом Сони.

В аспекте эмоциональной тональности *диминутивы в пьесе используются только для четырех персонажей*: заглавного дяди Вани, Сони (Софьи), Телегина («крестенький») и «нянечки».

В мифопоэтическом плане образ няни строится Чеховым так, что вызывает ассоциации с несколькими персонажами греко-римской и славянской мифологии: ткущими нити человеческих судеб мойрами-парками-судицами (авторская ремарка к началу финального IV действия отмечает: «Телегин и Марина сидят друг против друга и мотают чулочную шерсть»), а также – опять в паре с Телегиным – к образам

дровна (мать Александра III), Мария Фёдоровна (мать Николая II).

17 Страдание святых мучениц Веры, Надежды и Любви и матери их Софии // Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих Миней св. Димитрия Ростовского. С дополнениями, объяснительными примечаниями и изображениями святых. Изд. 2-е. Т. I. М.: Синодальная типография, 1903. С. 325.

18 Известное значение имени Пётр – *камень* и евангельская символика провоцирует ассоциацию: *Вера, дочь Петра – вера, утверждённая на камне* (ср.: Я говорю тебе: ты – Пётр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее; и дам тебе ключи Царства Небесного: и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах, и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах. Мф. 16:18-19; дом тот... не упал, потому что основан был на камне. Мф. 7:26).

19 Подобный прием «скрытой иронии» при использовании «говорящих имен» Чехов использовал и в «Лешем»: Хрущов защищает леса, а хрущи губят; имя Егор, сниженно-русифицированный вариант имени Георгий, отсылает к образу св. Георгия Победоносца, но носит его проигравший (победа ⇆ поражение).

20 *Guiora A. Z. Daughter of a Don Juan – a syndrome // The Psychiatric quarterly. 1966. Jan.; 40 (1). P. 71–79. URL: [https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/43985/11126\\_2005\\_Article\\_BF01562744.pdf](https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/43985/11126_2005_Article_BF01562744.pdf).*



божеств-хранителей домашнего очага: *dii familiares* и *genii loci* в виде пенат и лар, домовых. Действительно, если Марина всех действующих лиц знает с их детства или молодости (как бы присутствует в этой семье «от начала времен»), то в сцене объяснения Серебрякова с Войницким вдруг выясняется и то, что имя было куплено у дяди Телегина, и приживальщик Вафля также живет в имении, в данном локусе, тоже словно бы *ab aeterno*<sup>21</sup>.

Имя Марина происходит от эпитета Венеры «морская» (*Venus Marina*), что могло бы подсказать глубинные ассоциации с архаическими культами богини плодородия – Великой Матери. Но образ няни, скорее, следует рассматривать в перспективе христианских преданий – в связи с легендами о св. великомученице<sup>22</sup> и ее иконографией, где святая часто изображается побивающей дракона / дьявола силой своей веры. Слова финального (Сониного) монолога: «Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую...» – отсылают к видению св. Марины после победы над дьявольским змием: «Посмотрев вверх, она увидела, что открылась кровля темницы и на нее сходят сверху как бы лучи солнечные; увидела она также большой крест, сияющий несказанным светом, а над крестом голубку, белую как снег, которая говорила ей человеческим голосом: – Радуйся, Марина, разумная голубица Христова, что победила злого врага!»<sup>23</sup>.

Еще более усиливает в пьесе как «женскую тему», так и тему «семья – род» отчество Марины – Тимофеевна (*греч.* Τιμόθεος – «почитающий Бога»). В самом начале «Жития св. апостола Тимофея (память 22 января)» подчеркиваются заслуги его матери и бабушки, первохристианок, в обращении в христианство будущего апостола от семидесяти: «Мать же и бабка святого Тимофея были родом еврейки, обе святые и праведные, украшенные добрыми делами, как об этом свидетельствует святой апостол Павел в словах: “желаю видеть тебя, вспоминая о слезах твоих, дабы мне исполниться радости, приводя на память нелицемерную веру твою, которая прежде обитала в бабке твоей Лоиде и матери твоей Евнике (курсив мой. – Т. К.); уверен, что она и в тебе”»<sup>24</sup>.

Подводя итог нашему анализу женских образов в пьесе «Дядя Ваня» в мифопоэтической перспективе, можно предложить следующую схему одного из возможных

21 Мотив «Телегин – крестный», рассмотренный под углом мифопоэтики, отсылает к обрядам задабривания гения места (*genius loci*) новоприбывшими поселянами едой и питьем. Прозвище Вафля (*жарг.* а) грязный, испачкавшийся, глупый, безнадежный человек, в котором всё как-то не так, как у других, б) нечаянно вылетевшая изо рта слюна) отсылает к быличкам о встречах в поле с невзрачным с виду и донельзя сопливым старичком, который просил прохожего утереть ему нос; если человек не брезговал, то неожиданно обнаруживал у себя кошель серебра, а старичок-полевик исчезал на глазах.

22 Подробнее см.: Страдание святой великомученицы Марины (17 июля) в Житиях святых. Несомненно, что нянечка знала ее житие, как минимум, по популярным в России XVIII–XIX вв. пересказам или переложениям Миней Четых св. Димитрия Ростовского.

23 Страдание святой великомученицы Марины // Жития святых: Святителя Димитрия Ростовского. Т. 12 (Июль). М.: Терра – Книжный клуб, 2007. С. 294. В оригинале у Димитрия Ростовского: «И возревши горе, виде вземшийся покров темницы, и лучи солнцобразные, на нее свыше сходящая, и узре крест велик светом неизреченным сияющ, вверх же креста зряше голубицу, яко снег белую, яже человечески к ней вешаше, плаголюще сице: радуйся Марино, розумная голубице Христова, яко победила еси врага злообного». *Димитрий Ростовский. Жития святых.* Кн. 4. К.: Киево-Печерская Лавра, 1764. С. тми (348).

24 Житие святого апостола Тимофея // Жития святых: Святителя Димитрия Ростовского. Т. 6 (Январь. День 15–31). М.: Терра – Книжный клуб, 1998. С. 218.

прочтений. Соня (Софья) находится между двумя смысловыми полюсами, точками притяжения: амбивалентной, чарующей, притягательной, кочующей и несущей с собой разрушения (будь то Троя или усадебный быт), скучающей и прекрасной, фатальной Еленой (Прекрасной), которая при этом остается «как будто бы <...> и хорошим, душевным человеком» (С XIII, 110), с одной стороны, и, с другой, – защитой, умиротворенностью Марины.

Возможность такого прочтения подтверждается следующей деталью. В разговоре Елены Андреевны и Сони об Астрове первая говорит: «Правда, какая бы она ни была, все-таки не так страшна, как неизвестность». И наивная девушка сначала соглашается: «Да, да... Я скажу, что ты хочешь видеть его чертежи...», – но потом вдруг решает прямо наоборот: «Нет, неизвестность лучше... Все-таки *надежда*...» (С XIII, 93). И эта надежда не покидает ее никогда<sup>25</sup>.

А после трагического открытия, что столь часто ставший приезжать в имение Астров любит не Соню и ездил не ради нее, **к ее вере, любви и надежде присоединяется мудрость** – она, видимо, догадалась, что Елена не просто так вызвалась ей помочь: «Ты дрожишь? Ты взволнована? *Пытливо всматривается в ее лицо.*) Я понимаю... Он сказал, что уже больше не будет бывать здесь... Да?

Пауза.

Скажи: да?» (С XIII, 98). Заметим, что после этого переспроса: «Скажи: да?» – Соня больше ни разу не говорит с Еленой даже тогда, когда они находятся рядом.

Наконец, представляется, что в пьесе Чехов вступает в непрямую полемику с крылатой фразой из романа Достоевского «Идиот» «красота спасет мир». «Странный человек», своего рода аналог героя романа, Астров говорит: «В человеке должно быть всё прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли», – словно вторя максиме Мышкина. Но тут же ее корректирует: «Она <Елена> прекрасна, спора нет, но... ведь она только ест, спит, гуляет, чарует всех нас своею красотой – и больше ничего. У нее нет никаких обязанностей, на нее работают другие... Ведь так? А праздная жизнь не может быть чистою» (С XIII, 83). Т. е. красота (физическая, телесное совершенство) сама по себе не обеспечивает душевную спасительную чистоту.



<sup>25</sup> Слова о «небе в алмазах» явно отсылают к звездам и (подсознательно, как сказали бы психоаналитики) к фамилии Астров, происходящей от греч. *ἀστῆρ* – «звезда».

## ЛИТЕРАТУРА

*Виноградов А. Ю., Сургуладзе М., Анохина Т. В., Лосева О. В., Квливидзе Н. В.* Андрей Первозванный // Православная энциклопедия. Т. 2. М.: Церковно-научн. центр «Православная энциклопедия», 2001. С. 370-377.

*Гомер.* Илиада / Перевод Н. Гнедича. М.: Худож. лит., 1978. 534 с. (Серия «Библиотека античной литературы».)

*Димитрий Ростовский.* Жития святых. Кн. 1–4. К.: Киево-Печерская Лавра, 1764. [Электронный ресурс] DVD-диск. СПб.: Аксион эстин, 2009.

Житие святого апостола Тимофея // Жития святых: Святителя Димитрия Ростовского. Т. 6 (Январь. День 15–31). М.: Терра – Книжный клуб, 1998. С. 218–222.

*Сабинин М. П.* Полные жизнеописания святых грузинской церкви. Ч. I. М.: Русский хронограф, 1994. 175 с.

Страдание святой великомученицы Марины // Жития святых: Святителя Димитрия Ростовского. Т. 12 (Июль). М.: Терра – Книжный клуб, 2007. С. 289–297.

Страдание святых мучениц Веры, Надежды и Любви и матери их Софии // Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих Миней св. Димитрия Ростовского. С дополн., объяснительными примеч. и изображениями святых. Изд. 2-е. Т. I. М.: Синодальная типография, 1903. С. 324–337.

*Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс–Культура, 1995. 624 с.

*Шулятиков В. М.* О драмах Чехова (1901) // Курьер. 1901. № 70. 12 марта. URL: [http://az.lib.ru/s/shuljaticow\\_w\\_m/text\\_0014.shtml](http://az.lib.ru/s/shuljaticow_w_m/text_0014.shtml) (дата обращения: 18.12.2017).

*Ярхо В. Н.* Парис // Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 1982. С. 288–290.

*Guiora A. Z.* Daughter of a Don Juan – a syndrome // The Psychiatric quarterly. 1966. Jan.; 40(1). P. 71–79. URL: [https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/43985/11126\\_2005\\_Article\\_BF01562744.pdf](https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/43985/11126_2005_Article_BF01562744.pdf) (дата обращения: 18.12.2017).





ЖОРЖ БАНИО

## ДЯДЯ ВАНЯ И МИФ О СИЗИФЕ

**Аннотация.** Эссе посвящено миру героев великой тетралогии Чехова – пьесам «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад». В центре внимания находятся пути персонажей «Дядя Ваня», сопоставленных с героями философского эссе А. Камю «Миф о Сизифе».

**Ключевые слова:** А. Чехов, «Дядя Ваня», А. Камю, «Миф о Сизифе», герой, абсурд.



BANU, GEORGES

## UNCLE VANYA AND THE MYTH OF SISYPHUS

**Abstract.** Essay is devoted to the world of heroes Chekhov's great tetralogy such as *The Sea Gull*, *Uncle Vanya*, *The Three Sisters*, and *The Cherry Orchard*. The ways of Chekhov's characters which are compared with the heroes of A. Camus *The Myth of Sisyphus*, are in the high light.

**Keywords:** A. Chekhov, *Uncle Vanya*, A. Camus, *The Myth of Sisyphus*, character, absurd.

В «Дяде Ване» никто не умирает. Тогда как во всех других пьесах Чехова люди гибнут от пуль – самоубийства, убийства, дуэли – поскольку насильственная смерть побеждает вымирание, о возможности которого напоминает только старый слуга Фирс. Но и его конец скорее исключителен: он умирает, забытый всеми в доме, сменившем хозяев. Завещание побежденных. В первоначальном варианте комедия «Дядя Ваня» (под названием «Леший») следовала этому правилу, и Войницкий кончал жизнь самоубийством: эта искупительная жертва оставляла возможность финального примирения во время пикника на природе. В «Дяде Ване» меньше действующих лиц, что лишь усиливает обреченность, и нет самоубийства: никакая смерть здесь не станет признанием поражения, избавлением от обязательств, отменой замысла. В «Дяде Ване», таким образом, нет исчезновения, здесь есть только расставания. Они не влекут за собой ничего нового, напротив, лишь возвращают к изначальному состоянию, которое предшествовало кризису. В «Дяде Ване» никто не умирает, жизнь продолжается. Герои продолжают свой путь.

Кажется, что в пьесе весь мир обречен на повторение до окончательного изнеможения. Тогда как в других пьесах мы встречаем неясную попытку возрождения через ребенка, пусть она ни к чему и не приводит, – у Чехова дети всегда умирают, или их ненавидят. В «Дяде Ване» их попросту нет, только Телегин говорит о детях, которых, возможно, родила его жена от другого. В этом имении – бесплодном острове не бывает новорожденных, никто не рождает детей и не мечтает об этом, здесь живут только взрослые и пожилые люди, и впереди у них только старость. Это и есть их горизонт, и даже еще молодая Елена Андреевна вынуждена успокаивать их и убеждать в том, что и ее отсрочка продлится не более пяти-шести лет, она знает об этом... Старость – это царство повторения. Когда уже ничто не удивляет, все всегда одно и то же. Няня не сомневается в том, что после нескольких случайных потрясений ход жизни в имении станет прежним. Именно этим она утешает Соню, которую это и страшит. Что все станет прежним... Что ничего не произойдет.

Четыре действия «Дяди Вани» – это лишь отступление в скобках, отклонение, обман. Обман надеждой на новое. Здесь все терпят поражение, поскольку все ждали перемен. Серебряков хотел жить в уединении, сколько лет посреди городской суеты он мечтал об отходе от дел и о жизни в деревне, чтобы закончить свои труды? Но быстро разочаровавшись, он оставит эти надежды и сбежит из мест, насыщенных его собственными ожиданиями интеллектуального «обновления». Возвращение в город – для него это также знак поражения: невозможности жить с самим собой, выносить это ясное и непримиримое одиночество наедине с собой! Серебряков – это проигравший.

Во имя собственной надежды Соня, наконец, осмеливается признаться в своей любви Астрову, единственному человеку, которого она смогла встретить – он или никто! – напрасно надеясь на то, что в ее жизнь войдет что-то новое. Войницкий тоже говорит о своих чувствах, но признает, что его слова опоздали на десять лет. Астров бросает работу ради пустых разглагольствований. По собственным словам героев, ими владеет лень. Но как раз именно лень помогает им говорить. Они переходят от немоты к болтливости, преодолевая порог тишины. Но слова оказываются пустыми, бесполезными, и Войницкий в своих признаниях – о собственной личности и в своих признаниях в любви – в итоге сражен в самое сердце абсурдом. «По существу абсурд есть раскол... Абсурд не в человеке и не в мире, но в их совместном присутствии», – как писал Камю. Решаясь заговорить, Войницкий открывает мир. И вместе с ним абсурд.

Возвращаясь к Камю, можно сказать, что в «Дяде Ване» нас интересуют не абсурдные открытия, но их последствия. Не столько то, что герои говорят о мире, сколько то, что следует из этого. Войницкий на пороге старости поддается «искушению существования», крах которого он должен признать. Крах, который в этот раз не приведет к самоубийству. Разумеется, револьвер появится, но не для того, чтобы выстрелить из него в себя. Револьвер, звук которого изобразит Войницкий после своей неудачной попытки, как ребенок – «Бац!» – прежде чем броситься в объятия матери, которую он ненавидит и которую теперь отчаянно зовет: «Матушка... матушка». Соня же ищет опоры у няни. Там, где нет детей, почти состарившиеся взрослые, не прожив жизни, вновь погружаются в детство.

Но что есть неудачный выстрел, если не театральная ловушка? Выход за пределы? Войницкий любит Елену Андреевну, которую он застаёт в объятиях Астрова, войдя с букетом роз... и она ему говорит: «Вы постараетесь, вы употребите все ваше влияние, чтобы я и муж уехали отсюда сегодня же. Слышите? Сегодня же!» (С XIII, 97). Мы слишком часто забываем, что именно после этого заявления Серебряков собирает семейный совет. Войницкий должен выполнить свою миссию – ускорить отъезд! – и это усугубляет его беспокойство. Дядя Ваня в начале сцены похож на Гамлета, разгоряченного разоблачением актеров в покоях королевы. Войницкий тоже находится под действием потрясения от того, что он только что узнал, и он позволяет себе увлечься этой ролью, которую он сам себе выбрал, и поручением, которое ему доверили. Но он упускает Серебрякова. И вместе с этим все действие. Однако желание Елены Андреевны исполнено. «Мы сегодня уедем отсюда! Необходимо распорядиться сию же минуту» (С XIII, 103). Это настоящий подарок Войницкого. За который он заплатил собственным крахом.

За четыре действия Войницкий освобождается от всех прикрытий. Из-за своей жертвы он больше не испытывает никаких иллюзий по поводу Серебрякова, а после минутного искушения он отказывается и от идеи самоубийства. Теперь он видит себя Сизифом, «вечным тружеником», по выражению Камю. Он переходит от идеи ложной полезности к принятию бесполезности... «Абсурдный человек говорит “да” – и его усилиям более нет конца», – пишет Камю. Принять абсурд – это значит отказаться от будущего. Или, по крайней мере, стать безразличным к нему. «Надо жить». А не умирать. Предстать перед временем. Противостоять ему. Снова подниматься вверх по склону любой надежды. Проводить жизнь в бесполезном усилии. Войницкого и Соню объединяет то, что – «перед ними всегда безнадежность, безысходность, абсолютная невозможность какого бы то ни было дела. А меж тем, они живут, не умирают...», – как писал Шестов<sup>1</sup>, который первым заговорил о борьбе с абсурдом. Об этой страшной игре, которая каждый раз начинается сначала. Бесконечно.

Из всех пьес великой тетралогии Чехова – «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», – только «Дядя Ваня» называется по имени героя, словно бы Чехов хотел представить его как символ состояния, отношения с миром. Войницкий – это умственная фигура: Сизиф после бунта. Однако он полностью погружается в абсурд. Вместе с Соней. Они оба утирают слезы и решают продолжать жить, безропотно смиряясь с тем, что «в абсурдном мире ценность понятия или жизни измеряется неплодотворностью». Если Астров еще верит в плодородие, хотя бы земли, вращивающей дерево, то Войницкий и Соня уже ничего не ждут. Ни от неба – поэтому никто из них не мечтает о самоубийстве, никто не стремится попасть в другой мир, – ни от земли. Они находят опору в повседневности. Над которой висит карта Африки... и жар этой Африки странным рикошетом заставляет вспомнить Мерсо из «Постороннего» Камю. И каждый из них готов «почувствовать себя достаточно чуждым собственной жизни – чтобы возвеличить ее и идти по ней, избавившись от близорукости влюбленного». «Следует представлять их себе счастливыми», – возвращаясь к страшному заключительному выводу «Мифа о Сизифе» Камю. Труд, к которому они возвращаются, – это тот же самый камень, который несет Сизиф и который

<sup>1</sup> Шестов Лев. Творчество из ничего // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в.: Антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 580–581.

бесконечно скатывается вниз, возвращая к исходной точке. Войницкий и Соня соответствуют этому условию «абсурдного человека», которого так гениально почувствовал Камю. Начинать сначала, повторять, не порождая ничего нового, и так всю жизнь.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Камю А.* Миф о Сизифе. URL: <http://fege.narod.ru/librarium/camus.htm> (дата обращения: 03.03.2018).

*Шестов Лев.* Творчество из ничего // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в.: Антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 566–598.

*Перевод с французского Ирины Зверевой*





ЭРИК БЕНТЛИ

## МАСТЕРСТВО В «ДЯДЕ ВАНЕ»<sup>1</sup>

**Аннотация.** В этой статье, написанной в 1946 году, Бентли исследует те изменения, которые Чехов внес в «Лешего», чтобы получился «Дядя Ваня», и то, как он преобразует бытовые детали более поздней пьесы, создавая «драму воображения и размышления».

**Ключевые слова:** А. Чехов, «Леший», «Дядя Ваня», чеховские персонажи, чеховские ситуации, принцип действия.



BENTLEY, ERIC

## CRAFTSMANSHIP IN *UNCLE VANYA*

**Abstract.** In the following essay, which was written in 1946, Bentley examines Chekhov's modifications of *The Wood Demon* to create *Uncle Vanya* and explores the author's manipulation of mundane details in the latter play to achieve "a drama of imagination and thought."

**Keywords:** A. Chekhov, *The Wood Demon*, *Uncle Vanya*, Chekhov's characters, Chekhov's situations, principle of action.

### I

Англо-американский театр как-то умудряется обходиться без помощи большей части лучших драматургов. Эсхил, Лопе де Вега, Расин, Мольер, Шиллер, Стриндберг – можно легко продолжить список великих драматургов, практически неизвестных в Англии и Америке всем, за исключением специалистов. Два автора, несмотря на свое величие, получили заслуженную известность – Шекспир и Шоу, которых объединяет то, что их произведениями можно наслаждаться, не принимая их всерьез. А еще Чехов.

Пьесы Шекспира и Шоу легко превратить в бродвейское шоу. Но почему амнистии получил Чехов? Почему редкий сезон на Бродвее или в Вест-энде обходится без постановки его пьес? Самое главное для коммерческого театра – это репутация, а

<sup>1</sup> Из книги *In Search of Theatre*, New York, Alfred A. Knopf, 1953, pp. 342–364.



чеховские пьесы считаются бессюжетными, занудными, тусклыми и интеллектуальными. Подберите антонимы к этим четырем прилагательным – и вы получите рецепт бестселлера.

Те, кто занимается постановкой Чехова в Лондоне и Нью-Йорке, хорошо знают, что такое театральный ширпотреб. Некоторые из них осознанно бунтуют против существующей системы. Другие просто занимаются чистым искусством и, опять же осознанно, испытывают чувство вины; постановка Чехова для них – попытка искупления, а постановка Шекспира или Шоу – нет. Такое впечатление, что театр вспоминает о Чехове тогда, когда вспоминает о совести.

Бунтари от театра знают своего Чехова и любят его; другой вопрос – понимают ли. Мало кто из них проник в глубины его пьес настолько, насколько они этого требуют. Из земляков Чехова полной мерой отдали ему должное Станиславский, Немирович-Данченко и Горький; после того, как тридцать лет назад им заинтересовались в кругу Джона Миддлтона Мерри<sup>2</sup>, он обрел высочайшую литературную репутацию в Англии и Америке. Небольшая монография Уильяма Джерхарди, а также статьи и высказывания таких критиков, как Старк Янг и Френсис Фергюссон, однако, слишком отрывочны и субъективны, чтобы способствовать дальнейшему критическому исследованию. Они породили более справедливые, но слишком общие взгляды на искусство Чехова, однако не разобрались досконально, из чего это искусство состоит.

К проведению этого исследования меня подтолкнула захватывающая постановка «Дяди Вани» театра «Олд Вик», показанная в Нью-Йорке. Хотя из четырех чеховских шедевров этот – наименее известный, мне кажется, что начинать критическое исследование нужно именно с него, ибо он существует в двух версиях – в виде пьесы зрелого Чехова и в виде зарисовки молодого автора. Прочитав обе, ясно видишь направление и цели развития Чехова-драматурга. Кроме того, любопытно разобраться в искусстве переписывания, которым прочие корифеи драматургии не развлекались. Это своего рода мастер-класс для драматургов. Мы уже начинаем утрачивать представление о писателе как о художнике, который неуклонно совершенствуется благодаря железной самодисциплине. В XX веке автор становится событием с первым же бестселлером, а потом всю жизнь пишет на бис, повторяя свой успех – или тщетно пытаюсь его повторить.

Раннюю версию чеховской пьесы – «Лешего» – в Голливуде сочли бы комедийной драмой, т. е. фарсом с оттенком мелодрамы. В ней рассказывается история трех пар: отставного Профессора<sup>3</sup> и его второй молодой жены Елены; местного доктора Астрова<sup>4</sup>, которого прозвали «Лешим» из-за его любви к лесам, и Сони, дочери Профессора от первого брака; и, наконец, молодых людей Федора и Юлии. Действие в основном состоит из банальных перипетий, замешанных на чувственном интересе. Брат Юлии поначалу вроде бы интересуется Соней. Елены эпизодически помогает Федор и постоянно – Дядя Ваня<sup>5</sup>, брат первой жены Профессора. Соперники-поклонники, вечные

2 Джон Миддлтон Мэрри – британский писатель, журналист и литературный критик, второй муж писательницы Кэтрин Мэнсфилд. – *Прим. ред.*

3 В случаях, когда во второй версии Чехов поменял имена персонажей, я использую новое имя взамен старого, дабы избежать путаницы. И называю героев теми именами, которые привычнее нерусской публике: Профессор, Вафля, Астров, Соня.

4 В «Лешем» этот персонаж носит фамилию «Хрущов». – *Прим. ред.*

5 Здесь и далее Дядей Ваней в «Лешем» назван Егор Войницкий. – *Прим. ред.*

треугольники, сценический адюльтер! Это не та пьеса, которую следует принимать всерьез. И хотя в третьем акте наступает кульминация – застреливается Дядя Ваня, – в четвертом (последнем) акте Чехов старается восстановить комедийную легкость, воссоединяя все три пары, прежде чем опустится занавес и наступит хэппи-энд.

Но даже в «Лешем» есть много такого, что мы называем «настоящий Чехов». Хэппи-энд не убеждает, потому что Чехов создает ситуацию, из которой не может быть легкого выхода. Он изображает людей, которые уже не смогут быть счастливы. Он недвусмысленно дает понять, что в последнем акте пьеса не сможет снова стать смешной.

Смерть Дяди Вани – это мелодрама, но есть в ней и та резкость, которую невозможно не почувствовать, и те изменения, которые уже направляют в сторону реализма. В центре сюжета – вопросы собственности. Имение – это приданое сестры Дяди Вани, первой жены Профессора. Дядя Ваня десять лет трудился, чтобы выплатить долг. Теперешняя хозяйка имения – Соня, дочь Профессора от первого брака. Однако Профессор считает, что может называть его «нашим имением» и предлагать продать его, чтобы потом благоденствовать на даче в Финляндии. Удар, нанесенный этим предложением, сильнее открытия, что Профессор, которого Дядя Ваня боготворил как интеллектуала, на самом деле – пустышка, сильнее его безрассудной любви к Елене, и именно этот удар приводит его к самоубийству. И если сама ситуация уже требует реалистического разрешения, чего уж говорить о ее последствиях? Елена уходит от мужа, но оказывается неспособна вынести эту «мелодраму». Она возвращается к нему, побежденная, но не чувствующая раскаяния: «Ну, бери меня, статуя командора, и проваливайся со мной в свои двадцать шесть унылых комнат!» (С XII, 196–197)<sup>6</sup>.

«Леший» – это самая что ни на есть обычная пьеса, пытающаяся быть чем-то большим. И ей это удается, будучи переписанной в «Дядю Ваню». Возможно, Чехов начал с финала, и его утянуло назад, назад, через всю пьесу, и он пересмотрел саму изначальную ситуацию. Он сохранил отправную точку истории, но полностью изменил финал. Дядя Ваня не застреливается; он тратит пулю на Профессора, но промахивается. Поэтому в последнем акте отъезд выглядит иначе. Елена не убегает от мужа. Он решает уехать, и она едет вместе с ним. В этой версии Астров не влюблен в Соню; они оба остаются одинокими. Дядя Ваня жив, не угодил в каталажку, но несчастен.

Бродвейскому драматургу, вынужденному переписать пьесу (особенно, если в первом варианте застреливается положительный герой), внесенные Чеховым изменения могут показаться странными. Для него они будут выглядеть как намеренное устранение ярких, волнующих деталей. Но разве князь Мирский не предупреждал нас, что Чехов – драматург неяркий? Странность в том, что до переделки он *был* ярким. Вот с этого места – поподробнее.

Чеховский театр, как и театр Ибсена, психологичен. И раз Чехов решил переделать пьесу, стало быть, он либо почувствовал, что персонажи должны вести себя иначе, либо хотел сделать этих персонажей более интересными. Те четверо, которые в поздней версии становятся главными героями, сильно отличаются от самих себя в «Лешем», да и соотносятся друг с другом иначе. Хотя Соня по-прежнему любит Астрова, чувство ее безответно. Это один из факторов, который делает финал этой версии типично чеховским: Соня и Астров обрекают себя на трудовые будни без

<sup>6</sup> Как правило, я цитирую пьесы Чехова по переводам С. С. Котелянского («Леший») и Констанс Гарнетт («Дядя Ваня»). Но в некоторых случаях, если это было необходимо, я подправил тексты, свершившись с оригиналом.



Игорь Васильев  
(Белград, Сербия).  
Декорация пролога  
спектакля «Дядя Ваня».  
Режиссер М. Гордон.  
The Lyric Theatre,  
Белфаст,  
Великобритания,  
2012



Игорь Васильев  
(Белград, Сербия).  
Декорация 1-го акта  
спектакля «Дядя Ваня».  
Режиссер М. Гордон.  
The Lyric Theatre,  
Белфаст,  
Великобритания,  
2012



Игорь Васильев  
(Белград, Сербия).  
Декорация 2-го акта  
спектакля «Дядя Ваня».  
Режиссер М. Гордон.  
The Lyric Theatre,  
Белфаст,  
Великобритания,  
2012



Игорь Васильев  
(Белград, Сербия).  
Декорация 3-го акта  
спектакля «Дядя Ваня».  
Режиссер М. Гордон.  
The Lyric Theatre,  
Белфаст,  
Великобритания,  
2012



Игорь Васильев  
(Белград, Сербия).  
Декорация 4-го акта  
спектакля «Дядя Ваня».  
Режиссер М. Гордон.  
The Lyric Theatre,  
Белфаст,  
Великобритания,  
2012



любви. Дяде Ване не хватает решимости для самоубийства. И недовольство жизнью принимает форму нападков на виновника его несчастий. Если промах в столкновении с врагом можно считать несчастным случаем, то это именно тот подсознательно желаемый несчастный случай, о котором писал Фрейд. Дядя Ваня – не убийца. Его внезапный порыв окружающие вполне резонно сочли вспышкой гнева, и никто даже не подумал вызвать полицию. Точно так же, как Дядя Ваня не способен убить, Елена не способна сбежать от мужа, даже на время.

В первой версии судьбы героев определены, во второй – нет. Более того, в первой версии они определены не их характерами и не волею обстоятельств, но законами драматургии.

Во второй версии они не определены, потому что таковы взгляды Чехова на правду жизни. Никто не умер. Никто не нашел себе пару. И общий посыл очевиден: в жизни не бывает финалов – ни счастливых, ни трагических. (Шоу как-то поздравил Чехова с открытием: в реальной жизни трагедия Гедды Габлер состояла бы в том, что она *не* застрелилась.) Сатирический посыл тоже очевиден: чеховские русские – хронически нерешительные люди. Гораздо труднее понять, какое влияние на драматургию оказывает хорошо продуманная психология. Чехов разрушил кульминацию третьего акта и хэппи-энд четвертого. А два эти изменения предполагают использование совершенно других драматургических форм.

## II

Канва новой пьесы – это привлекательная конструкция, состоящая из приезда и отъезда: действие – это то, что происходит в короткий промежуток времени между появлением в имении Профессора с женой и их же отъездом. Смысл пьесы можно понять, задавшись вопросом: как повлияло это посещение на посещаемых, то есть на Дядю Ваню, Соню и Астрова? Применительно к «Лешему» такой вопрос неправомерен, ибо Профессор и Елена никуда не уезжают, а Дядя Ваня и вовсе не доживает до финала. А влияние приезда Профессора заключается в том, что всё переменялось и разладилось. Минута его величия – когда он объявляет о своем решении продать имение – приводит к Аристотелевой инверсии, принятию решения, после которого вся история принимает иное направление. Это самоубийство Дяди Вани. А безрезультатные выстрелы Дяди Вани во второй версии – это ложная инверсия. Нельзя даже сказать, что они заставили Профессора передумать, поскольку передумывать он начинает сразу же, как только Дядя Ваня высказывает недовольство. При механическом школьном анализе пьесы кульминацией, разумеется, станет выстрел. Но это ложная кульминация. Если бы наш бродвейский драматург продолжил переписывать «Лешего», он руководствовался бы принципами, противоположными чеховским. Чехову, я думаю, нужна не инверсия, а узнавание – опять же, в аристотелевом смысле, «переход от заблуждения к знанию». В Аристотелевом смысле, но в чеховском применении.

В греческой и французской драматургии, а также у Ибсена узнавание означает раскрытие секретов, в результате которого вещи становятся не тем, чем их привыкли считать. Применительно к «Дяде Ване» узнавание означает, что всё не так, как казалось, хоть в это и трудно поверить, но реальность такова и таковой останется. Имен-

но это открытие делает Дядя Ваня, а постепенно (на протяжении последнего акта) и все остальные. Так Чехов создает свое собственное узнавание. По Ибсену, самое ужасное состоит в том, что оболочка повседневности – сплошной обман. По Чехову, самое ужасное состоит в том, что сама повседневность – своего рода трагедия. У Ибсена оболочку повседневности вдруг прорывает вулканическое извержение. У Чехова оболочка повседневности слишком прочна; вулканическая энергия человека не может ее прорвать. «Дядя Ваня» открывается высокопарным предположением, что так *может* быть. И заканчивается знанием о том, что так оно и *есть*; знание это разделяют все персонажи, допускающие его, – Астров, Дядя Ваня, Соня и Елена. Это восхождение от заблуждения к знанию, вероятно, главный опыт, который мы выносим из пьесы (момент получения знания, или его доказательства опытным путем, – это «извержение» Дяди Вани перед выстрелом).

Аристотель пишет, что переход от заблуждения к знанию вызывает любовь или ненависть между людьми, которым творец уготовил счастливую или несчастную судьбу. Но только в «Лешем», где не происходит настоящего перехода от заблуждения к знанию, последствия происходящего можно описать такими «гладкими» словами. Ни у кого в финале «Дяди Вани» нет счастливой или несчастной судьбы; никто не начинает кого-то любить или ненавидеть. И снова Чехов избегает черного или белого, трагедии или комедии, но пробует полутона, трагикомедию.

Если, как уже было сказано, действие состоит из влияния присутствия Профессора и Елены на Соню, Дядю Ваню и Астрова, возникает вопрос: *каково* же это влияние? Ответить на него применительно к самому пронизательному персонажу – Астрову, – значит заглянуть в глубины чеховского искусства. В «Лешем» это влияние нулевое. И действие еще не уплотнено. Оно скрыто в хаосе чеховского материала. А вот в «Дяде Ване» уже прослеживается нить. Нам впервые сообщают, что у Астрова нет времени на женщин. Потом мы узнаем (в «Лешем» от этого нет и следа), что он без ума от Елены. В «Лешем» Соня добивается Астрова. В «Дяде Ване», отказываясь от Елены, Астров возвращается к роли человека, живущего без любви. Старая рутина – в отношении этого и многого другого – затягивает снова.

Во второй версии этой части истории есть две роскошные сцены, на которые в «Лешем» не было даже намека. Первая – это одна из двух кульминаций III акта, когда Елена по поручению Сони допрашивает Астрова. Астров признается, что любит Елену, и целует ее ровно в тот момент, когда входит Дядя Ваня. Вторая – прощание Астрова и Елены в IV акте, та самая сцена, которую даже Станиславский интерпретировал неверно: он считал, что Астров по-прежнему безумно влюблен и хватается за Елену, как утопающий – за соломинку. Чехов объяснял в письме, что это не так. На самом деле происходящее гораздо менее театрально и гораздо более по-чеховски. Прощальный поцелуй Астрова бесстрастен. На сей раз подобие страсти испытывает уже Елена. Впрочем, совсем чуть-чуть. Этот поцелуй для обоих – своеобразная дань тому, что между ними могло бы быть.

То, что Астров уже не может вернуть себе любовь Сони, – отнюдь не результат приезда Профессора; он не мог ее вернуть еще до появления Серебрякова. Его приезд лишь подчеркивает, что кажущееся и есть реальность; что будет то, что уже было; что ничего не изменилось. Разве приезд Профессора что-нибудь изменил? Он

только усугубил ситуацию. До него Астров считал, что безразличен к женщинам. После него нам понятно, что безразличен он к Соне. Леший, любящий все природное и живое, может полюбить только Елену – искусственную, бесстрастную, бесполезную. А к Соне – доброй, надежной, созидательной – он безразличен.

Приезд Профессора проясняет ситуацию Астрова, а на самом деле – всю его природу. Да, в первом своем монологе он уже признавал, что потерпел жизненную неудачу. Непосвященным покажется странным, что пьеса начинается с вывода о произошедшей катастрофе. Однако всё дальнейшее, «бесплатное приложение», – это доказательство того, что Астров, который в начале, возможно, до конца не верит самому себе, абсолютно прав. Действие пьесы – это его шанс опровергнуть собственный тезис о том, что он обречен на потери, будучи тем, кто он есть. Так кто же он такой? В ранней версии пьесы он – леший, дух леса, а в «Дяде Ване» сохранены его пространственные монологи о красоте природы. Поскольку он говорит еще и о прекрасном будущем всего человечества (не о том, что упоминается в разглагольствованих Троцкого под названием «Литература и революция»), его принимают за пророка, предсказывающего великое политическое будущее России в XX веке. Такая трактовка возможна только в отрыве от контекста. Не стоит поздравлять Астрова с его красивыми мечтами; ему необходимо посочувствовать. Его мечта о том, что в будущем человечество сделает что-то хорошее, – это такая форма извинения за бездействие в настоящем. Это признание собственной бесполезности, и Астров об этом знает. Даже в первой версии пьесы он не был настоящим «лешим». Это всего лишь смешное прозвище чудака, которое при переработке Чехов убрал<sup>7</sup>, хотя Астров стал еще большим чудаком. Когда приезжает Елена, Астров бросает свои леса, предоставляя им гнить. На самом деле, любовь к лесам – это не отражение его характера, а увлечение холостяка, вроде персидских кошек. Это эрзац; как только появляется объект поприятнее, Астров немедленно предпринимает тщетную попытку оболыщения. Фрейд высоко оценил бы его последнее высокопарное предложение Елене – отдаться ему в лесной глуши.

Конечно, актеру не следует делать Астрова *слишком* отрицательным персонажем. Некоторые специалисты идеализируют всех чеховских героев, мечтающих о будущем; другие, и ихкратно больше, считают таковых не более чем слабаками. Чехов вслед за Ибсенем изображал среднестатистического заурядного человека – *l'homme moyen sensuel*, – но не копировал запредельных натуралистов с их тягой изображать крайне подавленного, невнятного недочеловека. Его герои не слабее, чем девяносто девять из ста зрителей в зале. Иными словами, они очень слабы, но им свойственны мгновения протеста, бунта, у них есть зачатки силы воли и слабовыраженное чувство ответственности. Героям Чехова никогда не удастся стать теми, кем они хотели бы стать, но не потому, что они лишены способностей. Чехов постоянно дает нам понять, что эти тоскующие, ноющие, страдающие существа *могли бы стать людьми*. А поскольку Чехов это чувствует, в его пьесах всегда есть чувства, поступки, накал, взаимодействие, споры. Он никогда бы не сочинил такую пьесу, как «Справедливость» Голсуорси, в которой страдающее существо подобно насекомому.

7 И из названия пьесы, и из диалогов. Чехов не только сместил центр внимания с Астрова на Дядю Ваню, но и убрал из заглавия яркое слово «леший», добавив банальное «дядя». Если кому-то из нерусских читателей имя Ваня покажется экзотическим, напоминаю, что это эквивалент имени Джек.

Формула «так могло бы быть» – *idée fixe* Чехова. Его герои мечтают не только о невозможном или о том, что будет через тысячу лет; они мечтают о том, как могли бы сложиться их жизни. Проистекает это из твердой уверенности в возможностях человека, каковая отделяет Чехова от плеяды человеконенавистников в современной литературе. Астров близок нам, потому что мы понимаем, каким совершенным человеком он мог бы стать, как он опростился под влиянием «деревенской жизни», из мыслителя превратился в чудака, из человека искренних чувств – в волокиту. «Как-то странно... – говорит он Елене в их последней сцене. – Были знакомы и вдруг почему-то... никогда уже больше не увидимся. Так и всё на свете» (С XIII, 110–112). Подобные слова можно найти в любой сентиментальной пьесе. Но почему знаменитая чеховская «элегическая нота» так трогает в данном контексте? Не потому ли, что ощущение смерти сопряжено здесь с глубинным пониманием жизни и возможной ценности бытия?

### III

У Чехова было врожденное чувство внутреннего единства драмы, однако понимание богатства жизни предостерегало его от формализма. Он обогащал свои пьесы способами, не принадлежащими ни к одному направлению и свойственными ему одному. Пока кто-то пытался возродить поэтичную драму, вкладывая в уста персонажей символистские вирши, а то и просто имитируя стихотворные пьесы прошлых эпох, Чехов нашел поэзию в мире реализма. И речь не только о символах, которыми он пользовался. Сценическую символику и по сей день можно встретить на бульварах. Заглавие «Жаворонок» на Бродвее столь же символично, сколь и «Дикая утка», и «Чайка». Удивительно то, как Чехов использовал эти символы. Мы уже увидели, к примеру, что он сделал со своим «лешим». И дело тут не в характере Астрова. Чеховские символы, как и ибсеновские, разрастаются сами по себе. Они прокладывают дорогу для воображения и тех глубинных страстей, которые в более поздней драматургии редко пытаются скрыть. Итак, если уж разьяснить чеховские символы – в духе *raisonneur*, – объяснение прозвучит как обвинение. Елена говорит:

«Вот как сказал сейчас Астров: все вы безрассудно губите леса, и скоро на земле ничего не останется. Точно так вы безрассудно губите человека, и скоро, благодаря вам, на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собою. Почему вы не можете видеть равнодушно женщину, если она не ваша? Потому что – прав этот доктор – во всех вас сидит бес разрушения. Вам не жаль ни лесов, ни женщин, ни друг друга...» (С XIII, 73–74).

И вот в чем парадокс: наши драматурги, превозносящие страсти людские (как О'Нил), весьма поверхностны; Чехов же, делавший вид, будто касается лишь поверхности наших душ (и, как я уже говорил, пишет поверхностную драму), страстен и глубок! Ни один современный автор не смог показать страсть столь же правдиво. Обе версии «Дяди Вани» – это театр военных действий, где сражаются два противоборствующих импульса: импульс разрушения и импульс созидания. Конфликт в «Лешем» предельно прост: страсть Дяди Вани к разрушению находит логическое завершение в самоубийстве, страсть Астрова к созиданию – в будущем счастье.



В «Дяде Ване» сложнее: страсть Дяди Вани к разрушению достигает лженакала в момент выстрелов, а лжекульминации – в горьком смирении. Страсть Астрова к созиданию выхода не получает. Ему мало лесов, и он увлекается Еленой. А кончает он тем же, что и Дядя Ваня, – одиночеством. Страсть к разрушению ничего не разрушает, страсть к созиданию ничего не созидает. Или, вернее, оба импульса разбиваются о быт, их губят скука и пошлость. И Дядя Ваня, и Астров страдают от постепенного разрушения и будут продолжать это делать. Они восклицают: «Я не жил, не жил!.. я истребил, уничтожил лучшие годы своей жизни!» (С XIII, 102); «Постарел, заработался, испошиллся, притупились все чувства, и, кажется, я уже не мог бы привязаться к человеку» (С XIII, 85). Чеховские герои никогда не уподобляются раненому зверю, как герои греческих трагедий. Но как удастся драматургу заставить героев говорить о своих страданиях с такой горечью?

Во времена, когда Чехов ценится за затененные полутона, стоит подчеркнуть его простоту и силу, его глубину и насыщенность, а мы помним, что все эти качества требуют идеальной техники и держатся в основном на деталях. Посмотрите на первые два акта «Дяди Вани». Если содержание последующих актов отличается от «Лешего», то первые два отличаются лишь расположением материала. Первый акт «Лешего» – это обыкновенная экспозиция: мы знакомимся с одиннадцатью персонажами и узнаем, что Дядя Ваня влюблен в Елену. В «Дяде Ване» Чехов дает себе больше простора, сократив количество действующих лиц: он убирает Юлию, ее брата и Федора с отцом. Этот акт перестает быть экспозицией в буквальном смысле слова (люди встречаются, задают друг другу вопросы типа «Кому ты написала?» и получают ответы типа «Я написала Сонечке»). Принцип организации действия здесь такой, какой частенько называют «музыкальным». (Больше, конечно, подошло бы слово «поэтический», но музыка – это общепринятая метафора.) Можно сказать, что вечер открывается небольшой увертюрой, в которой слышны темы из сюжетных линий пьесы. «Как не постареть?» – это тема Астрова. – «...жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь». На смену теме человеческого изнашивания приходит тема устремления в будущее: «...те, которые будут жить через сто-двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом?» (С XIII, 63–64). Увертюра заканчивается, начинается спектакль.

Анализы композиций различных пьес редко обходятся без сообщения о том, где наступает кульминация и что там в финале, но в них обычно упускают очень важный момент – *механизм развития действия*, то, каким образом работают обстановка и течение времени. В целом, драматургия XIX века исходит из принципов бульварной драмы (каковыми успешно пользовался Скриб). Применительно к ней термины *экспозиция*, *интрига* и *развязка* абсолютно правомочны, ибо пьеса, как и львиная доля прозы, – это прежде всего ожидание. А при «музыкальном» принципе действия ожидание доминантой не является. Вот почему многим поклонникам массового театра Чехов скучен.

Рассмотрим детали более мелкие, чем использование увертюры. Поговорим о динамике первых трех строчек «Дяди Вани». На сцене один из чеховских садов. Астров и няня. Она предлагает ему чаю. Она предлагает ему водки, но он «не каждый день водку пьет». «К тому же душно», – замечает он, и в разговоре наступает пауза. Отличное начало с точки зрения бродвейского продюсера: опоздавшие успеют занять

свои места, ничего не пропустив. Для Чехова эти короткие реплики и многозначительные паузы – кирпичики, из которых и строится драма.

Что придает чеховским пьесам кажущуюся бесформенность, так это именно те способы, которыми он достигает строгости формы, а именно бесконечные чаепития, приезды-отъезды, трапезы, танцы, семейные сборища, разговоры на бытовые темы, из которых состоят его пьесы. Как мы уже видели, Чехов работает с абсолютным единством действия. Однако показывает он это не в упрощенной манере Софокла или Ибсена, но косвенным образом, неявно, квазинатуралистично. Ритм пьесы неспешный и рваный, а для любителей ожидания развязки – просто невыносимый. Было бы преувеличением сказать, что здесь вообще нет никакой истории, а последовательность сцен лишь добавляет нам знания ситуации, которая не меняется. Зрителю, не способному заинтересоваться таким развитием действия, не удастся втянуться в чеховские пьесы больше, чем в прямолинейные истории Генри Джеймса. Но историю Чехов все-таки рассказывает – талант величайшего рассказчика проявляется и в пьесах, но метод заключается в том, чтобы повествование как бы просачивалось сквозь семейные сборища и бытовые детали. Это и есть чеховский принцип развития действия.

Этот метод требует двух выдающихся талантов: виртуозного владения мелкими деталями и способности подняться над *Sachlichkeit* – материальностью, приземленностью – в сферы воображения и размышления. (Голсуорси, например, такими способностями не обладал, второй – уж точно.) И еще. Вся актерская и режиссерская система Станиславского – это свидетельство того, что Чехов был удачным образом *sachlich* – то есть не только тщателен, но и многозначительно точен, конкретен, ироничен (как Джейн Остен). Искусство, в котором особое значение придается ежедневным мелочам, нам хорошо знакомо по эпосу; в драме Чехов – один из немногих его мастеров. Более того, на сцене *Sachlichkeit* гораздо чаще заключается в незначительных делах – никогда не забуду Астрова в исполнении Оливье, застегивающего свое пальто, – нежели в предметах мебели. Чехов был так далек от среднестатистического романиста-ставшего-драматургом, что использовал чисто театральную *Sachlichkeit* с уверенностью ветерана сцены. Первое появление Дяди Вани, например, происходит следующим образом (сравните с выходом кумира зрительниц в бульварной комедии):

«В о й н и ц к и й (выходит из дому; он выспался после завтрака и имеет помятый вид; садится на скамью, поправляет свой щегольской галстук). Да...

Пауза.

Да...» (С XIII, 64).

(Тот, кто привык к пространным ремаркам Шоу и О'Нила, должны помнить, что Чехов, как и Ибсен, крайне редко дает ремарки. Но те немногие, которые есть, называют его абсолютное мастерство.)

Как удается Чехову выходить за узкие пределы *Sachlichkeit* и создавать драму воображения и размышления? Главным образом, я полагаю, путем соединения ежесекундного внимания к реалистическим деталям и идеального чувства формы. Он ритмично отличается от всех западных реалистов – хотя и не так сильно от своих русских предшественников, таких как Тургенев, чей «Месяц в деревне» даже более пронизательные читатели, чем большинство театральных критиков, вполне могли

бы принять за пьесу Чехова, – и отличие часто заключается в сохранении элементов стиля и стилизации, отказ от которых натурализм ставит себе в заслугу. Самый заметный из этих элементов – это монолог. Чехов не позволяет своим героям произносить монологи на публику, он использует монолог как размышление вслух. Применительно к «Дяде Ване» можно говорить об увертюре в исполнении Астрова, но точно так же можно говорить и о финале в исполнении Сони. Чтобы до конца понять, насколько Чехов талантлив как драматург, нужно обратить внимание на визуальные и звуковые компоненты последней минуты пьесы. Мы только что слышали, как звенят бубенчики, – Профессор с женой наконец уехали, оставив всех прочих в состоянии опустошенности. Вафля тихо настраивает гитару. Мать Дяди Вани читает. Дядя Ваня проводит рукой по волосам Сони.

«С о н я. Что же делать, надо жить!

Пауза.

Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, которые пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой – и отдохнем. Я верую, дядя, верую горячо, страстно... (*Становится перед ним на колени и кладет голову на его руки; утомленным голосом.*) Мы отдохнем!

Вафля тихо играет на гитаре.

Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую... (*Вытирает ему платком слезы.*) Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... (*Сквозь слезы.*) Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем... (*Обнимает его.*) Мы отдохнем!

Стучит сторож.

Вафля тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры;  
Марина вяжет чулок.

Мы отдохнем!

*Занавес медленно опускается»* (С XIII, 115–116).

Тишина, музыка, стук сторожа, позы, жесты, текст с ритмическими повторами, грусть – все это создает образ, если сценическую картину со словами и музыкой можно назвать образом, каких драма почти не знала со времен Шекспира. Сегодня музыкальный фон в фильмах и радиоспектаклях подсказывает нам, когда нужно начинать волноваться или бояться, и это тоже элемент театральности. А Чехов и без этих чудовищных примеров знал, в каком месте поставить точку.

Слабость львиной доли произведений реалистической литературы в том, что она имеет дело с невнятными героями. Конечно, романист может от имени рассказчика или в описаниях пояснить то, что не договаривает герой, а у драматурга такого ресурса нет – за исключением того, что драма выражает себя не словами, но действием.

Чеховские реалистические герои, как и ибсеновские, – это буржуазия и «интеллектуалы»; тут вполне приемлемы разные стили ведения беседы и разные темы разговоров. Но Чехов не отличается педантизмом в отношении приемлемости. Он не только пользуется ясностью, сложностью и абстрактностью разговоров буржуазии; он вносит в пьесу, вернее, переносит, два особых условия.

Первое – это тирады или длинные ораторские речи. В чеховских пьесах, в отличие от ибсеновских, есть яркие безвкусные места. Допуская, что сценический персонаж может обладать большим самосознанием, чем его двойник в реальной жизни, Чехов позволяет своим героям говорить гораздо свободнее, чем любой другой современный реалист, кроме Шоу. Они беседуют обо всем на свете – от счетоводства до метафизики. Не слушая собеседника, они говорят о самих себе, обращаясь ко всему миру. Они произносят этикие саморазъяснительные монологи в духе Ричарда III и, кажется, только и ждут, когда подвернется подходящий слушатель.

Отсюда проистекает второе чеховское условие: каждый персонаж излагает свои мысли, ни к кому не обращаясь. Это, пожалуй, самая общеизвестная находка Чехова. Более грубо ее использовали Одетс и Сароян; в ней обычно видели именно то, что и было ее главной функцией: показать людскую отдаленность друг от друга. Однако полезность этой находки для драматургии столь же очевидна: она позволяет поведать о судьбах персонажей без излишней шумихи.

У Чехова, как у любого успешного художника, все приемы технически и смыслово служат целям формы и содержания. Форма разглагольствования, представленная Чеховым, – одно из главных средств расширения содержания; а расширение содержания – одно из главных средств, благодаря которым Чехов уходит от бесстрастного натурализма в более широкие реалии, и постичь их можно только с помощью воображения. Чеховские герои погрязли в фактах, погребены под обстоятельствами (не сказать – под банальностями), увлечены идеями и воображением, и именно это отличает их от персонажей большинства пьес. Чеховские драмы – это школа актерской игры, где точности деталей уделено больше внимания, чем в любой другой школе в истории театра; они могли бы породить школу драматургии, которая справлялась бы с самыми серьезными и общечеловеческими проблемами. Чехов был мастером частного и общего, и это еще одно свидетельство богатства его пьес и трезвости его разума.

#### IV

Очевидно, что Чехов – драматург не проблемный в общепринятом смысле этого слова. (Таков же Ибсен; таков же Шоу.) И пьесы его – не об идеях. Он безусловно согласился бы с Анри Бекон: «В пьесе самое важное – не идеи, а то, как персонажи их впитывают, трагическая и комическая сила, которой герои их наполняют». У Чехова важна не настойчивость, с которой он преподносит какую-либо идею, но то, как он показывает роль этой идеи в жизни идейных людей, и это абсолютно справедливо для «Дядя Вани». Если Дядю Ваню можно назвать центром действия всей пьесы (а именно с ним связано напряжение), то есть и пассивный центр, персонаж, одно присутствие которого придает действию определенное направление.

Это профессор Серебряков. Хоть он и не так ярок, как профессор в «Скучной истории», хоть Чехов и не особо старался избегать при создании этого образа общих мест, уже в самой непроработанности его кроется драматизм. Серебряков – это персонаж для контраста с Дядей Ваней и Астровым. Его преданность идеям – всего лишь поза незаслуженного превосходства, поэтому Чехов делает из него ипохондрика, чья жена справедливо замечает: «Ты говоришь о твоей старости таким тоном, как будто все мы виноваты, что ты стар» (С XIII, 76). Вокруг этого столь знакомого и распространенного феномена собраны остальные персонажи, каждый из которых по-своему связан с миром культуры и образования. В центре композиции – Профессор; герои с развитым сознанием – над ним, с неразвитым – под ним. На верхней ступени стоят Дядя Ваня, Астров, Елена и Соня: мужчины – благодаря интеллектуальному превосходству, женщины – благодаря тонкости чувствования. Ниже – Вафля, мать Дяди Вани и няня.

Няня, которой в «Лешем» нет, ратует за жизнь без интеллекта или образования. Она сидит и вяжет, пропуская изящные беседы мимо ушей. Ее устраивает монотонность деревенской жизни, она считает ее уклад идеальным. Одна из самых важных реплик в пьесе – слова Дяди Вани в самом начале I акта о том, что с приездом Профессора «жизнь выбилась из колеи», а в конце пьесы няня говорит, что теперь обед будет вовремя, «всё своим порядком».

Мать Дяди Вани стоит на низшей ступени интеллектуальной лестницы. Ей нравятся всякие идеи, особенно она любит про них читать, но почти ничего не понимает. Она менее интеллектуальна и менее восприимчива, чем Дядя Ваня, она так и не разгадала Профессора. Весь ее характер виден как на ладони вот в этом разговоре с Астровым и с сыном:

«М а р и я В а с и л ь е в н а. <...> Прислал свою новую брошюру...

А с т р о в. Интересно?

М а р и я В а с и л ь е в н а. Интересно, но как-то странно. Опровергает то, что семь лет назад сам же защищал. Это ужасно!

В о й н и ц к и й. Ничего нет ужасного. Пейте, мама, чай.

М а р и я В а с и л ь е в н а. Но я хочу говорить!

В о й н и ц к и й. Но мы уже пятьдесят лет говорим и говорим, и читаем брошюры. Пора бы уж и кончить.

М а р и я В а с и л ь е в н а. Тебе почему-то неприятно слушать, когда я говорю. Прости, Жан, но в последний год ты так изменился, что я тебя совершенно не узнаю... Ты был человеком определенных убеждений, светлую личностью...» (С XIII, 70).

Чуть выше матери, читающей брошюры, стоит друг семьи – Вафля. Если Дядя Ваня – то, что осталось от человека с принципами, то Вафля – пародия на такого человека. Вот послушайте, что он о себе говорит (это одна из миниатюрных биографий, столь характерных для Чехова):

«Жена моя бежала от меня на другой день после свадьбы с любимым человеком по причине моей непривлекательной наружности. После того я своего долга не нарушал. Я до сих пор ее люблю и верен ей, помогаю, чем могу, и отдал свое имущество на воспитание деточек, которых она прижила с любимым человеком. Счастья я лишился, но у меня осталась гордость. А она? Молодость уже прошла, красота под

влиянием законов природы поблекла, любимый человек скончался... Что же у нее осталось?» (С XIII, 68).

Становится понятно, каким образом Вафле удастся сохранить душевное равновесие и избежать страданий, которыми мучимы четверо других персонажей. Его «гордость» – разновидность тупости. Для него, в отличие от Профессора, книги и идеи не являются тем окошком, сквозь которое он видит мир, и преградой, мешающей увидеть что-нибудь кроме них. Реакция Профессора на кульминацию пьесы – это великодушные, звучащее так же фальшиво, как гордость Вафли:

«Кто старое помянет, тому глаз вон. После того, что случилось, в эти несколько часов я так много пережил и столько передумал, что, кажется, мог бы написать в назидание потомству целый трактат о том, как надо жить» (С XIII, 112).

Для Вафли видимость жизни тоже интереснее самой жизни. В «Лешем» (где этот персонаж гораздо более сырой), поспособствовав побегу Елены, он восклицает: «Если бы я жил в умственном центре, то с меня могли бы нарисовать в журнале карикатуру с презабавною сатирической надписью» (С XII, 182).

И чуть ниже: «Ваше превосходительство, это я похитил у вас супругу, как некогда некий Парис прекрасную Елену! Я! Хотя рябые Парисы и не бывают, но, друг Горацио, на свете есть много такого, что не снилось нашим мудрецам!» (С XII, 195).

В более тщательно продуманном «Дяде Ване» эта черта характера Вафли проглядывает в его отношении к выстрелам:

«Н я н я. Давеча подняли шум, пальбу – срам один!

Т е л е г и н. Да, сюжет, достойный кисти Айвазовского» (С XIII, 105).

Помимо проработки образов современных интеллектуалов и полуинтеллектуалов, помимо явных упоминаний различных идей и философий, Чехов пишет «драму идей» только в том смысле, в каком это делали Софокл, Шекспир и Ибсен. Его пьесы развиваются, так сказать, тематически. Если пьесы Шекспира можно анализировать в используемых в них терминах – таких как Природа и Время, – чеховские пьесы можно анализировать в терминах определенных противопоставлений, таких как (список составлен по «Дяде Ване») любовь и ненависть, чувства и лень, героизм и вялость, невинность и изощренность, реальность и иллюзия, свобода и неволя, использование и растрачивание, культура и природа, молодость и старость, жизнь и смерть. Если взять любую из этих пар и проследить за ее использованием по тексту пьесы, выяснится, что Чехов гораздо более основательный художник, чем думают его почитатели.

Например, счастье и работа. Не совсем, конечно, антитеза, но в «Дяде Ване» они составляют безусловную пару. Если смотреть на Чехова со стороны, покажется, будто он «негативный» автор, ибо изображает жизнь, в которой нет счастья. На взгляд неискушенного любителя он «позитивный», потому что считает работу лекарством от скуки. Обе точки зрения требуют серьезных оговорок.

В пьесе «Дядя Ваня» слово «работа» обретает особую тональность и смысл. Да, порой она кажется противоядием от лени и пустоты. С другой стороны, пьеса начинается с жалоб Астрова на то, что он «заработался». Для Профессора работа – навязчивая идея, он даже уходит со словами: «...позвольте старику внести в мой прощальный привет только одно замечание: надо, господа, дело делать! Надо дело делать!» (С XIII, 112). Дядя Ваня и Соня прислушиваются к совету, но лишь для того,

чтобы заглушить отчаяние. «Мне тяжело, – признается Дядя Ваня. – Надо поскорей занять себя чем-нибудь... Работать, работать!» (С XIII, 113). Для Сони работа – этакый благородный способ самоубийства, что очень наглядно показано в «Лешем»:

«Х р у щ о в. Ну, а вы что? Счастливы?

С о н я. Теперь, Михаил Львович, не время думать о счастье.

Х р у щ о в. О чем же думать?

С о н я. И горе наше произошло только оттого, что мы слишком много думали о счастье...

Х р у щ о в. Так-с.

Пауза.

С о н я. Нет худа без добра. Горе научило меня. Надо, Михаил Львович, забыть о своем счастье и думать только о счастье других. Нужно, чтобы вся жизнь состояла из жертв.

Х р у щ о в. Ну, да...

Пауза.

У Марьи Васильевны застрелился сын, а она все еще ищет противоречий в своих брошюрках. Над вами стряслось несчастье, а вы тешите свое самолюбие: стараетесь исковеркать свою жизнь и думаете, что это похоже на жертвы... Ни у кого нет сердца...» (С XII, 188–189).

В менее конкретном «Дяде Ване» этого разговора нет. А есть красивейший, поэтичнейший монолог Сони, завершающий пьесу. Сквозь трепетность ее слов и читатель, и зритель увидят то, о чем она говорит: что в жизни после смерти нам воздастся за земное существование, а потому нужно научиться не принимать всерьез земные неурядицы. Но это говорит не Чехов. Это успокаивает себя переволновавшаяся девушка. В «Лешем» Астров выступает посредником автора, когда говорит Соне: «Стараетесь исковеркать свою жизнь и думаете, что это похоже на жертвы». Зрелый Чехов в посредниках не нуждается. Но весь финальный монолог, вся пьеса усиливают мысль о том, что для этих людей работа – не путь к счастью, а лишь наркотик, позволяющий забыться. Счастья они так и не познают. Страстные мечты Астрова больше не являются для него картиной будущего, а теория «делания дела» Профессора – лишь оправдание потребности чем-нибудь заниматься. Это мечты двух людей, которые «могли-бы-быть...».

## V

Но хватит о «Лешем» и «Дяде Ване». Чехов написал еще пять длинных пьес. Три – «Иванов», «Пьеса без названия (Платонов)» и «Леший» – написаны, когда автору было до тридцати, и являются экспериментами в том смысле, что он еще только вырабатывал свой неповторимый стиль. Две – «Чайка» и «Дядя Ваня» – написаны в возрасте за тридцать; две же последние – «Три сестры» и «Вишневый сад» – это уже пьесы сорокалетнего автора.

Развитие Чехова-драматурга отличается от развития Ибсена, Стриндберга и других современных авторов первого ряда. Пока они изо всех сил пробивали себе дорогу, преобразуя старые формы и изобретая новые, постоянно меняя свой подход к

творчеству, Чехов шел по этой дороге спокойно, медленно, никуда не сворачивая. Он использовал только одну полномасштабную структуру – драму в четырех актах, и только один инструмент – сельский средний класс. В этом смысле очень интересна линия, тянущаяся от «Иванова» (1887–89) к «Вишневному саду» (1903).

Развитие шло от фарса и мелодрамы – к драме зрелого Чехова. Три ранние пьесы неистовы и немного вычурны. В каждой есть главный герой (в четырех последующих пьесах его нет), представляющий собой современный вариант великого типажа или символа. Иванов созвучен Гамлету, Платонов – Дон Жуану, Астров – Лешему. И в каждом случае Чехов показывает «русский» вариант – чеховские «русские», как ибсеновские «норвежцы» и «англичане» Шоу, представляют современного человека в целом. Тем, кто считает пьесы Чехова статичными, могу посоветовать перечитать три ранние драмы: они доказывают, что если поздний Чехов избегал определенных видов действия, это явно не привело к недостатку драматизма. Он был прирожденным сочинителем мелодрам и фарсов; только благодаря дисциплинированности и постоянному самосовершенствованию он стал таким драматургом, каким его знает весь мир (или думает, что знает). Поздние пьесы отнюдь не лишены элементов фарса и мелодрамы; лишь великий имитатор и карикатурист мог создать образы Вафли и Гаева. Что касается мелодрамы, пистолет продолжает стрелять (во всех пьесах кроме последней на месте кульминации или лже-кульминации есть убийство или самоубийство), но звук выстрела звучит за сценой, в буквальном и образном смысле; в «Трех сестрах» «слышен глухой, далекий выстрел». А в «Вишневом саде», идеальном воплощении чеховского метода, кульминация сопровождается не резким звуком выстрела, а монотонным, размеренным стуком топора.

Всё это – отдельные мелкие детали, и можно найти еще сотню других, чтобы продемонстрировать, как в пьесах Чехова сохраняется связь с грубыми формами. Если, как говорил Жак Барзен, в Генри Джеймсе живет Бальзак, то в Чехове живет Сарду. Фарс и мелодрама не сбрасываются со счетов, но подчиняются высокому искусству и играют свою роль в общей диалектике. Как мелодрама, «Чайка» с ее историей о загубленной героине, гламурном известном романисте и отчаявшемся художнике отсылает нас к Верди и Пуччини. Даже история «Вишневого сада» (элегантная дама, сбегаящая в Париж и отвергнутая предметом своей страстной любви) вряд ли может претендовать на самобытность, интеллектуальность и оригинальность.

В более поздних пьесах жизнь окрашена в полутона; Чехова больше не привлекают лавры автора русского «Гамлета» или «Дон Жуана». Самый обыкновенный Дядя Ваня наследует вызывающему определенные ассоциации Лешему, и Чехов отказывается от мелодрамы на фоне лесного пожара. Более того, он убирает из пьесы слишком явные темы. Только в «Лешем» карьера Профессора обрамляется избыточными деталями (Гейдельберг и тому подобное), а Астрова называют социалистом. Только в ранней пьесе мать Дяди Вани добавляет к своей реплике информацию о некоем писателе, который теперь зарабатывает опровержением собственных взглядов: «Это очень, очень типично для нашего времени. Никогда с такой легкостью не изменяли своим убеждениям, как теперь» (С XII, 141). Чехов вымарывает из реплики Дяди Вани слово «отвлеченности», он сохраняет текст Елены о том, что «мир погибает не от разбойников и не от воров, а от скрытой ненависти, от вражды между хорошими людьми, от всех



этих мелких дряг...», но убирает окончание предложения: «...которых не видят люди, называющие наш дом гнездом интеллигенции» (С XII, 151). Зато в обеих пьесах Елена говорит о том, что она «эпизодическое лицо», лишенное свободы.

Чехов убирает эти слова не потому, что боится проговориться. Дело не в чрезмерной строгости или манерности. Тема ограничения свободы для него так же важна, как сдержанность – для греков. Полутона у Чехова – как, я надеюсь, показывает пример «Дяди Вани» – превосходят лихорадочные цвета мелодрамы не только в документальной точности, но и в глубине правдивости творческого видения. А правдивость чеховской цветовой гаммы происходит от точности формы. В одном из писем Чехов писал: «Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т. е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикующей, а грацией. Тонкие душевные движения <...> и внешним образом нужно выражать тонко» (П IX, 7); а один из его критиков говорил о «“спусковом крючке”, когда малейшее движение высвобождает громадные силы»<sup>8</sup>. Чеховская форма, как ясно по последней редакции «Дяди Вани», произрастает из бездонного чувства, которое можно назвать «экономным искусством».

Мы рассмотрели, каким образом эта форма, ничуть не отменяя повествования и напряжения действия, привносит не менее важный принцип действия – развитие от заблуждения к знанию. Каждая сцена пьесы – это новая ступень в нашем постижении чеховских персонажей и чеховской ситуации; а также в их постижении самих себя и собственной ситуации (если они в состоянии постигать). Используя очевидную случайность встреч и споров героев на сцене, Чехов причисляет самого себя к людям, которые выражаются «не жестикующей, а грацией». Но «внешний образ действия» все-таки существует, это не мошенничество, а настоящая драматургия. «Спусковой крючок» не менее театрален, чем «зловещая тайна» у Софокла и Ибсена. Конечно, найдутся люди, которые увидят минимальность движений, но не заметят громадности высвободившихся сил; ведь можно увидеть, как палец нажимает на курок, но не услышать выстрела. Для них Чехов остается не более чем творцом атмосферы и изобретателем нюансов. Для других он – мастер театральной формы, не превзойденный и по сей день.

## ЛИТЕРАТУРА

*Измайлов А. А. Вера или неверие (Религия Чехова) // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в.: Антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 872–905.*

*Перевод с английского Марии Ворсановой*

<sup>8</sup> Возможно, Бентли имел в виду «толчок» из статьи А. А. Измайлова «Вера или неверие (Религия Чехова)», где говорится о герое рассказа Чехова «Студент»: «Точно какой толчок заставляет его мистически задуматься над тем, как “все происходившее в ту страшную ночь с Петром, очевидно, имеет какое-то отношение к этой плачущей старухе. <...> И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух” // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в.: Антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 896. – Прим. ред.

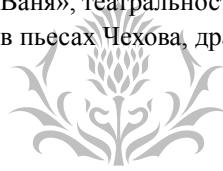


ГЭРИ СОЛ МОРСОН

## «ДЯДЯ ВАНЯ» КАК ПРОЗАИЧЕСКАЯ МЕТАДРАМА<sup>1</sup>

**Аннотация.** Статья посвящена театральности пьес Чехова, рассмотренных на фоне классической русской литературы. Театральность охарактеризована как центральная тема всех пьес Чехова, в значительной степени основанных на метатеатральных элементах. В центре внимания автора поведение персонажей пьесы «Дядя Ваня».

**Ключевые слова:** Чехов, «Дядя Ваня», театральность, метатеатральные элементы и приемы, чеховские персонажи, диалоги в пьесах Чехова, драматические характеры в недраматическом мире.



MORSON, GARY SAUL

## UNCLE VANYA AS PROSAIC METADRAMA

**Abstract.** The article deals with the histrionics of Chekhov's plays, considered against the background of the Russian classics. Theatricalism (histrionics) is described as the central theme of all Chekhov's plays, mainly based on metatheatrical elements. The author puts primary focus on the behavior of characters of *Uncle Vanya* play.

**Keywords:** Chekhov, *Uncle Vanya*, histrionics, metatheatrical elements and devices, Chekhov's personages, dialogues in Chekhov's plays, dramatic characters in an undramatic world.

### ТЕАТР НЕЕСТЕСТВЕННОСТИ

С о л ё н ы й. Я против вас, барон, никогда  
ничего не имел. Но у меня характер Лермонтова.  
(Тихо.) Я даже немножко похож на Лермонтова...  
как говорят...

А. П. Чехов. «Три сестры»

<sup>1</sup> Из сборника: *Reading Chekhov's text*, ed. by Robert Louis Jackson (Series in Russian literature and theory), Northwestern University Press / Evanston, Illinois, 1993, pp. 214–227.

Можно сказать, что основополагающей темой чеховских пьес является неестественность, наше стремление прожить жизнь «эффектно». С точки зрения Чехова, то, как мы на самом деле ее проживаем, никоим образом не согласуется со сценическими сюжетами, разве что если люди пытаются наполнить жизнь кажущейся многозначительностью и имитируют поведение литературных персонажей. Традиционные пьесы имитируют жизнь ровно настолько, насколько люди, в свою очередь, имитируют пьесы, что, увы, встречается слишком часто. Попадают в основном Гамлеты, поскольку все читали либо «Гамлета», либо статьи о нем. Театр реалистичен только тогда, когда люди осознанно используют обратное подражание, чтобы его имитировать.

Обратное подражание типично и для главных героев Чехова. Сюжеты его пьес строятся вокруг людей театра, которые имитируют театральное действие и пробуют себя в различных мелодраматических жанрах. Они принимают позы, жаждут романтики, представляют себе, будто их судьбами руководит трагический фатализм, и купаются в несбыточных мечтах, не обращая внимания на обыденность, составляющую основу их жизни. Эту обыденность – прозаическую благопристойность, в которую Чехов свято верил, – обычно несут в себе персонажи второстепенные, неяркие, которые даже не понимают собственной значительности<sup>2</sup>. На заднем плане пьесы и на обочине центральных событий, едва заметная, идет своим чередом действительно важная прозаическая жизнь.

Поскольку театральность – центральная тема пьес Чехова, они в значительной степени основаны на метатеатральных элементах. Элементы эти показывают нам, почему весь мир – не театр и почему мы должны распознавать фальшь, даже когда она похожа на спектакль. Эта метатеатральность заметнее всего в «Чайке», первой пьесе Чехова, имевшей оглушительный успех. В самом деле, Чехов использует здесь приемы, граничащие с тяжеловесностью. Нужно только помнить, что главная героиня, актриса, играет роль перед собственной семьей так, словно она на сцене; что ее сын – драматург, посвятивший жизнь идеям романтизма и *разочарованности*; что страстная юная актриса пытается воспроизвести романтику известного романа, посылая автору его же цитату; что в пьесе незримо присутствуют персонажи «Гамлета»; и, конечно же, что «спектакль в спектакле» задает некую точку отсчета для всех последующих событий. «Дядя Ваня» обходится без этих очевидных приемов, однако

2 Вера Чехова в повседневные добродетели, в несостоятельность величественного и драматичного, в которых он видел лживость, часто находит выражение в его письмах. Например, в знаменитом письме к своему ровному и талантливому брату Николаю, написанном в марте 1886 г.:

«Воспитанные люди, по моему мнению, должны удовлетворять след<ующим> условиям:

1) Они уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы... Они не бунтуют из-за молотка или пропавшей резинки; живя с кем-нибудь, они не делают из этого одолжения, а уходя, не говорят: с вами жить нельзя! <...>

2) Они сострадательны не к одним только нищим и кошкам. <...>

3) Они уважают чужую собственность, а потому и платят долги.

4) Они чистосердечны и боятся лжи, как огня. Не лгут они даже в пустяках... <...> Они не рисуются <...>

5) Они не унижают себя с тою целью, чтобы вызвать в другом сочувствие. Они не играют на струнах чужих душ, чтоб в ответ им вздыхали и нянчились с ними. Они не говорят: “Меня не понимают!” <...>

8) Они воспитывают в себе эстетику. Они не могут уснуть в одежде, видеть на стене щели с клопами, дышать дрянным воздухом, шагать по оплеванному полу, питаться из керосинки. <...> Им, особенно художникам, нужны <от женщины> свежесть, изящество, человечность, способность быть не <...>, а матерью. <...>

Таковы воспитанные... Чтобы воспитаться и не стоять ниже уровня среды, в которую попал, недостаточно прочесть только Пиквика и вы зубрить монолог из “Фауста”. <...> Тут нужны непрерывный дневной и ночной труд...» (П I, 223–225). В оригинале статьи Морсона письмо Чехова в переводе цит. по: Ernest J. Simmons, *Chekhov: A Biography*, Boston, 1962, pp. 111–113.

по-прежнему вызывает предумышленные метатеатральные аллюзии. В результате внутреннее действие как бы расширяется и превращается в трагедию. И целиком «Дядя Ваня» становится таким же «спектаклем в спектакле».

В результате передний и задний планы пьесы меняются местами. В большинстве пьес люди ведут себя «театрально» в мире, где такое поведение считается нормальным. Зрители же, живущие в хорошо нам известном «нетеатральном» мире, с готовностью переносятся в более интересный и волнующий сценический мир. Это и есть та единственная причина, по которой люди ходят в театр. В «Дяде Ване» персонажи ведут себя настолько «театрально», насколько мы этого ожидаем, но они делают это в мире, который кажется самым обычным и повседневным, не отличающимся от мира зрительского. А потому события, которые выглядели бы трагическими или героическими в прочих пьесах, здесь приобретают тональность комедии или даже фарса. Чехов неустанно напоминал Станиславскому и всем остальным, что его пьесы – не мелодрамы, а именно комедии (что и отражено в подзаголовках «Чайки» и «Вишневого сада»). Чехов показывает нам театральных героев в нетеатральном мире, тем самым высмеивая театральное притворство и любые попытки вести себя так, будто жизнь литературна и театральна. Театральность для Чехова – это омерзительная форма лжи, которой истинно культурный человек избегает даже в пустяках<sup>3</sup>.

То, как играет Чехов с драматической конструкцией, может показаться весьма оригинальным использованием традиционных сатирических приемов. Как и его великие предшественники в жанре пародии, он превращает главных героев в тех, кого можно назвать «жанровыми перебежчиками»<sup>4</sup>. То есть, он создает характеры, которые весьма уместны в одном жанре, но помещены им в совершенно другой. Так Дон Кихот, Эмма Бовари и Илья Ильич Обломов становятся комическими героями, когда принуждены жить в реальном мире, а не в рыцарском романе, любовном романе или идиллическом мире своих снов. Эпический герой «Войны и мира» князь Андрей живет в литературном мире, где героизм – иллюзия; «Миддлмарч» награждает статусом беженки Доротею, когда повествует о том, как она, подобно Святой Терезе, нуждается в «эпической жизни», чтобы осознать собственные возможности, но XIX век предлагает ей лишь прозаическую реальность. На этих примерах видно, что данный прием не исключает возможности смешивать сатиру и сочувствие.

Главные персонажи пьес Чехова равняют себя с героями и героинями русских произведений самых разных жанров, что, несомненно, забавно, ведь они и есть персонажи из русской литературы. Они читали произведения великих авторов и, как и прочие представители интеллигенции, копируют воспринятые модели. Здесь уместно будет пояснить, что русский термин «интеллигенция» означает не совсем то, что английское слово *intelligentsia*, которое, будучи заимствовано из русского языка, изменило свое значение. В русском языке «интеллигент» (представитель интеллигенции) совершенно не обязательно интеллектуал, и не каждый интеллектуал – интеллигент. Представителя интеллигенции отличает определенный образ жизни (причем обязательно наличие дурных манер особого рода), но прежде всего – целая система

<sup>3</sup> Ernest J. Simmons, *Chekhov: A Biography*, Boston, 1962, p. 111.

<sup>4</sup> Более пространное размышление о «жанровых перебежчиках» (“generic refugees”) см. в: Gary Saul Morson, “Genre and Hero / *Fathers and Sons*: Inter-generic Dialogues, Generic Refugees, and the Hidden Prosaic,” in *Literature, Culture, and Society in the Modern Age*, ed. Edward J. Brown, Lazar Fleishman, Gregory Freidin, and Richard Schupbach, Stanford Slavic Studies 4.1, Stanford Calif., 1991, pp. 336–381.

взглядов, включая воинствующий атеизм, неприятие существующей власти, социализм и загадочную революционность. Обычные добродетели считались несущественными, если не вредными, и прививался вкус к великим свершениям. Интеллигенты воспринимали идеи какой-либо системы взглядов, имевшей целью объяснить все, что касается культуры и общества, и предрекавшей конец человеческим страданиям, если свершится определенный вариант революции; задача интеллигенции – принять сторону единственно правильной системы и следить за тем, чтобы ее постулаты выполнялись. Чтобы этого добиться, требуется солидарность, которую Чехов презирал и считал интеллектуальным конформизмом. Если под словом «интеллектуал» подразумевать человека, отличающегося независимостью суждений, станет понятно, что интеллект может с легкостью превратиться в «антиинтеллигента», а интеллигент – в «антиинтеллектуала». Представителя интеллигенции, даже никогда не читавшего книг, сочтут интеллигентом с большей готовностью, чем Льва Толстого, который искренне презирал всю эту систему взглядов и вел демонстративно неинтеллигентскую жизнь.

Не удивительно, что эта доминирующая интеллигентская традиция вызвала к жизни контртрадицию – мыслителей, отрицавших ее базовые принципы. Выдающиеся романы Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина» – это явные нападки на все основные системы взглядов, попытки разобраться в скрытых законах истории, а затем – в возможных путях спасения человечества. Для Толстого (и для контртрадиции в целом) важны не яркие исторические события, но многочисленные мелкие, неприятные события повседневной жизни.

Именно это убеждение Толстого оказало наиболее сильное влияние на Чехова, который, как мы уже знаем, неоднократно высказывался скептически об интеллигентском образе мыслей и превыше всего ценил повседневные добродетели. Однажды Чехова пригласили в некую очень интеллигентную компанию, и он обвинил ее в лицемерии, в очередной раз заявив, что для него главными ценностями являются честность и простые проявления доброты, для которых «нужно быть не столько молодым литератором, сколько вообще человеком... Будем обыкновенными людьми, будем относиться одинаково *ко всем*, не понадобится тогда и искусственно взвинченной солидарности»<sup>5</sup> (П III, 262). В XX веке эта контртрадиция представлена замечательной антологией статей разуверившихся интеллигентов (*A Collection of Essays on the Russian Intelligentsia*, 1909), творчеством Михаила Зощенко и литературной критикой Михаила Бахтина<sup>6</sup>.

И Чехов, и Толстой понимали, что престиж интеллигенции бросает тень на обреченную часть общества и предрасполагает людей к тому, чтобы считать роль интеллигенции более важной, чем роль литературы. Чеховские персонажи воображают себя героями и героинями произведения, наполненного романтикой, героизмом, великими теориями и решительными действиями, либо пытаются играть главную роль

5 Письмо к И. Л. Леонтьеву-Щеглову, 3 мая 1888 г.

6 Об «обыденности» я уже писал в ряде статей, в том числе: “Prosaics: An Approach to the Humanities,” *The American Scholar* (Autumn 1988), pp. 515–28; “Prosaics and *Anna Karenina*,” *Tolstoy Studies Journal* 1 (1988), pp. 1–12; “Prosaics, Criticism, and Ethics,” *Formations* 5, no. 2 (Summer-Fall 1989), pp. 77–95; and “The Potentials and Hazards of Prosaics,” *Tolstoy Studies Journal* 2 (1989), pp. 15–40. Об этом упоминается и в моей книге *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in “War and Peace”*, Stanford, Calif., 1987. Эта тема является центральной в книге, которую я написал в соавторстве с Кэрил Эмерсон: *Caryl Emerson, Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford, Calif., 1990.

в трагической истории о парализующей разуверенности и пустоте. Они считают себя или просто героями, или «героями нашего времени». Но трагизм жизни они ищут в чеховской вселенной повседневности.

Для изучения природы театральности «Дядя Ваня» располагает разнообразными метатеатральными приемами. «Дядя Ваня» – это театр о театральности, а потому главные персонажи пьесы все время «переигрывают». Одна из причин того, что эту пьесу так трудно поставить в правильной тональности – как неоднократно отмечали и критики, и режиссеры, – заключается в том, что актеры в ней просто обязаны переигрывать, привлекая внимание к театральности действия, но при этом должны продолжать играть живых людей, которые действительно страдают. Иными словами, они не должны пере-переигрывать. Их игра должна намекать на драматическую линию, но не разбивать ее.

Когда смотришь «Дядю Ваню», не видишь актеров, играющих персонажей пьесы. Видишь персонажей, играющих персонажей. Они верят в то, что игра приближает их к «реальной жизни», на самом же деле происходит как раз обратное. Публика наблюдает реальных людей – таких, как они сами, – которые цитируют чужие жизни; жизни, затененные актерством; жизни, состоящие не столько из поступков, сколько из аллюзий. Нам предлагается осознать, насколько наша собственная жизнь состоит из цитирования, как и название этой пьесы.

## ПОДАГРА ТУРГЕНЕВА

«Если критика, на авторитет которой Вы ссылаетесь, знает то, что мы с Вами не знаем, то почему она до сих пор молчит, отчего не открывает нам истины и непреложные законы? Если бы она знала, то, поверьте, давно бы уж указала нам путь, и мы знали бы, что нам делать... <...> Но критика солидно молчит или же отделяется праздной дрянной болтовней. Если она представляется Вам влиятельной, то это только потому, что она глупа, не скромна, дерзка и криклива, потому что она пустая бочка, которую поневоле слышишь. Впрочем, плюнем на все это...»

*А. П. Чехов,  
письмо к И. Л. Леонтьеву-Щеглову,  
22 марта 1890 г.*

В центр этой пьесы Чехов помещает представителей интеллигенции, потому что им особенно свойственно драматизировать свою жизнь и потому что они любят демонстрировать свое культурное превосходство. Когда они ссылаются на романы, критические статьи или другие пьесы, это Чехов моделирует свою пародию на театральность и интеллигентское позерство.

В самом начале пьесы нам сообщается, что старый профессор Серебряков – «сын простого дьячка, бурсак». Именно такую биографию выберет автор для героя, если его цель – показать типичного представителя интеллигенции. Профессор искусство-

знания, капризно требующий, чтобы ему принесли книгу Батюшкова, он пренебрежительно относится к тем, чья память располагает меньшим количеством цитат, и пытается украсить свою жизнь литературными моделями.

Он превращает в аллюзию даже свою болезнь: «Говорят, у Тургенева от подагры сделалась грудная жаба. Боюсь, как бы у меня не было» (С XIII, 75)<sup>7</sup>. В III акте, начиная свою речь на общем семейном собрании, он прежде всего просит: «Повесьте, так сказать, ваши уши на гвоздь внимания. (*Смеется.*)» (С XIII, 98). Как часто случается в пьесах Чехова, строчка эта гораздо многозначнее, чем думает Серебряков, поскольку подготовленная им речь, как и у его шекспировской модели, носит характер обмана и притворства. Поэтому весьма уместно, что продолжает он аллюзией к знаменитой пьесе Гоголя – «Я пригласил вас, господа, чтобы объявить вам, что к нам едет ревизор» (С XIII, 99). И «Дядя Ваня», и «Ревизор» состоят из многослойной ролевой игры, постоянного напыщенного позерства и самообмана. Во время последнего появления в пьесе профессор снова пытается заняться своей профессией, т. е. критикой: «После того, что случилось, в эти несколько часов я так много пережил и столько передумал, что, кажется, мог бы написать в назидание потомству целый трактат о том, как надо жить» (С XIII, 112). Трудно решить, считать ли эти слова трогательными или отвратительными, но в любом случае, они должны беспокоить нас, профессионалов, гораздо сильнее, чем есть на самом деле.

И если старик-профессор опрометчиво считает свое цитирование крайне важным, тогда Войницкому, который наконец-то осознал лживость этих цитат, остается только использовать лживые цитаты. Он вдруг понимает, что большая часть его жизни была наполнена чуждой ему связью с обманчивой принадлежностью профессора к миру литературы, но единственный вывод, который он делает из этого разочарования: профессор – неправильный посредник.

Наше собственное впечатление складывается на основании слов Войницкого, который называет работу профессора бессмысленной и обвиняет его в использовании современной, но пустой и сиюминутно модной тарабарщины. От этого мечта Войницкого о более тесной связи с литературой становится еще более ошибочной. Переполненный чувством жалости в самом себе и бессильной злобой, этот разочаровавшийся представитель интеллигенции сожалеет о том, что уже слишком стар и не сможет превзойти профессора в этой игре. Чехов блистательно сочетает отчаяние и грубый юмор, – а мы проходим проверку полусмехом, – когда Войницкий заявляет: «Пропала жизнь! Я талантлив, умен, смел... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский...» (С XIII, 102). Выбор Достоевского в качестве примера человека, жившего «нормальной жизнью», свидетельствует, мягко говоря, о довольно странном (но вполне интеллигентском) понимании нормальности. А нам известна склонность Достоевского к изображению того сочетания мании величия с комплексом неполноценности, которое дядя Ваня столь торжественно демонстрирует.

Как будто для того, чтобы высмеять сомнительное отношение Войницкого к миру литературы и его жалобные призывы к состраданию, Чехов вводит реплику смешного и воистину несчастного Телегина, который перебивает его сцену открытого столкновения Войницкого и Серебрякова. Телегин настаивает на том, что имеет самое непосредственное отношение к науке.

7 В оригинале статьи пьесы Чехова цит. по: *Chekhov: The Major Plays*, trans. Ann Dunnigan, New York, 1964.

«Телегин (*в смущении*). Я, ваше превосходительство, питаю к науке не только благоговение, но и родственные чувства. Брата моего Григория Ильича жены брат, может, изволите знать, Константин Трофимович Лакедемонов, был магистром...

Войнички й. Постой, Вафля, мы о деле... Погоди, после...» (С XIII, 100–101).

В словах Телегина «может, изволите знать» и в поистине гоголевской фамилии Лакедемонов видна еще одна аллюзия к «Ревизору». В пьесе Гоголя Петр Иванович Бобчинский считает, что жизнь его будет преисполнена смысла, если облеченные властью важные люди просто узнают о его существовании.

Бобчински й. Я прошу вас покорнейше, как поедете в Петербург, скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство или превосходительство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский. Так и скажите: живет Петр Иванович Бобчинский.

Хлестаков. Очень хорошо.

Бобчински й. Да если этак и государю придется, то скажите и государю, что вот, мол, ваше императорское величество, в таком-то городе живет Петр Иванович Бобчинский.

Хлестаков. Очень хорошо»<sup>8</sup>.

Телегин – этаким Бобчинский, для которого профессор заменил собой адмиралов. Войнички й даже не подозревает о том, что ведет себя с Телегиным столь же пренебрежительно, сколь Серебряков ведет себя с ним самим.

Войнички й совершенно прав в том, что «принципы» его матери – это, по его словам, «ядовитая» шутка. Теперь-то он видит, что мать лишь повторяет заученные штампы про «женскую эмансипацию», не понимая, что ее собственное поведение граничит с полным подчинением. В ее поведении присутствует невольная самопародия, ибо она, как и большинство поверхностных интеллигентов, все время «что-то записывает на полях брошюры». Этой ремаркой заканчивается I акт, про брошюры Марии Васильевны неоднократно упоминают разные персонажи. Поэтому к концу пьесы, когда ремарка возникает вновь, мы уже готовы отнести слова Войнички й – «пишущий *perpetuum mobile*» – и на ее счет. Из первой же ее реплики ясно, что эти скучные брошюры она считает, по словам того же Войнички й, «умными книжками».

Преданность взглядам интеллигенции приводит Марию Васильевну к идеализации старого профессора; она единственная, кто не понимает, что он не тот, кем притворяется. Но симпатии зрителей ее лишает не внутренняя пустота, а ежеминутная жестокость по отношению к собственному сыну. Он жалуется на свою пропавшую жизнь, а она отвечает заученными фразами, нисколько не заботясь о его состоянии: «Ты был человеком определенных убеждений, светлою личностью...» (С XIII, 70). Нетрудно понять, что гнев Войнички й, вызванный предложением профессора лишить его имения, в значительной степени подпитывается обидой на мать, которая то и дело повторяет (и явно делает это очень часто): «Жан, не противоречь Александру. Верь, он лучше нас знает, что хорошо и что дурно» (С XIII, 100). Даже профессор, совершенно ее не уважающий, менее невыносим, чем Мария Васильевна. Возможно, он, как и мы, чувствует, что Мария Васильевна – его нелепый двойник, как Телегин – нелепый двойник Войнички й.

<sup>8</sup> Гоголь Н. В. Избранные сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1978. С. 56. В оригинале статьи «Ревизор» в переводе цит. по: Milton Ehre, ed., *The Theater and Plays of Nikolay Gogol: Plays and Selected Writings*, trans. Milton Ehre and Fruma Gottschalk, Chicago, 1980, p. 104.





Донгво Пак. Декорация I акта спектакля «Дядя Ваня». Режиссер Джеон Хун.  
National Theatre of Korea, Сеул. 2004



Донгво Пак. Декорация II акта спектакля «Дядя Ваня». Режиссер Джеон Хун.  
National Theatre of Korea, Сеул. 2004



Донгво Пак. Декорация III акта спектакля «Дядя Ваня». Режиссер Джеон Хун.  
National Theatre of Korea, Сеул. 2004



Донгво Пак. Декорация IV акта спектакля «Дядя Ваня». Режиссер Джеон Хун.  
National Theatre of Korea, Сеул. 2004



## ЛЕНЬ И ОТКРОВЕНИЕ МЕЛКИХ ДРЯЗГ

В Елене Андреевне, молодой жене профессора, и докторе Астрове, которого вызвали его лечить, житейская пронизательность сочетается с демонстративной слепотой. Хотя им обоим и не удалось прожить жизнь так, как они призывают ее прожить, в их поведении все же присутствуют проблески привычной любезности и простые добродетели. Они даже в какой-то степени осознают опасность неестественного поведения, постоянной жалости к себе, театральных жестов, которыми, несмотря ни на что, переполнены их монологи. Поэтому Чехов может использовать эти монологи, чтобы ясно дать понять, какие ценности важны для него и какими последствиями чревато манкирование этими ценностями.

Ближе всего к чеховской проповеди подходит Елена, когда решительно отклоняет ухаживания Войницкого во II акте:

«Е л е н а А н д р е е в н а. Вы, Иван Петрович, образованны и умны и, кажется, должны бы понимать, что мир погибает не от разбойников, не от пожаров, а от ненависти, вражды, от всех этих мелких дрызг... Ваше бы дело не ворчать, а мирить всех.

В о й н и ц к и й. Сначала помирите меня с самим собою! Дорогая моя...» (С XIII, 79).

Елена абсолютно права: жизнь портят не глобальные кризисы и не страшные разочарования, но «мелкие дрызги». Тем больше иронии в том, что, восхваляя простые житейские добродетели, она не может обойтись без картин «погибели мира» и апокалиптической риторики. Войницкого больше всего задевает именно выбор лексики: «Ее риторика, ленивая мораль, вздорные, ленивые мысли о гибели мира – все это мне глубоко ненавистно» (С XIII, 80).

Возможно, Чехов задумывал Елену как аллюзию к Доротее Брук<sup>9</sup>, хотя Елене и не хватает непреклонной цельности Доротее. Елена вышла замуж за профессора так же, как Войницкий на него работал, – по интеллигентской влюбленности. Ее слова о «мелких дрызгах» – свидетельство того, что каждый божий день она видит перед собой мелочного сварливого эгоиста, оправдывающего свое поведение профессорским статусом. А Елене, учившейся в консерватории, даже не разрешается поиграть на фортепиано.

Елена понимает, что что-то не так, но не осознает, как должно быть. Во время первого своего появления в начале спектакля эта женщина безразлична к чувствам Телегина, причем безразлична до гротеска:

«Т е л е г и н. В самоваре уже значительно понизилась температура.

Е л е н а А н д р е е в н а. Ничего, Иван Иванович, мы и холодный выпьем.

Т е л е г и н. Виноват-с... Не Иван Иванович, а Илья Ильич-с... Илья Ильич Телегин, или, как некоторые зовут меня по причине моего рябого лица, Вафля. Я когда-то крестил Сонечку, и его превосходительство, ваш супруг, знает меня очень хорошо. Я теперь у вас живу-с, в этом имении-с... Если изволили заметить, я каждый день с вами обедаю.

С о н я. Илья Ильич – наш помощник, правая рука. *(Нежно.)* Давайте, крестенький, я вам еще налью» (С XIII, 69).

9 Доротея Брук – героиня романа английской писательницы Джордж Элиот «Миддлмарч». – *Прим. ред.*

Если этот диалог играть так, как, мне кажется, Чехов его задумал, в голосе Телегина не должно быть заметно ни упрека, ни иронии. У него до такой степени занижена самооценка, что он и не надеется быть замеченным, а потому иногда совершенно искренне напоминает людям о своем существовании (или о существовании брата жены его брата). Он исходит из предпосылки, что слишком ничтожен, чтобы о нем помнили, даже если он постоянно рядом. Чехов использует Телегина в качестве индикатора способности других персонажей соблюдать приличия: стоит ли проявлять доброту к тому, кто явно никому не нужен? В этой сцене Елена не проходит проверку, зато ее проходит Соня, называющая Телегина «крестненьким». Войницкий, как мы помним, называет его Вафлей – прозвищем, которое только трогательно жалкий Телегин может принять и даже повторять.

Елена не работает, вместо этого она, как замечает Астров, заражает всех вокруг своей ленью. Старая няня права, когда жалуется, что причиной всех домашних неурядиц является приезд гостей, нарушивших привычный уклад жизни, подчиненный работе. Вместо порядка, складывавшегося десятилетиями и тщательно выверенного для того, чтобы грамотно управлять имением, наступила полная неразбериха и странное отношение ко времени: Марину будят в половине второго ночи и просят поставить самовар.

Интеллигенция может считать свою пассивность привычной, но ведь с бытовой точки зрения именно хорошие или дурные поступки и формируют образ жизни. В конце концов, внимание – ресурс ограниченный, и поступки свои мы совершаем тогда, когда сосредоточены на чем-то постороннем либо не сосредоточены вообще ни на чем, что мы и видим по действию и диалогам в пьесах Чехова. А совокупный эффект этих поступков, руководимых в основном привычками, формирует нашу жизнь. Более того, привычки возникают на основе бесконечного множества ранее принятых решений, а следовательно, могут служить прекрасным указателем на духовные ценности человека и его прошлое поведение. Вот почему Чехов так старательно их подчеркивает; вот почему именно на них он строит свои короткие рассказы, столь резонирующие с событиями, которые напрямую не описываются. Наиболее разумные из чеховских персонажей понимают, что необходимо обращать внимание на новые проблемы, для решения которых мало одних привычек, даже если так получается решать бытовые проблемы. Они стараются держать свое сознание открытым.

Рассчитывая на свою красоту, очарование и возвышенные идеалы – а всем этим она действительно обладает, – Елена не придает значения привычкам, обыденности и работе. Для нее жизнь приобретает смысл лишь в минуты накала страстей, героической жертвенности или страстной любовной интриги. Иными словами, в исключительные моменты. В результате, как только такой момент миновал, ей тут же становится скучно. Соня пытается предложить ей иной подход. Она ценит ежедневный труд и рядовые моменты. Но Елена искренне не может ее понять.

«Е л е н а А н д р е е в н а (*с тоской*). Я умираю от скуки, не знаю, что мне делать.

С о н я (*пожимая плечами*). Мало ли дела? Только бы захотела.

Е л е н а А н д р е е в н а. Например?

С о н я. Хозяйством занимайся, учи, лечи. Мало ли? Вот когда тебя и папы здесь не было, мы с дядей Ваней сами ездили на базар мукой торговать.

Елена Андреевна. Не умею. Да и неинтересно. Это только в идейных романах учат и печат мужиков, а как я, ни с того ни с сего, возьму вдруг и пойду их лечить или учить?

Соня. А вот я так не понимаю, как это не идти и не учить. Погоди, и ты привыкнешь. *(Обнимает ее.)* Не скучай, родная» (С XIII, 90–91).

Очень существенно, что Елена понимает Соню неправильно. Переводя ее образ мыслей на язык литературы, она воспринимает Сонин совет как монолог из «идейного романа». Видимо, именно поэтому она пропускает мимо ушей предложение помогать в хозяйстве и выделяет только мысль о том, что можно учить или лечить крестьян. Ей кажется, что Соня предлагает ей забавную идиллию в духе народничества.

Если бы Соня имела в виду именно это, возражения Елены казались бы уместными. Ее непонимание помогает Чехову показать типичное отношение к осмысленной деятельности. В русской контртрадиции напряженный и важный труд – ежедневный, рутинный – является основной темой. Представления Елены о труде перекликаются с тем, от чего отказывается Левин в «Анне Карениной» – трудом «ради всего человечества», – и она вежливо отказывается от выбора труда «без всякого смысла». Чего она не может понять, так это возможности иного труда, который будет иметь смысл: труда скучного, повседневного.

Рассуждая как представитель интеллигенции, она верит, что смысл может быть только великим и всеобъемлющим, иначе его нет вовсе. Выйдя замуж за профессора, она совершила ошибку, которая убедила ее в том, что всеобъемлющий смысл – это иллюзия, поэтому она, как и Войницкий, способна представить себе лишь противоположный, бессмысленный мир пустопорожней обыденности, длящейся бесконечно. Но Сонино предложение заняться ежедневными делами, которые Левин называл «бесспорно необходимыми», бросает вызов самим основам Елениной – и интеллигентской – диалектики.

Соня советует заниматься именем, *потому что это необходимо делать*. Она видит «бесспорную» связь между правильной ценой на муку и выгодой от функционирования имения, между спасением гниющего сена и своевременной выплатой по счетам. И Толстого, и Чехова беспокоило пренебрежение интеллигенции (и аристократии) эффективностью труда, рентабельностью и тщательностью расчетов во избежание ущерба. Именно поэтому пьеса заканчивается сценой выписывания давно отложенных счетов за масло и крупу.

Когда Елена называет помощь крестьянам чисто литературным штампом, Соня отвечает, что не понимает, «как это не идти и не учить». Для Сони это не литературный штамп, не атрибут идеологии, а часть более общей привычки – обо всех заботиться. Высокие идеалы и далеко идущие цели не имеют ни малейшего отношения к ее труду в чужих интересах, и мы видим это, когда на реплику скучающей Елены она отвечает не возражениями, а сочувственными объятиями.

Соня понимает, что для работы и заботы необходимо иметь навыки работы и заботы. Нужно уметь это делать, эти навыки не приобретаются «вдруг», как правильно замечает Елена. У самой Елены навыки неверные, и в этом корень ее проблем. Но она не понимает, что ей нужно приобретать новые навыки, и именно это ей предлагает Соня.



... пленен

Любезностью и прелестью живой,  
Тысячекратно, всякий день и час...

*Мильтон. «Потерянный рай»*

Меньше всего Елене необходим роман, а именно его и предлагает Астров. Как и Елена с Войничским, он находится в плену иллюзии короткой, бурной интрижки во вполне литературной обстановке. «Рано или поздно, все равно поддадитесь чувству», – говорит он Елене, так почему не здесь, «на лоне природы... Поэтично, по крайней мере, даже осень красива... Здесь есть лесничество, полуразрушенные усадьбы во вкусе Тургенева...» (С XIII, 110). Мог бы даже сказать, что во вкусе Чехова. А когда эта попытка не удалась, Астров нараспев произносит слова “*Finita la commedia*”, которые с литературной точки зрения явно указывают на его мечту о комическом романе, если не о фарсе. А когда вскоре после этого он еще раз повторяет – “*Finita*”, – вероятность фарса еще больше возрастает.

Астров постоянно обращается к литературным и театральным образам, рассказывая о своей жизни. «Где уж... куда уж...» – говорит он в самом начале пьесы. – «У Островского в какой-то пьесе есть человек с большими усами и малыми способностями... Так это я» (С XIII, 71). На самом деле такая уничижительная аллюзия применительно к себе самому делает Астрова прекрасным примером человека «более интеллигентного», чем та интеллигенция, которую он описывает:

«А с т р о в . ...с интеллигенцией трудно ладить. Она утомляет. Все они, наши добрые знакомые, мелко мыслят, мелко чувствуют и не видят дальше своего носа – просто-напросто глупы. А те, которые поумнее и покрупнее, истеричны, заедены анализом, рефлексом... Эти ноют... <...> (*Хочет выпить.*)

С о н я (*мешает ему*). Нет, прошу вас, умоляю, не пейте больше» (С XIII, 84).

Конечно, эта речь иллюстрирует привилегию интеллигенции предаваться самоуничтожению и самоанализу. Астров ноет по поводу нытья, и более того, он это знает. Но понимание собственной природы не приносит ему пользы по причинам, которые Чехов часто исследует.

Вполне осознанным может быть саморазрушительное поведение, но не такой самоанализ, который демонстрирует Астров. Напротив, чем лучше ты понимаешь свое поведение, тем в большей степени это поведение основывается на понимании. (Возможно, именно это имел в виду Карл Краус, когда говорил, что психоанализ – это и есть сама болезнь, которую он призван лечить.) Чем больше Астров обвиняет себя в нытье и в нытье по поводу нытья, тем больше он ноет. Эта интроспективная жалость к самому себе питает сама себя; так себя жалеет алкоголик, вот почему Чехов заставляет Астрова жаловаться и пить.

Уговаривая Астрова перестать пить, Соня упрекает его в том, что он противоречит самому себе. «Вы говорите всегда, что люди не творят, а только разрушают то, что им дано свыше. Зачем же, зачем вы разрушаете самого себя?» (С XIII, 84). Астров в самом деле очень возвышенно говорит о разрушении и необходимости беречь

природу; именно в его речах Чехов ближе всего подходит ко взглядам Толстого или к размышлениям Левина.

Лекции Астрова о том, что сегодня мы называем «окружающей средой», звучат настолько современно, что странно слышать их в контексте чеховских пьес. Они настолько чужды литературной традиции, что их совпадение с проблемами сегодняшнего дня вызывает ощущение нарушения хронологии и заставляет интерпретировать их как отдельные тексты. И тем не менее, необходимо подчеркнуть, что Астров не возражает против вырубки деревьев в принципе. «Ну, я допускаю, руби леса из нужды, но зачем истреблять их?» – говорит он. – «Вы скажете <...> что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, что если бы на месте этих истребленных лесов пролегли шоссе, железные дороги, если бы тут были заводы, фабрики, школы, – народ стал бы здоровее, богаче, умнее, но ведь тут ничего подобного!» (С XIII, 72, 95).

Что действительно беспокоит и Астрова, и Чехова, так это разрушение. Причем разрушение, проистекающее из недостатка не великих идей, но бережного отношения. Леса исчезают по той же причине, по которой гниет сено. После того, как Соня на одном дыхании пересказывает идеи Астрова, Войницкий, опять демонстрируя свою мятую одежду и дурные манеры, отказывается видеть суть этих идей:

«В о й н и ц к и й (*смеясь*). Браво, браво!.. Все это мило, но не убедительно, так что (*Астрову*) позволь мне, мой друг, продолжать топить печи дровами и строить сараи из дерева.

А с т р о в. Ты можешь топить печи торфом, а сараи строить из камня. <...> Русские леса трещат под топором, гибнут миллиарды деревьев <...> исчезают безвозвратно чудные пейзажи, и всё оттого, что у ленивого человека не хватает смысла нагнаться и поднять с земли топливо» (С XIII, 72).

Леса и жизнь разрушает не некая злая сила, не недостаток великих идей и не общественные или политические изъяны. Деревья гибнут, а жизни рушатся из-за бездумного поведения, из-за обывательской лени, из-за дурных поступков или, точнее, из-за недостатка поступков хороших. Разрушение происходит от того, чего мы не делаем. Чеховские взгляды на жизнь получают в этом монологе невероятно яркое воплощение.

Астров и Соня тоже высказываются по этому поводу, когда говорят, что гибель лесов – это не аналог, но причина бессмысленно загубленных жизней. Иными словами, основа нашей жизни связана с ними невидимыми узами, потому что события, происходящие на периферии нашего внимания и столь обыденные, что мы и не замечаем их, понемногу влияют на наш образ мыслей. То есть окружающая обстановка создает «климат» нашего сознания. Подобно разумному ведению хозяйства или добросовестному управлению имением, живые леса незаметно воздействуют на жизнь, протекающую внутри них.

В чем Соня, и особенно Астров, не правы, так это в их разглагольствованиях, которые, как и у Елены, моментально скатываются в утопию и апокалиптические настроения. Они поэтично, с истинно театральным красноречием, восхваляют повседневные привычки.

«С о н я. Если вы выслушаете его <Астрова>, то согласитесь с ним вполне. Он говорит, что леса <...> учат человека понимать прекрасное и внушают ему величавое

настроение. Леса смягчают суровый климат. В странах, где мягкий климат, меньше тратится сил на борьбу с природой, и потому там мягче и нежнее человек; там люди красивы, гибки, легко возбудимы, речь их изящна, движения грациозны. У них процветают науки и искусства, философия их не мрачна, отношения к женщине полны изящного благородства... <...>

А с т р о в. <...> быть может, это в самом деле чудачество, но когда я прохожу мимо крестьянских лесов, которые я спас от порубки, или когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти, и что если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я. Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью, и я... (*Увидев работника, который принес на подносе рюмку водки.*) Однако... (*пьет*) мне пора» (С XIII, 72–73).

От деревьев они ждут очень многого. Доктор и его поклонники выказывают увлеченность в духе д-ра Джонсона, разъяснявшего значение слова: тщетная попытка откровения. Сониная увлеченность показывает ее любовь к Астрову, а вот что показывает увлеченность Астрова? В его склонности к пророческим преувеличениям, в его пророческих обращениях к судьбам всего человечества мы отчетливо видим любопытную склонность, несмотря ни на что, думать трагедийно, утопически, по-рыцарски – и пить.

## ЛИТЕРАТУРА

Гоголь Н. В. Избранные сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1978. 477 с.

*Chekhov: The Major Plays*, trans. Ann Dunnigan, New York, 1964.

Ernest J. Simmons, *Chekhov: A Biography*, Boston, 1962, 669 pp.

Gary Saul Morson and Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford, Calif., 1990, 552 pp.

Gary Saul Morson, "Genre and Hero / *Fathers and Sons*: Inter-generic Dialogues, Generic Refugees, and the Hidden Prosaic," in *Literature, Culture, and Society in the Modern Age*, ed. Edward J. Brown, Lazar Fleishman, Gregory Freidin, and Richard Schupbach, *Stanford Slavic Studies* 4.1, Stanford Calif., 1991, pp. 336–381.

Gary Saul Morson, "Prosaics and *Anna Karenina*," *Tolstoy Studies Journal* 1 (1988), pp. 1–12; "Prosaics, Criticism, and Ethics," *Formations* 5, no. 2 (Summer-Fall 1989), pp. 77–95.

Gary Saul Morson, "Prosaics: An Approach to the Humanities," *The American Scholar* (Autumn 1988), pp. 515–528.

Gary Saul Morson, "The Potentials and Hazards of Prosaics," *Tolstoy Studies Journal* 2 (1989), pp. 15–40.

Gary Saul Morson, *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in "War and Peace"*, Stanford, Calif., 1987, 332 pp.

Milton Ehre, ed., *The Theater and Plays of Nikolay Gogol: Plays and Selected Writings*, trans.

Milton Ehre and Fruma Gottschalk, Chicago, 1980.

Перевод с английского Марии Ворсановой





В. В. ГУЛЬЧЕНКО

## «МИРОВАЯ ДУША» ТРЕПЛЕВА И «УЕЗДНАЯ ДУША» АСТРОВА

**Аннотация.** Если в «Чайке» сцена оказалась жизнью, то в «Дяде Ване», наоборот, жизнь предстала в собственных сценах, «сценах из деревенской жизни»: уездный театр развернул многодневное свое представление, герои которого успевают и родиться, и жениться, и состариться, и умереть, и впасть в тоску и отчаяние, и влюбиться и разлюбиться... В парадоксе монологов двух душ выявляется осязаемое преимущество лирического надтекста уездной действительности, касающейся вроде бы вопросов преимущественно эколого-хозяйственных, перед текстом души Мировой, выражающей собою *alter ego* безмерной вселенской материи.

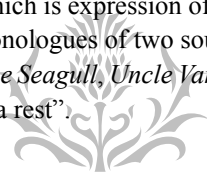
**Ключевые слова:** «Мировая душа», «сцены из деревенской жизни», Чехов, Уайлдер, «Чайка», «Дядя Ваня», «Наш городок», повседневное и вечное, текст, подтекст и надтекст, «мы отдохнем».

GULCHENKO, V. V.

## TREPLEV'S WORLD-SOUL AND ASTROV'S COUNTRY-SOUL

**Abstract.** If the scene turned to be the life itself in *The Seagull*, in *Uncle Vanya* vice versa the life presented itself in the scene s, “the scenes of country life”: the theatre of the district has launched it's many day-long spectacle with characters who succeed in coming into the world, marrying, getting old, dying, getting despondent and getting into despair, falling in love and falling out of their love... A distinct advantage of lyrical overtone of the district reality dealing seemingly mostly with environmental matters and domesticities over the text of the World-Soul, which is expression of the alter ego of the immense universal matter, appears in the collision of the monologues of two souls.

**Keywords:** “World-Soul”, “scenes of country life”, Chekhov, Wilder, *The Seagull*, *Uncle Vanya*, *Our Town*, everyday and eternal, text, undertone and overtone, “we’ll have a rest”.





С о н я. Что с вами?

А с т р о в. Так... В Великом посту у меня больной умер под хлороформом.

С о н я. Об этом пора забыть.

А. П. Чехов. «Дядя Ваня»

Об «этом» забыть трудно, если не невозможно. «Этим» Астров «болит» (как в другой чеховской пьесе «Платонов болит») на протяжении всей пьесы: «...привезли с железной дороги стрелочника; положил я его на стол, чтобы ему операцию делать, а он возьми и умри у меня под хлороформом. И когда вот не нужно, чувства проснулись во мне, и защемило мою совесть, точно это я умышленно убил его...» (С XIII, 64). Но в данном случае «это» – всего лишь поведенческая уловка, резкий рывок в сторону, почти бегство от Сони, неуклюже приготавливающейся к объяснению в любви.

Лирическое приключение с Еленой далось нелегко, но все же быстро и даже как-то безболезненно переместилось в разряд житейских мимолётностей, нереализованных искушений. А перед Сонею крепнет чувство вины. Ну, а «это» продолжает колот сидеть в душе, настаивая на ответственности за грех, случайный, конечно, но ведь *случившийся!*..

«Читая Чехова, – замечает Вирджиния Вулф, – мы обнаруживаем, что повторяем слово “душа” снова и снова. Им пестрят его страницы. Старые пьянчуги свободно употребляют его: “...ты высоко поднялся по службе, туда и не доберешься, но у тебя нет души, дорогой мой ... а без этого нет и силы”. Действительно, именно душа – одно из главных действующих лиц русской литературы. Тонкая и нежная, подверженная уйме причуд и недомоганий у Чехова, она гораздо большей глубины и размаха у Достоевского; склонная к жесточайшим болезням и сильнейшим лихорадкам, она остается основным предметом внимания»<sup>1</sup>.

Треплевская «Мировая душа» – не вставной номер в основной сюжет, а всего лишь звено, часть его – эпизод, где показано, как исполняется и воспринимается представление домашнего театра, устроенное Костею и его подругой. Весьма распространенной ошибкой является то, что постановщики «Чайки» пытаются интерпретировать «Мировую душу» *вместо* Треплева, а не *от его имени*, предлагая свои самостоятельные версии данного сочинения – спектакль в спектакле. Эта невольная конкуренция с Треплевым представляется неуместной и малополезной, ибо она отвлекает нас от намеченного Чеховым сюжета, уводя действие в сторону. В эпизоде с домашним театром нам необходимо видеть, как *фактически* проистекает данное важное для Кости событие, как волнуются за кулисами дебютанты-исполнители и как они беспомощны во время представления, как ведут себя зрители, с недоумением воспринимая этот «декадентский бред», и т. д. и т. п. Позиции Аркадиной, Тригорина, Маши, Дорна, Сорина, равно как и их реакции, не менее значительны и интересны здесь, чем поведение непосредственных участников треплевского представления.

«Мировая душа» – неотъемлемая часть «Чайки» еще и как выразительное напоминание о другой, отличной от прозябания в уездном захолустье части жизни,

1 Вулф В. Русская точка зрения // Писатели Англии о литературе. М.: Прогресс, 1981. С. 285.

призывающее человека к дерзновенному поиску себя в мире, нацеливающее его дух на полёт, на некие, пускай и апокалиптические, мечтания.

Надо ли говорить, как далеки одно от другого места пребывания реальных деревенских персонажей «Чайки» и «Дяди Вани» и места буквально заоблачных фантазий некоторых из них. Кому-то даже перепадает по несколько крох с этого барского стола возвышенных символистских бдений – Тригорину, Треплеву, Нине, быть может, Дорну; а также Серебрякову, Елене Андреевне, быть может, Астрову. Остальные – не в счет: будь это Сорин, все собирающийся стать «человеком, который хотел», или дядя Ваня, из которого тоже «хотел», но не вышел и, увы, не выйдет ни Шопенгауэр, ни Достоевский. Творческие проявления некоторых из них разнополярны и, главное, разномасштабны: у Треплева – это специально написанный им монолог-манифест нового театра, у Астрова – экологический этюд о месте проживания и пребывания, с любовью и тщанием прилежного ученика вычертанной картографою уезда. Ее-то Елена Андреевна и использует как повод для свидания с Астровым:

«А с т р о в. Здесь в доме есть мой собственный стол... В комнате у Ивана Петровича. Когда я утомлюсь совершенно, до полного отупления, то все бросаю и бегу сюда, и вот забавляюсь этой штукой час-другой... Иван Петрович и Софья Александровна щелкают на счетах, а я сижу подле них за своим столом и мажу – и мне тепло, покойно, и сверчок кричит. Но это удовольствие я позволяю себе не часто, раз в месяц... *(Показывая на картограмме.)* Теперь смотрите сюда.

*(И Астров, оторвав голову от карты, готов резко и прямо, с каким-то дерзким вызовом взглянуть ей прямо в глаза. Она принимает вызов и так же откровенно начинает смотреть на него. И дальше, как нам кажется, они вообще уже на карту не смотрят, сойдя с рельсов пролога на главный, магистральный путь темы. – В. Г.)*

Картина нашего уезда, каким он был 50 лет назад. Темно- и светло-зеленая краска означает леса; половина всей площади занята лесом. Где по зелени положена красная сетка, там водились лоси, козы... Я показываю тут и флору и фауну. На этом озере жили лебеди, гуси, утки, и, как говорят старики, птицы всякой была сила, видимо-невидимо: носилась она тучей. Кроме сел и деревень, видите, там и сям разбросаны разные выселки, хуторочки, раскольничьи скиты, водяные мельницы... Рогатого скота и лошадей было много. По голубой краске видно. Например, в этой волости голубая краска легла густо; тут были целые табуны, и на каждый двор приходилось по три лошади.

Пауза.

*(Намеченная Чеховым пауза предполагает перелом в лирическом поведении героини, которая здесь обнаруживает попадание на крючок... – В. Г.)*

Теперь посмотрим ниже. То, что было двадцать пять лет назад. Тут уж под лесом только одна треть всей площади. Коз уже нет, но лоси есть. Зеленая и голубая краски уже бледнее. И так далее, и так далее. Переходим к третьей части: картина уезда в настоящем. Зеленая краска лежит кое-где, но не сплошь, а пятнами; исчезли и лоси, и лебеди, и глухари... От прежних выселков, хуторков, скитов, мельниц и следа нет. В общем, картина постепенного и несомненного вырождения, которому, по-видимому, остается еще каких-нибудь 10–15 лет, чтобы стать полным. Вы скажете, что тут культурные влияния, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов пролегли шоссе,

железные дороги, если бы тут были заводы, фабрики, школы – народ стал бы здоровее, богаче, умнее, но ведь тут ничего подобного! В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары...

*(Краски меняются не только в описании карты уезда, но и на щеках героини, слушающей пылкую речь Астрова со все возрастающим вниманием и одновременно сковывающим ее поведение страхом: она явно смущена происходящим. Сцена все больше напоминает сеанс гипноза – специально не запланированный, но импровизационно случившийся: слова научно-популярного доклада очень быстро обретают совсем другой подтекст – вовсе не отрешенно-сухой, а волнующий, чувственный; факты статистики, заурядные перечисления начинают звучать как музыка, захватывая и пленяя молчащую собеседницу потайной своей мелодией – тихой и властной. Она, единственная зрительница и слушательница этого своеобразного театра, этого монолога «уездной души», по всему видно, захвачена зрелищем, в котором тоже готова участвовать. – В. Г.)*

Тут мы имеем дело с вырождением вследствие непосильной борьбы за существование, это вырождение от косности, от невежества, от полнейшего отсутствия самосознания, когда озябший, голодный, больной человек, чтобы спасти остатки жизни, чтобы сберечь своих детей, инстинктивно, бессознательно хватается за все, чем только можно утолить голод, согреться, разрушает все, не думая о завтрашнем дне...

*(И вот он – сюжетный поворот данного монолога, его кульминация. – В. Г.):*

Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего» (С XIII, 94–95).

*(Здесь, после «еще ничего», явно просится еще одна значительная, «густая» пауза, саккумулировавшая всё происходящее между героями до этого, и, по сути, pripravившая их к старту необходимого, неотвратного объяснения. – В. Г.)*

«А с т р о в (холодно). Я по лицу вижу, что вам неинтересно.

Е л е н а А н д р е е в н а. Но я в этом так мало понимаю...

А с т р о в. И понимать тут нечего, просто неинтересно» (С XIII, 95).

Астров, меж тем, прекрасно сознает, что Елене Андреевне ужасно интересно это странное свидание с ним – не сами его слова об уездной фауне и флоре, а непосредственно его, Астрова, душа, неожиданно широко и страстно распахнувшаяся вдруг перед нею. И ему, Астрову, вдохновенно проповедующему наболевшее и сокровенное, и в то же самое время – через густо сконцентрированный подтекст его монолога – исповедующему глубоко личное *своё*, а по сути, признающемуся Елене Андреевне в любви, ему тоже, как мы видим (если захотим увидеть), чрезвычайно интересно происходящее здесь и сейчас. В какой-то кульминационный момент, накопленный и подготовленный с двух лирических сторон, Астров не выдерживает и, исчерпав слова, переходит к пластическому выражению своих чувств, докрасна разогретых нахлынувшей страстью: дело стремительно мчится к физическому «слиянию душ», о котором хорошо поведал позавидовавший чужому счастью по-епискодовски удрученный («двадцать два несчастья») Медведенко, объявивший недоступной Маше: «Играть будет Заречная, а пьеса сочинения Константина Гавриловича. Они влюблены друг в друга, и сегодня их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ» (С XIII, 5). Медведенко совершенно сознательно воссоединяет творческие и лирические задачи влюбленной пары «слиться в стремлении»,

допуская в описании этого намерения некоторое лукавство: тем самым он недвусмысленно посылает уже свой собственный лирический сигнал Маше в надежде *тоже «слиться»* – хотя бы в робком соприкосновении или, страшно сказать, поцелуе. У разгоряченных происходящим Астрова и Елены дело до «слияния» не доходит по банальнейшей, как известно, причине: появлению дяди Вани со специально срезанными розами, объявленными им и Чеховым заранее:

«В о й н и ц к и й. В знак мира и согласия я принесу сейчас букет роз; еще утром для вас приготовил... Осенние розы – прелестные, грустные розы... (*Уходит.*)» (С XIII, 91).

Уходит, чтобы в нужный момент прийти. И приходит в самый что ни на есть неподходящий момент:

«В о й н и ц к и й (*кладет букет на стол; волнуясь, вытирает платком лицо и за воротником*). Ничего... Да... Ничего...»

Осуществляется обыкновенный водевильно-фарсовый трюк:

«А с т р о в (*будуруя*). Сегодня, многоуважаемый Иван Петрович, погода недурна. Утром было пасмурно, словно как бы на дождь, а теперь солнце. Говоря по совести, осень выдалась прекрасная... и озими ничего себе. (*Свертывает картограмму в трубку.*) Вот только что: дни коротки стали... (*Уходит.*)» (С XIII, 97).

Это очередное чеховское «ружье» тоже вовремя выстреливает. Один герой приходит и уходит ровно по расписанию. Другой с той же точностью уходит и приходит. Смена лирического караула происходит стремительно со счетом 1:0 в пользу Астрова. Проигравшему дяде Ване нельзя не посочувствовать. Но если Тригорину можно, то почему Астрову нельзя?..

Свертывание Астровым картограммы увядающего на глазах героя уезда означает то же опускание занавеса в его театре с монологом «уездной души», прерванном, в данном случае «соперником» Войницким. Это тем более огорчительно, ибо, по признанию Астрова, «во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все» (С XIII, 108). Деграция уезда распространяется, таким образом, не только на природу, но и на его жителей.

Манифестирующие, как и Треплев, «новые формы» и не ведающие, как и Треплев, откуда же эти формы взять, иные современные режиссеры с отвагою, достойной лучшего творческого применения, демонстрируют нам откровенные, буквально воспроизводимые сцены телесного «слияния» душ Астрова с Еленюю. Эта их наивность удручает своей несвятою простотой: Чехов не допускает прямого полового контакта между героями не по причинам целомудрия, а не испытывая никакой художественной необходимости прерывать, останавливать, ломать намеченный им сюжет: случись подобное в самой пьесе – она мгновенно упростится и опошлится, а сюжет ее просто «сойдет с рельсов», утратит свой глубинный смысл; прервутся связи этих героев с окружающими и сделаются фальшивыми, «оводевятся» линии дальнейшего их поведения.

Стоит, кроме того, отметить, что картографический дуэт Астрова и Елены Андреевны заранее подготавливается Чеховым, как уже упоминалось, во 2-м действии пьесы, в его сцене с Соней – лирическом наброске, где любящая его женщина неуклюже, «по-деревенски» пытается преодолеть рубежи односторонности – и уже она

проявляет здесь активность, а он, как может, тоже не очень умело норовит вывернуться, уклониться от навязываемой ему любовной повинности:

«А с т р о в. ... Я не удовлетворен жизнью, как ваш дядя Ваня, и оба мы становимся брюзгами.

С о н я. А вы недовольны жизнью?

А с т р о в. Вообще жизнь люблю, но нашу жизнь, уездную, русскую, обывательскую, терпеть не могу и презираю ее всеми силами моей души. <...> Я работаю, – вам это известно, – как никто в уезде, судьба бьет меня, не переставая, порой страдаю я невыносимо, но у меня вдали нет огонька. Я для себя уже ничего не жду, не люблю людей... Давно уже никого не люблю.

С о н я. Никого?

А с т р о в. Никого. Некоторую нежность я чувствую только к вашей няньке – по старой памяти...» (С XIII, 83–84).

Астров тщетно пытается прошмыгнуть из настоящего в любые закоулки прошлого, чтобы не обидеть Соню и уберечь себя от какого бы то ни было приближения к ней. Уже здесь он накапливает внутренние силы, подготавливаясь к предстоящему монологу «уездной души» – в отличие от треплевского, такому близкому, такому понятному и необходимому, что прилежно и тщательно вычерченная им картограмма начинает казаться зашифрованным текстом любовного сонета, сочиненного, но не написанного героем. И уже потом, после разлуки навсегда с прекрасной Еленой уездная картограмма мимоходом аукнется картой далёкой Африки с непереносимой, удушающей его сейчас перед беззащитной и потерянной Соней «страшной» жарической... («жарища в Африке» – неуклюжая попытка уклониться от требовательных взглядов Сони, не желающей смириться с расставанием; своеобразное эхо предыдущей фразы-прикрытия в конфузной для Астрова ситуации: «и озими ничего себе... Вот только что: дни коротки стали...»).

Если в «Чайке» сцена оказалась жизнью, то в «Дяде Ване», наоборот, жизнь предстала в собственных сценах, «сценах из деревенской жизни»: уездный театр, как какой-нибудь современный телесериал, развернул многодневное свое представление, герои которого успевают и родиться и жениться, и состариться и умереть, и впасть в тоску и отчаяние, и влюбиться и разлюбить... .

У Сони – своя правда и своя вера. И здесь мы не можем не коснуться еще одной «души», связанной с нашим сюжетом, – души небесной, о которой устами Сони заходит речь в финале «сцен из деревенской жизни»:

«Т е л е г и н входит на цыпочках, садится у двери и тихо настраивает гитару.

В о й н и ц к и й (*Соне, проведя рукой по ее волосам*). Дитя мое, как мне тяжело! О, если б ты знала, как мне тяжело!

С о н я. Что же делать, надо жить!

Пауза.

Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный, длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим

жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой – и отдохнем. Я верую, дядя, верую горячо, страстно... (*Становится перед ним на колени и кладет голову на его руки; утомленным голосом.*) Мы отдохнем!

Телегин тихо играет на гитаре.

Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую... (*Вытирает ему платком слезы.*) Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... (*Сквозь слезы.*) Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем... (*Обнимает его.*) Мы отдохнем!

Стучит сторож.

Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры;  
Марина вяжет чулок.

Мы отдохнем!» (С XIII, 115–116).

Стук сторожа, обозначенный в ремарке, аккуратно снижает набирающий мощь пафос этой финальной сцены, в которой наша славная, добрая Соня пытается утешить себя и дядю, уже не столько живого человека, сколько утратившего веру и жизненные силы «живого трупа».

«Как видим, – характеризует Сонин текст Е. И. Чигарева, – текст монолога представляет собой повторение одних и тех же слов, одних и тех же фраз – и действует как заклинание, как обещание того, чего нет и не может быть, но чего так хочется измученному человеку. <...> В финале пьесы Чехова музыкально всё. Это и “реальная” музыка, звучащая на всем протяжении пьесы <...>, и музыка самого монолога Сони с его особым ритмом синтаксически подобных фраз и повторов слов. И, наконец, музыка, стоящая за всеми этими реалиями, музыка неслышимая – та музыка, которую уносит в себе зритель, уходя из театра»<sup>2</sup>.

Не случайно С. В. Рахманинов, увлекшись пьесой, как и в случае с чеховским же рассказом «На пути», сделал эту неслышимую музыку слышимой – написал романс «Мы отдохнем». Композитору ставили в вину несоответствие характера его сочинения «просветленно-скорбному лиризму заключительной сцены чеховской пьесы»; говорилось о безнадежно мрачном настроении, инициируемом музыкой с тяжелыми «колокольными» звучаниями и откровенным ритмом траурного шествия. Рахманинов, между тем, очень точно угадал и передал истинное состояние финала, в котором Соня общается в общем-то не столько с прежним дядей Ванею, сколько именно с «живым трупом». Еще до наступления финала Войницкий, дошедший до края жизни, терзает себя и Астрова: «О, боже мой... Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их? О, понимаешь... (*судорожно жмет Астрову руку*) понимаешь, если бы можно было прожить остаток жизни как-нибудь по-новому. Проснуться бы в ясное, тихое утро и почувствовать, что жить ты начал снова, что все прошлое забыто, рассеялось, как дым. (*Плачет.*) Начать новую жизнь... Подскажи мне, как начать... с чего начать...» (С XIII, 107–108). Вопрос, на самом деле, сводится к тому,

<sup>2</sup> Чигарева Евгения. «Дядя Ваня» А. П. Чехова: к вопросу о музыкальной организации художественного текста // Ибсен, Гамсун, Чехов: тогда и сейчас: Сб. ст. М.: РГГУ, 2016. С. 253–254.

что не как начать жизнь, а как ее закончить. И Астров останавливает, перенацеливает его: «У нас с тобою только одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные».

Неожиданный чеховский календарный знак отсрочки смерти «–13» побуждает нас совершенно по-новому взглянуть на фигуру этого нового «живого трупа», в которого чеховский герой преображается буквально на наших глазах: добровольно приговоривший себя к окончанию жизни, фактически оставаясь еще живым, как минимум, тринадцать лет, он – по всему видно – готов прямо сейчас отправиться в мир иной. Утешающую не столько его, сколько себя Соню, здесь можно наверно уподобить той же Чайке за ее намерение бескрыло вознестись ТУДА, в невероятно далекие выси МИРА ИНОГО, объясняя и оправдывая это словами «мы отдохнем» и «мы увидим все небо в алмазах...».

«Монолог Сони в конце пьесы, – указывает А. С. Собенников, – тематически частично повторяет монолог Мировой души в “Чайке”»: “Все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир”. “Небо в алмазах”, “бог”, “ангелы”, о которых говорит героиня, для автора-материалиста, конечно, не данные сверхчувственной реальности, а лирические символы, выводящие частную судьбу героев к общечеловеческому, корректирующие исторические “мгновения” “вечным”. В монологе Сони важны не предметные значения слов, а то, что оказывается “над” ними: “настроение”, суггестия, которые ведут к многократному приращению смысла»<sup>3</sup>.

Это «приращение смысла» происходит за счет резко набирающего свои объемы надтекста, фактически и обеспечивающего к концу данной пьесы ее эпическое звучание. «Надтекст, – по мысли О. В. Журчевой, – выводит читателя и зрителя за пределы текста, диалога и даже конкретного сюжета, предлагает, включая данный сюжет в исторический, культурный опыт всего человечества, более обширное осмысление жизни, и является способом выхода из частной жизни в вечность»<sup>4</sup>. Надтекст в пьесах Чехова имеет ничуть не меньшее (а, возможно, и большее) значение, чем привычный нам подтекст. Художественный образ у него именно трехслоен или, если хотите, представляет собою некий структурно-семантический «треугольник»: подтекст – текст – надтекст. Монолог Мировой души, написанный и воплощенный Треплевым, по существу, и исполняет обязанности такого надтекста, с легкостью уносящего нас в просторы унитекста и далее везде – то есть в бескрайности мегатекста, где застыло в своем вечном движении загадочное и таинственное «ничего», из которого, если вспомнить мудрого шекспировского героя, вроде бы и не выйдет «ничего»... Это запальчиво объявленное молодым деревенским дарованием «ничего» напоминает нам дом, возведенный на некой зыбкой почве без фундамента – текста.

В парадоксе монологов двух душ выявляется осязаемое преимущество лирического надтекста уездной действительности, касающейся вроде бы вопросов преимущественно эколого-хозяйственных, перед текстом души Мировой, выражающей собою *alter ego* безмерной вселенской материи, гораздо большей, чем «ничего», вбирающей в свое нутро триллионы и миллиарды «уездов» со всеми их эволюционными

3 Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова: Типологическое сопоставление с западноевропейской «новой драмой». Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1989. С. 107.

4 Журчева О. В. Понятие «надтекст» в драматургии XX века // Культура и текст. Самара, 1997. № 1. С. 23.



природно-климатическими частицами. И тут на тебе – суровый, бескомпромиссный приговор вселенскому художнику уездного масштаба: «В вашей пьесе трудно играть. В ней нет живых лиц», – удар первый. А далее следует еще более мощный второй: «В вашей пьесе мало действия, одна только читка. И в пьесе, по-моему, непременно должна быть любовь...» (С XIII, 10–11). Будучи «живым лицом», настроенной на любовь Нине трудно приспособиться к предложенным Костей «новым формам» сценического зрелища, о которых, признаемся, он имел относительное представление, да и не в них вовсе здесь дело. Сорванный публикой спектакль домашнего театра как бы предварил и предсказал будущий провал самой «Чайки» в Александринке, как и бегство автора с премьеры и там и там тоже имеет немалое сходство.

Подтекст Нины и надтекст Кости, проистекающие из одного и того же текста, оформленного совершенно конкретными словами, обеспечивают внутренний конфликт слагаемых этого семантического треугольника, сулящий неразрешимость. Дело, как это и бывает, решает случай: в результате случайной встречи Нины с Тригориным милую деревенскую простушку записывают вдруг в «чайки» и она волею именитого беллетриста переводится на другие этажи существования – вначале в текст, а потом и в надтекст «сюжета для небольшого рассказа», беззаботно выпорхнувшего из гнезда его записной книжки. Тригорин шел удить рыбу, а поймал... птицу. Предфинальный монолог подстреленной неудавшейся любовью и жизнью Нины, околачивающейся в роли привидения (тени Офелии) возле полусгнивших подмостков домашнего театра, звучит и воспринимается много выразительней и захватывающей ее первого дебютного выступления. Мировая душа повержена, исстрадавшаяся же душа этой молодой, но уже умудренной реальными житейскими испытаниями женщины вызывает о понимании и помощи – и тот же текст того же монолога, оказавшись в новом контексте, может теперь восприниматься как «живой». Да и сам его автор понял наконец: «я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души» (С XIII, 56). Просеянные через лирико-психологическое сито, те же самые слова обретают в устах повзрослевшей Нины новый, понятный всем смысл: «Сюжет для небольшого рассказа... Люблю, люблю страстно, до отчаяния люблю. Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства, – чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните? (*Читаем.*) «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, – словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли...» и т. д. (С XIII, 59). Этот новый смысл обретается за счет *надтекста*, обнаруживающего сходство данного монолога израненной Нининой души с монологом «уездной души» Астрова в его любовной сцене с Еленой. Кроме того, Нина чуть раньше замыкает их с Треплевым и Тригориним в «треугольник», совпадающий по ситуационно-психологическим своим параметрам с «треугольником» Астров – Елена – Соня в «Дяде Ване»: «Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле – все равно, играем мы на сцене или пишем – главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни» (С XIII, 58). И здесь налицо – почти прямая перекличка этих слов с финаль-

ным монологом Сони, но это совпадение не столько текстовое, сколько контекстное, обусловленное тождеством лирических ситуаций, развертывающихся в прощальных этих сценах, на первый взгляд – откровенно мелодраматичных, а на поверку обретающих эпическое звучание – за счет того самого *надтекста*, о котором мы ведем речь. «Ситуационное – в тексте, в подтексте обобщенное» (Н. Берковский), в *надтексте* содержание происходящего проходит настоящую эпическую обработку и обретает густо сконцентрированное, трагедийное, по сути, выражение. Вынесенные как будто бы на периферию сценического действия, сцены эти и в самом деле становятся сюжетобразующими его опорами. «Не случайно даже смерть героев или покушение на смерть у Чехова не должно задерживать на себе ни авторского, ни зрительского внимания, не имеет существенного значения для разрешения драматического конфликта, так как основным содержанием драмы является не внешнее действие, а своеобразный “лирический сюжет”, движение души героев, не событие, а бытие, а взаимоотношения людей друг с другом и с действительным миром»<sup>5</sup>.

Наглядным примером приращения «нового смысла», накопления *надтекста* может послужить и такая, например, маленькая деталь из пьесы Т. Уайлдера «Наш городок», как адрес, начертанный священником на конверте с письмом больной девочке: «Джейн Кроуфт, ферма Кроуфт, Гроверс-Корнерс, округ Саттон, Нью-Хэмпшир, Соединенные Штаты Америки, материк Северная Америка, Западное полушарие, Земля, Солнечная система, Вселенная, Мир Господень». Духовная поддержка больной, как явствует из надписи, была оказана маленькой Джейн прямо из места обитания все той же Мировой души, радиус действия которой был аккуратно прочерчен, как на астровской картограмме, до самого крохотного провинциального городка в североамериканской глубинке. Самое удивительное, по заверению героини Уайлдера, что письмо было доставлено и вручено адресату. *Надтекст* – там, где он возникает, – по определению тяготеет к космизму в охвате пространства и времени. Приведенный пример с духовным посланием больной девочке показывает нам буквально *бесконечные* возможности этого художественного освоения. Место пребывания конкретных обитателей деревенского городка оказывается досягаемым месту обитания Мировой души – Мира Господня. С функцией времени происходит то же самое: «Уайлдер принципиально стремится создать панорамный образ времени, – указывает М. П. Кизима, – в котором прошедшее, настоящее и будущее существуют одновременно. Он показывает, сколь иллюзорны наши представления, членившие время на отдельные куски: это “одежды” времени и форма его проявления в пространстве, субстанция же времени абсолютна. “Одежды” и форма важны, они определяют реальное бытие времени, но смысл его надстраивается над ними, подобно тому, как смысл слова надстраивается над звуками, его составляющими: звуки не равны смыслу, но и без них смысла не существует»<sup>6</sup>. Как не существует смысла без *надтекста*, являющегося его чувственно-образной квинтэссенцией.

Треплеву необходимы были не тригоринские навыки беллетриста, а уайлдеровские опыт и талант, чтобы проникнуться сущностью Мировой души и выразить это

5 Журчева О. В. Формы выражения авторского сознания в «новой драме» рубежа XIX–XX веков // Культура и текст. Самара, 2001. № 6. С. 143.

6 Кизима М. П. «Наш городок» Торнтон Уайлдера и образ человечества как положительного всеединства // Филологические науки в МГИМО: Сб. науч. тр. № 20 (35). М.: МГИМО (У) МИД России, 2005. С. 146.

свое понимание адекватными театральными средствами. Уайлдер и Чехов не просто взывали к необходимости «новых форм». Великие драматурги наступающего и наставшего XX века встретили его не пустыми речениями в духе Пети Трофимова, изнуряющего окружающих приветствиями перемен, а исполненным блеска и мастерства писательским *делом*, которое, прав чеховский Серебряков, действительно надо *делать*. Треплев (таких немало) всего лишь «хотел», как и на ходу засыпающий милый его дядя. Эти же двое – *умели*. И только *в умении* – сила. Как и в знании...

Второе действие «Нашего городка» происходит, как указано в пьесе, 7 июля 1904 года, прямо буквально рядом с днем смерти Антона Чехова. Новоселье Эмили на кладбище Гроверс-Корнерса, датированное годом 1913-м, ее встреча с прежде умершими обитателями городка, ее неудавшаяся (и, конечно же, невозможная) попытка вырваться оттуда обратно в реальную, продолжающую осуществляться вне ее и без нее жизнь (произошедшая, заметьте, в день ее рождения), и становится на самом деле реальным приближением к «небу в алмазах» – месту вечного обитания и ее, Эмили Уэбб, души, местом не упокоения, а *покоя* – некой странной, удивительной, умиротворяющей и миротворимой последней (или очередной) остановки на этом жизненном пути, фактом зависания частички будней в бескрайней материи вечности. Соня, как уже говорилось, вполне готова составить компанию Эмили и «отдохнуть» где-то рядом с нею, объясняя и оправдывая это свое намерение словами «мы отдохнем», «мы увидим все небо в алмазах...».

Утешающая вконец скисшего дядю Ваню, Соня пока еще кажется живой, но, похоже, тоже созрела к уходу из жизни и, более того, пытается убедить и дядю Ваню разделить подобную готовность, подводящую черту под не так прожитым и не во всем удавшимся прошлым.

Чехов в «Дяде Ване», как и Уайлдер в «Нашем городке» предпринимают сходные попытки эпизации финалов своих замечательных пьес, этих наивных и наполненных бытийными смыслами «сцен» из русской и американской «деревенских жизней». Финалы двух разных «сцен из деревенской жизни» удивительным и самым существенным образом совпадают. Уайлдеровская Эмили делает рывок вперед, оказавшись там, где вечно «отдыхают», и осуществляет еще один рывок, навестив родной дом. Но это дарованное ей свыше мгновение длится очень недолго и вот-вот прекратится:

«Э м и л и (*Помощнику режиссера*). Я не могу! Я больше не могу. Все происходит с такой быстротой. Мы не успеваем взглянуть друг на друга.

Уэббы остаются в застывшей позе.

Я не понимала! День уходил за днем, а мы ничего не замечали. Возьмите меня назад. (*Помощник режиссера делает движение*). Нет, только чуть подождите! Я хочу взглянуть в последний раз! Прощай, прощай, белый свет! Прощай, Гроверс-Корнерс... мама, папа... Прощай, тиканье часов... И мамыны подсолнухи... И еда, и кофе, и вечно подгоревший бекон... И свежеотглаженные платья, и горячая ванна... и сон, и пробужденье. О земля, ты слишком прекрасна, чтобы кто-нибудь мог понять, какая ты! (*Помощнику режиссера*). Есть такие люди, которые понимают, что такое жизнь, пока они живы? В каждый, каждый миг жизни?

П о м о щ н и к р е ж и с с е р а. Нет. (*Пауза*). Может, святые или поэты что-нибудь понимают.

Э м и л и. Я готова вернуться. (*Отворачивается лицом к заднику.*)

Мёртвые и живые проходят на свои места, мёртвые зажигают живым свечи, выстраиваются в полукруг.

Выходит Помощник режиссера.

П о м о щ н и к р е ж и с с е р а. Люди не понимают, что такое жизнь, пока они живы. В каждый, каждый миг жизни.

В с е. Не понимают. Не понимают. Не понимают.

П о м о щ н и к р е ж и с с е р а. Но, может быть, когда-нибудь поймут.

Гаснет свет, гаснут свечи, музыка, темнота<sup>7</sup>.

Эмили же, оказавшись ТАМ, среди умерших, не может поначалу смириться с самим фактом своего несуществования, своего отсутствия среди присутствующих и тщетно пробует вернуться обратно, спуститься на грешную землю с «неба в алмазах» – ан нет, никак!..

Финалы обоих этих произведений напоены густым воздухом трагедии. Они слишком тяжелы и предельно прекрасны. Они приводят к катарсису, унося нас прямиком к «небу в алмазах».

Дом-лабиринт из 26 комнат продолжает жить своей самостоятельной размеренной жизнью, на время отведя угрозу быть проданным. (Позднее, впрочем, его и продадут и купят – в последней пьесе Чехова.)

Терзает себя все новыми сомнениями неутомимый приживал Вафля, мучается бедная Соня – богатая стоическим духом, но бедная крохами личного счастья – недополученного, не обретенного, не вкушившая, увы, чаемых его радостей. Обращаясь к дяде Ване, она призывает нас терпеть. Наберемся же этого прописанного нам героиней терпения: «мы отдохнем», «отдохнем», «отдохнем»...

## ЛИТЕРАТУРА

Вульф В. Русская точка зрения // Писатели Англии о литературе. М.: Прогресс, 1981. С. 282–288.

Журчева О. В. Понятие «надтекст» в драматургии XX века // Культура и текст. Самара, 1997. № 1. С. 20–24.

Журчева О. В. Формы выражения авторского сознания в «новой драме» рубежа XIX–XX веков // Культура и текст. Самара, 2001. № 6. С. 138–151.

Кизима М. П. «Наш городок» Торнтон Уайлдера и образ человечества как положительного всеединства // Филологические науки в МГИМО: Сб. науч. тр. № 20 (35). М.: МГИМО (У) МИД России, 2005. С. 144–153.

Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова: Типологическое сопоставление с западноевропейской «новой драмой». Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1989. 201 с. Уайлдер Торнтон. Наш городок. М.: Искусство, 1979. 72 с.

Чигарева Евгения. «Дядя Ваня» А. П. Чехова: к вопросу о музыкальной организации художественного текста // Ибсен, Гамсун, Чехов: тогда и сейчас: Сб. ст. М.: РГГУ, 2016. С. 245–259.

<sup>7</sup> Уайлдер Торнтон. Наш городок. М.: Искусство, 1979. С. 70.



А. В. ЛЕКСИНА

**РЕАЛЬНАЯ И ИЛЛЮЗОРНАЯ ЖИЗНЬ  
В ПЬЕСЕ «ДЯДЯ ВАНЯ»:  
ВАРИАНТЫ ПРОЧТЕНИЯ  
ПРОВИНЦИАЛЬНО-СТОЛИЧНОГО ТЕКСТА**

**Аннотация.** Данная статья предлагает рассмотреть оппозицию «столица – провинция» в рамках противостояния реальной и иллюзорной жизни героев пьесы «Дядя Ваня». Определение направления авторской интенции, художественной телеологии становится важной задачей исследования.

**Ключевые слова:** оппозиция «столичный – провинциальный текст», оппозиция «реальная – иллюзорная жизнь», художественная телеология.

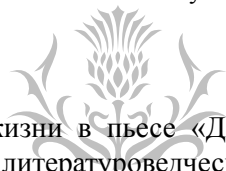
LEKSINA, A. V.

**REAL AND ILLUSORY LIFE  
IN THE PLAY *UNCLE VANYA*:  
WAYS OF READING  
THE PROVINCIAL-CAPITAL TEXT**

**Abstract.** The article proposes to consider the opposition “the capital – province” within the framework of the confrontation between the real and the illusory life of the characters of the play *Uncle Vanya*. The determination of the direction of the author’s intentions, artistic teleology becomes an important research problem.

**Keywords:** opposition “the capital – provincial text”, the opposition “real – illusory life”, artistic teleology.

Рассматривая противостояние реальной и иллюзорной жизни в пьесе «Дядя Ваня» в контексте устоявшейся как в литературной, так и в литературоведческой



традиции<sup>1</sup> оппозиции столица / провинция, можно привести многочисленные примеры культурно-семантического кода, который исследователи выделяют в противопоставлении столичного и провинциального текстов, подчёркивая искусственность и вечный праздник столичной жизни, противопоставленный повседневным трудам и заботам провинциального скучного быта, однако отрицая наличие аксиологической обусловленности подобного противостояния в чеховских произведениях. На наш взгляд, в пьесе «Дядя Ваня» Чехов очень тонко и ненавязчиво показывает связь «столичного текста» с иллюзорностью бытия, в то время как «провинциальному тексту» присущи элементы бытия реального. Представляется интересным попробовать определить, какое аксиологическое соотношение между семантическими связями реального и иллюзорного в «Дяде Ване» сопоставимо с влиянием на реципиента указанной оппозиции.

В тексте пьесы такое противопоставление города деревне нарастает постепенно, причём в финале автор оставляет зрителя и читателя с реальными проблемами настоящих людей, в то время как представители «иллюзорного бытия» исчезают вместе с тем хаосом, который привносят в жизнь людей, работающих и создающих.

Противостояние реальной жизни в деревне, с её заботами о земле, сенокосе, урожае, уже с первых страниц предстаёт в рассуждениях Астрова, Марины, Войничского как борьба чудаков, странных людей с обывателями, ничего не делающими, скучающими людьми, заражающими всех своей праздностью. Елена Андреевна и Серебряков, не замечая того, ломают весь уклад жизни тех людей, которым обязаны своим материальным благосостоянием, однако для них такое положение дел естественно, поскольку жизнь в столице приучила их к этому. Войничский поначалу лишь сетует: «С тех пор, как здесь живёт профессор со своею супругой, жизнь выбилась из колеи... Сплю не вовремя, за завтраком и обедом ем разные кабулы, пью вина... нездорово всё это! Прежде минуты свободной не было, я и Соня работали – моё почтение, а теперь работает одна Соня, а я сплю, ем, пью... Нехорошо!» (С XIII, 64–66). Марина вторит ему: «Порядки! Профессор встаёт в двенадцать часов, а самовар кипит с утра, всё его дожидается. Без них обедали всегда в первом часу, как везде у людей, а при них в седьмом. Ночью профессор читает и пишет, и вдруг часу во втором звонок... Что такое, батюшки! Чаю! Буди для него народ, ставь самовар... Порядок!» (С XIII, 66).

Художественная телеология автора постоянно проявляется в указании на отрыв от нормального и необходимого порядка вещей. С точки зрения работающего в деревне человека этот образ жизни хаотичен и эгоистичен, не укладывается в обычный деревенский жизненный ритм, привязанный к солнечному циклу работ от заката до восхода. И здесь прочитывается та оппозиция между провинциальным и столичным текстами, подразумевающая реальность первого и иллюзорность второго. Однако и в провинциальном, деревенском мире у каждого персонажа своя иллюзорная жизнь, отчего он страдает и не может окончательно отдаться тому занятию, которое делает его по-настоящему значимым, придаёт его жизни смысл.

1 См. об этом: *Козлов А. Е.* Провинциальные сюжеты русской литературы XIX века: основные принципы типологии // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/provintsialnye-syuzhety-russkoy-literatury-xix-veka-osnovnye-printsipy-tipologii> (дата обращения: 23.09.2017); *Тютелова Л. Г.* Провинциальное пространство в драматургии Чехова и Горького («Три сестры» и «Варвары») // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/provintsialnoe-prostranstvo-v-dramaturgii-chehova-i-gorkogo-tri-sestry-i-varvary> (дата обращения: 24.09.2017).

Начинает этот демаскировочный карнавал Войницкий, под влиянием красоты Елены Андреевны и досады от слов матери, не стремящейся понять сына. Он чувствует всю бессмысленность своей прежней жизни: «О да! Я был светлой личностью, от которой никому не было светло... Я был светлой личностью... Нельзя состричь ядовитей! Теперь мне сорок семь лет. До прошлого года я так же, как вы, нарочно старался отуманивать глаза свои вашей этою схоластикой, чтобы не видеть настоящей жизни, – и думал, что делаю хорошо. А теперь, если бы вы знали! Я ночи не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь всё, в чём отказывает теперь мне моя старость!» (С XIII, 70).

И когда мать после этой страстно-тоскливой тирады менторски говорит ему: «Нужно было дело делать», Войницкий оказывается заперт между иллюзиями и реальностью, становящейся иллюзией. Ему, всю жизнь работавшему на мужа покойной сестры, отказывает собственная мать в реальности его жизни, предпочитая этой работе чтение брошюр и любование фотографиями любимого зятя. Войницкая тоже живёт в мире иллюзий, даже не замечая этого, поэтому и не страдая от несоответствия иллюзорного мира миру реальному. Для неё реальностью становится мир идей, открывающийся ей в брошюрах, и центром мироздания будет тот уголок, где она будет находить и читать работы Серебрякова.

На пересечении реального и иллюзорного миров живёт и Астров, который хочет найти смысл жизни в восстановлении бывшего равновесия между природой, олицетворённой в лесах, которые он усиленно оберегает от хищнического истребления, и жизнью с людьми, разочаровавшими его своей пошлостью и невежеством или нервно-скучающими чудаками, к которым он и себя причисляет. И в ответ на реплику Елены Андреевны, что сажать леса «однообразно», он в итоге заключает: «Всё это, вероятно, чудачество в конце концов», несмотря на то, что сам считает это дело важным.

Иллюзорна и жизнь Елены Андреевны, которая «увлеклась Серебряковым, как учёным и известным человеком» и ей казалось, что любовь её настоящая, но после нескольких лет со старым, больным, подозрительно-ревнивым мужем она стала чувствовать себя несчастной. И даже музыке, которую она любит, не может отдаться, чтобы не потревожить покой мужа, поэтому становится «нудным, эпизодическим лицом».

Нереальна и жизнь Ильи Ильича – Вафли, которого никто не воспринимает всерьёз, а он продолжает любить свою иллюзорную жену и пожертвовал этой любви своим состоянием и статусом, чтобы помогать деточкам, которых та прижила с любимым человеком, любить, несмотря на то, что сам стал приживалом.

Иллюзии Сони и её настоящая любовь к Астрову более всего контрастируют с её деятельной натурой, именно потому, что она одна продолжает тихо и незаметно делать дело, вести хозяйство, подбадривать и утешать других, в то время как сама несчастна, настраивать близких ей людей на терпеливое делание того дела, которое уготовано судьбой.

Однако самым центром, генерирующим все иллюзии пьесы, является Серебряков – «мыльный пузырь», как с досадой называет его Войницкий. Этот профессор, от образа жизни которого ломается весь уклад деревенской жизни, сам боится реальной жизни, за счёт которой только и существует: «Не люблю я этого дома. Ка-

кой-то лабиринт... С нездоровьем ещё можно мириться, куда ни шло, но чего я не могу переварить, так это строя деревенской жизни. У меня такое чувство, как будто я с земли свалился на какую-то чужую планету» (С XIII, 98). И дальше продолжает усиливать противостояние своего иллюзорно-столичного, богемного образа жизни деревенскому быту: «Продолжать жить в деревне мне невозможно. Мы для деревни не созданы».

Серебряков, привыкший ко всеобщему поклонению, нимало не задумывается, что своим предложением продать имение он разрушает жизнь дяди Вани, Сони, её бабушки, боготворящей его, вопреки всему, Вафли, Марины, что и приводит в итоге к взрыву, – дядя Ваня, стреляя в Серебрякова, пытается спасти реальную жизнь от поглощения её миражами и химерами, порождаемыми несуществующим величием Серебрякова.

Войницкий, под влиянием душевного потрясения, произносит Серебрякову приговор: «Ты для нас был существом высшего порядка, а твои статьи мы знали наизусть... Но теперь у меня открылись глаза! Я всё вижу! Пишешь ты об искусстве, но ничего не понимаешь в искусстве! Все твои работы, которые я любил, не стоят гроша медного! Ты морочил нас! <...> По твоей милости я истребил, уничтожил лучшие годы своей жизни! Ты мой злейший враг! <...> Будешь ты меня помнить!» И пытается привести приговор в исполнение, но, оба раза промахнувшись, впадает в отчаяние и тоску, испытывает жгучий стыд оттого, что не смог совершить настоящего поступка, не стал героем, борющимся со злом, представленным образом жизни Серебрякова и ему подобных.

Об этом же, но более отстраненно и философически говорит Астров Елене Андреевне: «Как будто бы вы и хороший, душевный человек, но как будто бы и что-то странное во всём вашем существе. Вот вы приехали сюда с мужем, и все, которые здесь работали, копошились, создавали что-то, должны были побросать свои дела и всё лето заниматься только подагрой вашего мужа и вами. Оба – он и вы – заразили всех нас вашей праздностью... Итак, куда бы ни ступили вы и ваш муж, всюду вы вносите разрушение... Я шучу, конечно, но всё же... странно, и я убеждён, что если бы вы остались, то опустошение произошло бы громадное» (С XIII, 110).

После всех этих событий удивительно напыщенно и фальшиво звучат прощальные слова Серебрякова: «...Но позвольте старику внести в мой прощальный привет только одно замечание: надо, господа, дело делать! Надо дело делать!» (С XIII, 112).

Столичная жизнь (пусть в данном случае профессор уезжает только в Харьков, по сравнению с тихой деревенской усадьбой и он кажется столицей), наполненная праздной суетой и бесцельным времяпрепровождением, противопоставляет деревенскому спокойному и размеренному течению дел, эта оппозиция не может продолжаться вечно.

Профессор с женой уезжают в город, и сразу в деревне становится спокойно, этому отъезду радуются все, Астров, собирающийся уезжать, говорит: «Тишина. Перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно... Не хочется уезжать отсюда», как будто с отъездом Серебряковых ушло противостояние городской и деревенской жизни, всё вернулось на круги своя, но в глубине души все согласны с дядей Ваней: «Когда нет настоящей жизни, живут миражами. Всё-таки лучше, чем ничего» (С XIII, 82).



Именно поэтому пьеса и завершается проникновенными словами Сони: «Мы отдохнём! Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах, мы увидим, как всё зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую...» (С XIII, 116).

А финальная ремарка, в которой все занимаются своими обычными делами – сторож стучит, Телегин наигрывает, Мария Васильевна пишет на полях брошюры, Марина вяжет чулок, – показывает, насколько простая, обыденная жизнь может и разрушить несуществующие миражи, и создать иллюзию спокойной жизни, в которую нужно только верить.


## ЛИТЕРАТУРА

*Козлов А. Е.* Провинциальные сюжеты русской литературы XIX века: основные принципы типологии // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/provintsialnye-syuzhety-russkoy-literatury-xix-veka-osnovnye-printsipy-tipologii> (дата обращения: 23.09.2017).

*Тютелова Л. Г.* Провинциальное пространство в драматургии Чехова и Горького («Три сестры» и «Варвары») // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/provintsialnoe-prostranstvo-v-dramaturgii-chehova-i-gorkogo-tri-sestry-i-varvary> (дата обращения: 24.09.2017).





A photograph of a wooden staircase with a window above it, serving as a background for the text. The staircase is made of light-colored wood and has a dark wooden handrail with decorative balusters. The window is a simple wooden frame with four panes. The walls are a warm, yellowish-brown color. The floor is made of dark wood planks.

**ПЕРСОНАЖИ  
«ЛЕШЕГО»  
И «ДЯДИ ВАНИ»**

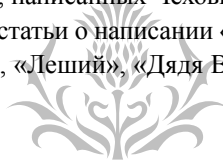


А. А. ЛУКАШЕВСКИЙ

## «ДЯДЯ ВАНЯ ПЛАЧЕТ, А АСТРОВ СВИСТИТ...»<sup>1</sup>

**Аннотация.** В статье противопоставлены позиции таких персонажей пьесы Чехова «Дядя Ваня», как Астров и Войницкий. К финалу пьесы Астров смиряется перед действительностью, тогда как Войницкий, напротив, приходит к осознанному протесту, свидетельствующему о нравственной высоте его личности. Протестные мотивы в образе Войницкого соотнесены с близкими мотивами в произведениях, написанных Чеховым вскоре после поездки на Сахалин, что подтверждает концепцию автора статьи о написании «Дядя Вани» после апреля 1890 года.

**Ключевые слова:** пьесы Чехова, «Леший», «Дядя Ваня», авторское отношение к герою, сахалинское настроение Чехова.



LUKASHEVSKIY, A. A.

## “UNCLE VANYA CRIES BUT ASTROV WHISTLES”

**Abstract.** The article contraposes positions of the characters of Astrov and Voynitsky of Chekhov's *Uncle Vanya* play. By the close of the play Astrov resigns himself to the reality, but Voynitsky on the contrary comes consciously to the objection, thus giving evidence of him as of a man of good morals. In Voynitsky character remonstrative motives are brought into correlation with akin motives in Chekhov's works, which he wrote shortly after his Sakhalin trip, and that confirms the thesis proposed by the author of the article maintaining that *Uncle Vanya* was composed after April of 1890.

**Keywords:** Chekhov's plays, *The Wood Demon*, *Uncle Vanya*, the author's attitude toward his personage, Chekhov's Sakhalin mood.

Этот контраст бросается в глаза: проповедь всеобщего мира и любви в пьесе «Леший», последнем крупном произведении Чехова, законченном перед его поездкой на «каторжный остров» Сахалин в 1890 году, и требование социального протеста в рассказе «Гусев», первом произведении, опубликованном после нее. Таковы грани идейного перелома, разделившего чеховское творчество на два больших периода.

<sup>1</sup> Первая публикация: Литературная учеба. 1980. № 3. С. 188–195.

Одновременно с «Гусевым» и в духе того же сахалинского опыта произведена Чеховым переделка «Лешего» в «Дядю Ваню»<sup>2</sup>.

В «Дяде Ване» воссоздана знакомая драматическая ситуация: подобно Иванову из одноименной первой большой пьесы Чехова, центральные герои новой пьесы когда-то мечтали благоустроить действительность хотя бы в пределах собственных возможностей – и точно так же жестоко просчитались. Отсюда же проистекает основное драматическое противоречие. Зато его социально-этическая природа уже совсем иная.

В «Иванове» поражение героя было вменено в его личную вину: вместо того чтобы решать «вопросы», он скорострительно пал под их тяжестью. Тогда Чехову казалось, что социальные вопросы могут быть решены суммой индивидуальных человеческих усилий, направленных на всемерное и всестороннее совершенствование личности и условий ее бытия. Во втором, послесахалинском периоде Чехов на индивидуальные возможности больше не полагается. Своеобразие новой коллизии его драматургии удачно определил А. Скафтымов: «Если переживаемый драматизм является принадлежностью всего уклада жизни, если индивидуально виноватых нет, то выхода к лучшему можно ждать только в коренном перевороте жизни в целом».

Такова фундаментальная коллизия всей чеховской драматургии второго периода. В ней справедливо усматривают первооснову новаторства Чехова-драматурга. Главное противоречие перенесено из сферы взаимоотношений действующих лиц в область их соотношения с общим ходом жизни, но это еще не может полностью объяснить ни содержания каждой пьесы Чехова в отдельности, ни развития его драматургии в целом. Ведь равенство героев в столкновении с действительностью, для всех одинаково чуждой и враждебной, отнюдь не исключает возможности столкновений – даже на той почве – между самими героями. Не находя выхода к будущему, они всякий раз вынуждены возвращаться к своему настоящему, и первое, что ожидает их после всех ошеломляющих прозрений и потрясений, – это настоятельная необходимость заново определить свою жизненную позицию, учитывая теперь не только заветное должное, но и постылое сущее, от которого они себя до сих пор безоговорочно отделяли. По мере перехода от общего, подчас даже солидарного противостояния действительности к сугубо личному самоопределению в ней, все явственнее обнаруживается, что качественный состав «мечтателей» далеко не однороден: есть среди них свои «положительные» и «отрицательные» типы, есть и междоусобные разногласия. Фундаментальная коллизия, складывающаяся задолго до начала действия, предназначена служить побудительной основой, отправным пунктом и широким фоном того вторичного конфликта, который возникает непосредственно в пьесе и организует ее сюжет.

Этот вторичный конфликт тоже по-чеховски оригинален: в силу своей производности от безынтрижной коллизии он выражается не в классическом противоборстве частных интересов, а исключительно в разности мыслей и чувств, всего поведения героев при общности переживаемого ими положения. Типологически это конфликт сопоставительный, при котором идейным «замком» для основных сюжетных линий служит – как, например, в романе Л. Толстого «Анна Каренина» – сугубо косвенная, только подразумеваемая, но от этого не менее значительная их идейная связь. Вну-

2 Обоснование авторской датировки этой пьесы см. в нашей статье «Переставим слагаемые» // Литературная учеба. 1978. № 6. С. 202–204. (Включена в настоящий сборник. – *Ред.*)

тренняя соотнесенность контрастного сюжетного движения центральных образов рождает главную мысль произведения. (Сошлемся для примера на противопоставление Заречная – Треплев, без учета которого, как теперь общепризнано, невозможно понять истинное содержание «Чайки».) И так в каждой пьесе, за исключением последней – «Вишневого сада», где наконец-то обозначился выход к будущему. Из этих преемственно развивающихся «местных» конфликтов и слагается идейная эволюция чеховской драматургии, стабильной в своей коллизийной основе.

Первичная коллизия в «Дяде Ване» исследована ныне с достаточной полнотой. Этого нельзя сказать о вторичном конфликте: он остается незамеченным. И не безнаказанно.

Со времени Театрально-литературного комитета при Дирекции императорских театров, записавшего в протоколе обсуждения «Дяди Вани» в качестве одного из «недостатков», препятствующих постановке пьесы на сцене, что Астров и Войницкий сливаются в один тип неудачника, в критике поныне принято считать, что между этими центральными образами нет принципиальной разницы: они просто дополняют друг друга. При этом одно из наиболее гармоничных произведений Чехова неизбежно распадается на две параллельные сюжетные линии, композиционно самостоятельные и идейно равноценные, а вывод предлагается самый универсальный: пафос «Дяди Вани» – в сочувствии многострадальным жертвам жестокой действительности.

Сопоставление центральных героев было предусмотрено авторским замыслом. Намек на это содержится в одной из немногих «шарад», как называл К. С. Станиславский уклончивые чеховские пояснения постановщикам: «Дядя Ваня плачет, а Астров свистит!» Сравнительный анализ образов Войницкого и Астрова показывает, что констатацией бессилия своих героев перед враждебной действительностью Чехов в «Дяде Ване» далеко не ограничился.

Причина поражения Астрова – в действительности.

Не он повинен в своей беде: столь же беспросветна участь Войницкого и всей русской трудовой интеллигенции. «Жизнь скучна, глупа, грязна», она обесценила гуманный смысл благородной профессии Астрова. Беспokoйный труд земского врача больше не приносит ему морального удовлетворения – только изнуряет, отупляет и старит его. В своем глухом провинциальном углу он не видит ничего обнадеживающего; счастье – удел далеких потомков: «Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас и которые будут презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так безвкусно, – те, быть может, найдут средство, как быть счастливыми, а мы...» Многогочие, заключающее эту прерванную астровскую фразу, красноречивее всяких слов: осталась лишь привычная верига долга – «долга как необходимости жить» (В. И. Немирович-Данченко).

Уже в экспозиции сообщается, что Астров «другим человеком стал»: «Затягивает эта жизнь. Кругом тебя одни чудаки, сплошь одни чудаки; а поживешь с ними года два-три и мало-помалу сам, незаметно для себя, становишься чудаком. Неизбежная участь».

«Неизбежная участь» – сущность образа Астрова. Свое убеждение он повторит неоднократно и в интимной беседе с Соней: «Я для себя уже ничего не жду, не люблю людей...», и в раздраженной перепалке с Войницким, когда тот, прозревший, потрясенный, готовый на самоубийство, протягивает к нему руки в отчаянной мольбе:

«В о й н и ц к и й. Начать новую жизнь... Подскажи мне, как начать... с чего начать... А с т р о в (с *досадой*). Э, ну тебя! Какая еще там новая жизнь! Наше положение, твое и мое, безнадежно».

Астров говорит сущую правду. Но правда еще не оправдание.

И в первом периоде своего творчества, и после перехода к новой драматической коллизии Чехов остался верен заветам демократов-шестидесятников, призывавших четко различать зависимость личности от среды и ее покорность этой среде.

Еще Иванов запальчиво отвергал ссылки на среду в качестве самооправдания. Астров другой причины своего морального падения не знает. «Во всем уезде, – обращается он к Войницкому, – было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все». Можно не сомневаться, что это сетование Астрова направлено, по авторскому замыслу, против него самого. Подверженность инфекции такого рода, как бы ни была окружающая пошлость ядовита, Чехов, не в пример снисходительной Елене Андреевне и сочувственно цитирующим ее критикам, никогда никому не прощал ни под каким видом. Ведь популярное астровское «в человеке должно быть все прекрасно» – это не проект далекого идеала, как зачастую полагают, а неперемный критерий и для чеховских современников. Рядом с ним становится совершенно очевидной сомнительность великодушно-снисходительной сентенции насчет того, что «талантливый человек в России не может быть чистеньким». Кошунственно приписывать ее автору рассказа «Попрыгунья» и статьи о Н. М. Пржевальском. «Пошлость всегда находила в нем жестокого и строгого судью» (А. М. Горький).

У Астрова есть стойкое презрение к действительности и нет хотя бы внутреннего сопротивления ей. Презирая, он поддается. Неумолимо вступает в силу чеховский закон, согласно которому критика пошлости, не подкрепленная борьбой, сама переходит в пошлость.

В первом акте Астров еще удивляется своему невольному приобщению к населяющим уезд «чудакам», – в последнем уже подводит под эту печальную метаморфозу некое теоретическое обоснование: «Прежде и я всякого чудака считал большим, ненормальным, а теперь я такого мнения, что нормальное состояние человека – это быть чудаком». Причем «чужачество» в «Дяде Ване» уже не та **нормальная «ненормальность»**, которая возвышала над толпой «зулусов» одинокого Иванова, преступившего «норму» сущего. Здесь «чужачество», наоборот, массовидно и банально, оно обезличивает и нивелирует. Это отклонение от нормы должного, **ненормальная «нормальность»**. Перед лицом каждодневно подстерегающей опасности опошления Астров добровольно разоружился, и в довершение всего он побежден духовно – вторично и окончательно.

Сбывается чеховское опасение: покорность закономерно ведет к перерождению. И дело тут не только в пьянстве, цинизме и пошлости, все более укореняющихся в Астрове: это внешние, этические симптомы коренной разрушительной болезни – духовного угасания героя.

«Что меня еще захватывает, так это красота. Неравнодушен я к ней», – заявляет во втором действии Астров. Заявление весьма ответственное. Известно, какой боль-



шой и разносторонний – философский, социальный, моральный – смысл имеет у Чехова красота. Составляя наряду с правдой «главное в жизни и вообще на земле» (см. рассказ «Студент», которому Чехов, по свидетельству И. А. Бунина, придавал программное значение), красота возвышается у него до всеобъемлющего идеала – подобно тому, как на другом полюсе чеховского художественного мира пошлость, олицетворяющая обыденную, косную сторону жизни, вмещает в себя все то, что этому идеалу враждебно. В конечном счете именно эти две определяющие силы постоянно противоборствуют у Чехова, исключая всякую возможность компромисса. А потому утрата внутренней красоты или хотя бы восприимчивости к красоте внешней неизбежно ведет к погружению в трясину пошлости, духовному омертвлению человека. Третьего у Чехова не дано.

В произведениях конца восьмидесятых годов Чехов был серьезно встревожен атрофией естественной человеческой реакции на красоту. Испокон веков возбуждавшая в людях творческую жажду жизни, красота неожиданно ввергает чеховских героев в смятение и уныние, даже обращает их в постыдное бегство. Тоскливые, удручающие мысли навевает на героя рассказа «Красавицы» созерцание красоты. «Ощущал я красоту как-то странно. Не желания, не восторг и не наслаждение возбуждала во мне Маша, а тяжелую, хотя и приятную, грусть. Эта грусть была неопределенная, смутная, как сон. Почему-то мне было жаль и себя, и бабушки, и армянина, и самой армяночки, и было во мне такое чувство, как будто мы все четверо потеряли что-то важное и нужное для жизни, чего уже больше никогда не найдем». Что именно потеряно, подсказывает рассказ «Верочка». В подобной же ситуации его герой «как ни рылся, не находил в своей душе даже искорки», и причина лежала «не вне, а в нем самом». Все это «просто бессилие души, неспособность воспринимать глубоко красоту, ранняя старость», – заключает Чехов. Невосполнимо утеряно нечто поистине важное и нужное для жизни – **активное отношение** к ней, без чего человек, в сущности, мертв.

Поначалу Астров еще способен откликаться на красоту. Сугубо эстетическое значение имеет ныне его забота о лесах. «Когда я утомлюсь совершенно, до полного отупения, то все бросаю и бегу сюда, и вот забавляюсь этой штукой час-другой...» – кивает он на свою картограмму. Впрочем, и такое «удовольствие» он позволяет себе «не часто, раз в месяц» – как и пьянство. Совпадение знаменательное: с некоторых пор прекрасное в Астрове постоянно переплетается с пошлым и парализуется им.

«Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью...» – тут Астров, пользуясь сравнением Елены Андреевны, «точно месяц ясный». Но последующее не менее показательное: «...и я... *(Увидев работника, который принес на подносе рюмку водки.)* Однако... *(пьет)* мне пора. Все это, вероятно, чудачество в конце концов. Честь имею кланяться! *(Идет к дому.)*» Очень характерен для нынешнего Астрова этот трагикомический диссонанс: вдохновенный лирико-патетический гимн красоте на самой высокой ноте на полуслове прерван примитивнейшей пошлостью! Недаром Соня укоряет его: «Вы говорите всегда, что люди не творят, а только разрушают то, что им дано свыше. Зачем же, зачем вы разрушаете самого себя?»

Романтическое увлечение лесоводством здесь уже не более как рудимент прежнего, на свой манер сопротивляющегося Астрова, когда он деятельно следовал



заманчивой идее: внедрить в человеческие отношения нравственную гармонию посредством смягчения природного климата. В «Лешем» этот невероятный проект излагался иронически настроенным к Хрущову Войницким – подчеркнуто карикатурно, с язвительной издевкой. В «Дяде Ване» то же изложение воспроизводится влюбленной в него Соней – всерьез и... дословно! Главная цель этой перестановки заключается, по-видимому, в том, чтобы прояснить критическую оценку астровского прожекта: если раньше ее можно было отнести на счет личных неприязненных взаимоотношений героев, то теперь она полностью объективирована и определенно совпадает с идентичным в обоих вариантах резюме Войницкого: «Все это мило, но не убедительно».

При всей праведности возмущения Астрова хищническим истреблением русских лесов его химерическая теория прогресса, безусловно, чужда Чехову – и не только из-за практической несостоятельности, но еще и потому, что в ее сердцевине опять-таки «неизбежная участь». Для того чтобы сохранить себя «чистеньким и трезвым», Астрову необходим благоприятный общий «климат» (многозначительна в этом смысле сама фамилия героя). В экзотических странах с благодатным климатом философия «не мрачна, отношения к женщине полны изящного благородства». Ну а если «непролазная грязь на дорогах, морозы, метели, расстояния громадные, народ грубый, дикий, кругом нужда, болезни», то соответственно и философия, как мы видели, мрачна, и отношения к женщине, как сейчас увидим, далеки от благородства.

В «роскошную женщину» Елену Андреевну влюбиться невозможно. Не устоял перед ее волшебной красотой и Астров. Только его чувство никак нельзя назвать любовью по той простой и печальной причине, что глубоко воспринимать красоту он уже не способен: «Постарел, заработался, испошился, притупились все чувства, и кажется, я уже не мог бы привязаться к человеку». Под стать герою «Верочки» Астров на randevу с красотой не находит в душе искорки. Только что он говорил о своем равнодушии к красоте – и опять резкий диссонанс: «Мне кажется, что если бы вот Елена Андреевна захотела, то могла бы вскружить мне голову в один день... Но ведь это не любовь, не привязанность...» Это бессилие души. Перед красотой Астров пасует точно так же, как и перед своим жизненным положением.

Все дошедшие до нас авторские характеристики Астрова неизменно отрицательны. Станиславский занес в свою записную книжку чеховскую реплику: «Астров же не уважает Елену». Под прямым давлением автора Станиславский, поначалу идеализировавший своего сценического героя, вскоре был вынужден признать, что Астров – циник. Другой руководитель Художественного театра, Немирович-Данченко, уведомлял Чехова, что режиссерская работа над этим образом идет в соответствии с авторскими указаниями: «Рисуем Астрова материалистом в хорошем смысле слова, неспособным любить, относящимся к женщинам с элегантною циничностью, едва уловимой циничностью. Чувственность есть, но страсти настоящей нет. Все это под такой полусушительной формой, которая так нравится женщинам».

Любовное томление Астрова сводится в конце концов к вульгарному адюльтеру «на лоне природы». В сцене, где он весьма напористо навязывает Елене Андреевне с откровенной целью свидание в лесничестве, от прежнего обаятельного Астрова не остается и следа. Даже благосклонная к нему Елена Андреевна – это она позволяла

талантливому человеку в России не быть «чистеньким» – возмущенно отшатнулась: «О, я лучше и выше, чем вы думаете! Клянусь вам! (*Хочет уйти.*)». Потревоженное красотой бессиле души рождает лишь пошлость.

В последнем акте процесс духовного охлаждения Астрова вполне закончен.

В письме к О. Л. Книппер Чехов отвечал на ее вопрос: «Вы пишете, что Астров в этой сцене обращается к Елене как самый горячий влюбленный, “хватается за свое чувство, как утопающий за соломинку”». Но это неверно, совсем неверно! Елена нравится Астрову, она захватывает его своей красотой, но в последнем акте он уже знает, что ничего не выйдет, что Елена исчезает для него навсегда, и он говорит с ней в этой сцене таким же тоном, как о жаре в Африке, и целует ее просто так, от нечего делать». Значит, в самый драматический момент – прощание навсегда – Астров, еще недавно претендовавший на равнодушие к красоте, оказывается безучастным к ней точно так же, как и к бесконечно далекой, почти нереальной жаре в Африке!

Надо полагать, Астров никогда не свыкнется с «презренной жизнью», но с «неизбежной участью» он примирился. Таким он и останется: **«Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю...»**

А вот Войницкий хочет, нуждается, любит. В образе Войницкого позиция Астрова получает отпор по всем пунктам.

Герой, давший название «Лешему», претерпев значительную трансформацию, остался и в «Дяде Ване» одним из центральных; но теперь название пьесы выделяет другого центрального героя, также действовавшего в «Лешем». Причем, в отличие от Хрущева-Астрова, характер Войницкого почти не изменился. Зато изменилось авторское отношение к нему.

В «Лешем» неукротимая агрессивность Войницкого была наиболее ярким выражением нелепой, мелочной, вздорной «войны всех против всех», да и сам «дурно созданный» герой тяготился своей «проклятой, отравляющей иронией». Вожде ленный мир стал возможен лишь после его самоубийства. В «Дяде Ване» эти же качества Войницкого (сохранилась и его выразительная фамилия) оказываются полезными и привлекательными.

Вслед за героем «Гусева» Войницкий по праву мог бы сказать о себе: «Я воплощенный протест». Вспомним человека неизвестного звания: «Вижу произвол – протестую, вижу ханжу и лицемера – протестую, вижу торжествующую свинью – протестую. И я непобедим, никакая испанская инквизиция не может заставить меня замолчать. Да... Отрежь мне язык – буду протестовать мимикой, замуравь меня в погреб – буду кричать оттуда так, что за версту будет слышно, или уморю себя голодом, чтоб на их черной совести одним пудом было больше, убей меня – буду являться тенью. Все знакомые говорят мне: “Невыносимейший вы человек, Павел Иванович!” Горжусь такой репутацией».

Столь же «невыносим» и Войницкий. Каждый раз он появляется словно специально для того, чтобы взорвать общую сонливую неподвижность, взбудоражить окружающих, и все, начиная с жалкого приживалы Вафли, его то и дело одергивают, на разные голоса умоляют, просто требуют от него замолчать. Все тщетно! Снова и снова с навязчивостью одержимого возвращается он к своей испепеляющей «злости»: «Днем и ночью, точно домовой, душит меня мысль, что жизнь моя потеряна

безвозвратно. Прошлого нет, оно глупо израсходовано на пустяки, а настоящее ужасно по своей нелепости. Вот вам моя жизнь и моя любовь: куда мне их девать, что мне с ними делать?»

Итак, извечный русский «проклятый вопрос»: «Что делать?» Ни теперь, ни позже Чехов не дал на него исчерпывающего ответа – такого, который указал бы выход **из этой действительности**. Но о том, что делать **в этой действительности**, писатель говорил каждой своей пьесой.

Через два года, когда сахалинское настроение Чехова, во многом еще эмоциональное, оформится в систему всесторонне продуманных убеждений, идея, первоначально провозглашенная в «Гусеве» и «Дяде Ване», будет ожесточенно дискутироваться в «Палате № 6» – этом беллетристическом манифесте второго периода – гораздо обстоятельнее, с наибольшей социальной обусловленностью и философской обобщенностью. Поучения доктора Рагина не во всем совпадают с рассуждениями доктора Астрова, но конечные их выводы абсолютно тождественны: безвольное признание «неизбежной участи» и как следствие непротivление злу. Безмерность господствующего зла начисто освобождает Рагина от надобности протестовать, как-то сопротивляться. «Значит, в своей нечестности виноват не я, а время... Родись я двумястами лет позже, я был бы другим», – находит он знакомое оправдание. «Удобная философия: и делать нечего, и совесть чиста, и мудрецом себя чувствуешь...» Это иронизирует над Рагиным его пациент Громов – тот же «гусевский» Павел Иваныч, только уже «замурованный». Если Астрова раздражает неумность Войницкого, то Громова возмущает апатия Рагина. «Я знаю, – восстает против болеутоляющего рагинского рецепта истстрадавший заключенный палаты № 6, – что бог создал меня из теплой крови и нервов, да-с! А органическая ткань, если она жизнеспособна, должна реагировать на всякое раздражение. И я реагирую! На боль я отвечаю криком и слезами, на подлость – негодованием, на мерзость – отвращением. По-моему, это собственно и называется жизнью. Чем ниже организм, тем он менее чувствителен и тем слабее отвечает на раздражение, и чем выше, тем он восприимчивее и энергичнее реагирует на действительность».

Громовской теории жизнеспособности Войницкий соответствует как нельзя лучше. В критике уже отмечалось, что, развенчав своего кумира, Войницкий не впадает и в другую крайность: при всей своей ненависти к Серебрякову он в глубине души сознает, что не в этой «ученой вобле» первопричина его жизненной трагедии. Вот почему в финале, взглянув на происшедшее с точки зрения бытового «здорового смысла», он устыдится своего буйного поступка и равнодушно помирится с Серебряковым. Бунт Войницкого заведомо бесплоден: исправить что-либо в прошлом, настоящем или в будущем он не в состоянии. Тем не менее потребность протеста такова, что Войницкий искусственно, хотя и не вполне осознанно, воплощает в «мыльном пузыре» все свои беды и страдания,

Праведная «злость» – отличное средство для поддержания нормального тонуса жизни среди отупляющей и опошляющей действительности. Мобилизуя душевные силы Войницкого на внутреннее сопротивление, она создает тот надежный иммунитет, который позволяет герою стойко сохранять нравственную высоту в условиях, оказавшихся для Астрова роковыми.

Войницкий «плачет» – Астров «свистит». Чехова привлекали именно «плачущие», а не «свистящие». Не чем иным, как «криком и слезами», доказывает Громов свою жизнеспособность, тогда как малодушное философствование Рагина – тот же астровский меланхоличный «свист». Насколько реагирующий на боль организм выше организма не реагирующего, настолько Войницкий значительнее Астрова.

У Астрова и Войницкого один «предмет любви», и тем контрастнее их отношение к нему. Для Астрова Елена Андреевна – «хищница милая», алчущая амурных жертв: «Нате, ешьте!» Для Войницкого она сама жертва – жертва общего врага: «И если бы вы знали, как я страдаю от мысли, что рядом со мною в этом же доме гибнет другая жизнь – ваша!» Ему нужно вызволить беззащитную красоту из мертвящих пут «старого сухаря» Серебрякова, а заодно и оградить ее от грязных посягательств Астрова. Любовь Войницкого пропитана все той же праведной «злостью», и оттого она подлинная.

Любовь Войницкого целомудренна, хотя и он склоняет Елену Андреевну к «гребопадению». Но это не то самодельное низменное вожделение, которым томится Астров, и необязательно себя прочит Войницкий в искусители. Лишь бы нарушить нелепую, ханжескую мораль, по которой «изменить старому мужу, которого терпеть не можешь, – это безнравственно; стараться же заглушить в себе бедную молодость и живое чувство, – это не безнравственно!» Лишь бы пробудить любимого человека к жизни! Лишь бы протестовать!

Совпадая с Астровым в «предсудительном» стремлении, Войницкий, однако, не допускает и тени пошлости. А если Астров позволит себе пошлаческую вольность (вроде скабрёзной «последовательности» любви и дружбы), то Войницкий сумеет одернуть его, назвав вещи своими именами.

Любовь Войницкого неиссякаема, хотя и безответна: «Я знаю, шансы мои на взаимность ничтожны, равны нулю, но мне ничего не нужно, позвольте мне только глядеть на вас, слышать ваш голос...» Любовь на таких платонических началах Астрова, мы видели, не устраивает; убедившись, что «ничего не выйдет», он мигом охладел. Повисшая в воздухе астровская заявка на красоту подхвачена и достойно оправдана Войницким.

Велика любовь Войницкого, но протест превыше всего. При всем своем преклонении перед Еленой Андреевной он не преминет с обычной своей резкостью возразить ей всякий раз, как только она попытается возобновить свою примиренческую тему из «Лешего». Тут Войницкий непреклонен: «Ее риторика, ленивая мораль, вздорные, ленивые мысли о гибели мира – все это мне глубоко ненавистно». «Злостью» движется жизнь, «злостью» движется и сюжет пьесы.

И вот символическая кульминация. К великому ужасу домочадцев, к раздраженному недоумению Астрова, Войницкий стреляет в олицетворенное зло, вкладывая в эти выстрелы всю свою любовь и всю свою ненависть. Долго кипевшая «злость» бурно прорвалась наружу.

Промажнулся ли Войницкий? Да, конечно, если считать его мишенью «мыльный пузырь». Если же исходить из идейной сущности вторичного конфликта, то окажется, что, стреляя в Серебрякова, Войницкий метит прежде всего в «неизбежную участь», и здесь он бьет в главное – и бьет без промаха! Здесь его действие вполне охватывает

по своему внутреннему содержанию величайшее зло «безвременья» – **зло покорности злу жизни**. И стало быть, не бессилие героя проявляется в этой дерзкой «акции», а, напротив, сила его непокорности. Протест любой ценой, во что бы то ни стало, наперекор «трезвым» предупреждениям о «неизбежной участи» очень даже в духе «сахалинского» Чехова. «Вот это жизнь, я понимаю. Это можно назвать жизнью», – сказал бы, наблюдая сцену бунта, Павел Иванович. «По-моему, это собственно и называется жизнью», – сказал бы Громов. Войницкий их кровный брат.

Это родство выдержано до конца. Поднимая героев на протест, Чехов вовсе не обольщал их возможностью личной победы. Гибнут Павел Иванович и Рагин, навечно остается в мучительном заточении Громов. На такое же пожизненное заточение обречен и Войницкий. «У нас с тобою только одна надежда и есть, – “утешает” его Астров. – Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные».

Астровским «утешением» предваряется Сонино утешение – знаменитый финальный монолог о потустороннем «небе в алмазах», ради которого надо «терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба». Мрачная ирония Астрова заранее разрушает наивный самообман несчастной девушки. И все-таки предпочтение следует отдать Соне. Скомпрометирована мистическая оболочка ее монолога, но остается «рациональное зерно»: выстоять под ударами судьбы, **не поддаваясь ей внутренне**.

Из «рационального зерна» финала «Дяди Вани» произрастет идея следующей пьесы – «Чайки», где Чехов, почувствовав доступность будущего для своих современников, даст ответ всем своим предыдущим страдальцам: терпеть и верить. Но пока выхода нет и не предвидится. А потому приходится возвращаться в исходное положение. «Все будет по-старому», – обещает Войницкий Серебрякову при расставании. По-старому будет он, «талантливый, умный, смелый», торговать, «точно кулак», постным маслом, горохом и творогом, чтобы из грошей собирать тысячи для презираемого ничтожества. Зато не будет он по-старому считать, что так и должно быть. Примирение с Серебряковым ни в коей мере не означает примирение с «неизбежной участью»: именно потому, что все остается по-старому, остается и «злость». И Войницкий непобедим, никакая российская инквизиция, перефразируя слова Павла Ивановича, не одолеет его духовно.

Пессимистична судьба Войницкого, оптимистичен его образ. Значит, не притупилась в человеке способность отзываться на боль, не свyksя он со своей трагической участью! Значит, по-прежнему свойствен ему мятежный дух протеста! Значит, жив человек! Вот чего жаждал «сахалинский» Чехов в пору «безвременья», когда духовная деградация личности была реальной и грозной опасностью.



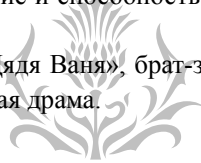


ИЕВА ВИТИНС

## ТРУДНОСТИ ДЯДИ ВАНИ<sup>1</sup>

**Аннотация.** Статья посвящена заглавному персонажу пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня», его характеру и внутрисемейным отношениям. В центре внимания вопрос о том, почему дяде Ване не удалось стать главным мужчиной и героем пьесы. По мнению автора статьи, дядя Ваня представляет собой яркий пример человека, чья длительная привязанность к сестре или матери трагически повлияла на желание и способность строить свою собственную, независимую жизнь.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, «Дядя Ваня», брат-защитник, брат-соблазнитель, маскулинность, персонаж-дядюшка, семейная драма.



VITINS, IEVA

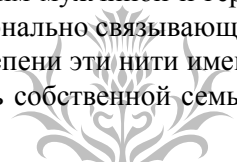
## UNCLE VANYA'S PREDICAMENT

**Abstract.** The article covers the main character of the Chekhov's play *Uncle Vanya*, his temper and family relationship. The central question is why uncle Vanya didn't manage to become the main male and the hero of the play. The author considers uncle Vanya to be an impressive example of a person whose long-term attachment to his sister and mother badly influenced his desire and ability to build his own independent life.

**Keywords:** A. P. Chekhov, *Uncle Vanya*, protecting brother, seducing brother, manliness, uncle (character), family drama.

В спорах о том, почему дяде Ване не удалось стать главным мужчиной и героем пьесы, досадно упущен вопрос текстуальных нитей, эмоционально связывающих его с покойной сестрой, семьей и матерью. В значительной степени эти нити имеют целью подавить его маскулинность и не дать ему обзавестись собственной семьей

<sup>1</sup> Оригинал публикации: Ieva Vitins, *Uncle Vanya's Predicament*, *Slavic and East European Journal*, Vol. 22, № 4, Winter 1978, pp. 454–63.



или оставить какой-либо след во внешнем мире<sup>2</sup>. Как мужчина дядя Ваня – фигура второстепенная, настоящий любящий дядюшка, гордящийся тем, что всячески поддерживает семью своей сестры Веры, взяв на себя роль мужа и отца семейства. И лишь спустя годы после смерти сестры, когда ее муж женится вторично, дядя Ваня начинает испытывать неудовлетворенность своей второстепенной ролью<sup>3</sup>. На какое-то время он перестает вести себя как дядя и кормилец; более того, он упивается ненавистью к зятю, которого прежде боготворил, и примеряет на себя роль пылкого поклонника его молодой жены Елены. Ворчливый и напористый, он производит впечатление человека болезненно несуразного, чье бессилие отражает бесплодность вымирающего класса мелкого дворянства. Эту перемену, кажущуюся неожиданной, первые читатели пьесы раскритиковали за недостаточность мотивации в тексте, после чего нападки продолжили и критики<sup>4</sup>. Однако, если рассматривать эти изменения в контексте семейной драмы, лежащей в основе пьесы, все становится психологически достоверным и оправданным.

До недавнего времени Вера была в жизни брата единственным объектом любви, замещая в его чувствах ко всему безразличную мать<sup>5</sup>. Идеализированная в его воспоминаниях, сестра предстает пред нами как «прекрасное, кроткое создание, чистая, как вот это голубое небо, благородная, великодушная» (I акт)<sup>6</sup>. Когда она покинула

- 2 Maurice Valency, *The Breaking String: The Plays of Anton Chekhov* (New York: Oxford Univ. Press, 1966), pp. 181–203 – см. подробно о невротических и мазохистских аспектах характера дяди Вани. Harvey Pitcher, *The Chekhov Play: A New Interpretation* (New York: Barnes and Noble, 1973), pp. 75–78 – см. о разочаровании как «тоники» всей пьесы, однако в этой работе не говорится о роли семьи как определяющем факторе поведения дяди Вани. В. Лакиши. Толстой и Чехов. М.: Сов. писатель, 1975. С. 413 – здесь текст пьесы хорошо прочувствован, но семья упоминается лишь вскользь. Daniel Gilles, *Chekhov: Observer Without Illusion*, tr. C. L. Markman (New York: Funk and Wagnalls, 1967), p. 295 – здесь семья признается источником неприятностей дяди Вани, но тема эта лишь слегка затрагивается: «Ваня начинает догадываться, что он сам стал жертвой семейных связей».
- 3 Гурвич Исаак. Проза Чехова: человек и действительность. М.: Худож. лит., 1970. С. 38–39 – автор пишет о том, что очень многие чеховские герои и героини 1890-х гг. недовольны тем, как их «прозвали»: «...временами сопоставление того, кем человек в действительности является, с его именем становится двигателем всей истории, делает сюжет более интересным». По этому поводу З. Паперный («Сюжет должен быть нов...») // Вопросы литературы. 1976. № 5. С. 182–183) замечает, что центральную роль в произведениях Чехова играют их заглавия; таким образом, переименование более ранней версии пьесы – «Лешего» – в «Дядю Ваню» указывает на то, что образ дяди Вани и его семья приобретают здесь более важное значение. Чехов иронически подчеркивает обреченность попыток героя занять центральное место в семье (и на сцене). Г. Бердников в книге «Чехов-драматург» (М.: Искусство, 1972. С. 173) игнорирует этот важный момент, считая его несущественным, и настаивает на том, что главным героем пьесы является Астров.
- 4 Театрально-литературный комитет Малого театра, который первым ознакомился с пьесой, в числе прочих недостатков называл то, что «непонятна перемена в отношении Войничского к профессору, которого он раньше обожал», и что «совсем необъяснимым представляется состояние невменяемости, в каком Войничский гонится за Серебряковым с пистолетом» (Примечания в: *Чехов А. П.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 9. С. 690). Более поздние критики, включая Валенси, Питчера, Ермилова, Лакишина и Бердникова, стараются не говорить о том влиянии, какое имело на дядю Ваню разрушение семейного круга в результате второго брака профессора; они пренебрегают тем фактом, что герой начал разочаровываться в жизни не с момента приезда Серебрякова, а гораздо раньше. Дядя Ваня «так изменился» и стал неузнаваем уже год назад, приблизительно с момента свадьбы.
- 5 Otto Rank, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage* (Wien: Franz Deuticke, 1926), p. 407, – о тесной связи между комплексом брата-сестры и комплексом родителя: «Она (сестра) сначала выступает в качестве конкурентки матери, однако вскоре окончательно становится идеальным кандидатом для ее замены. В фантазиях герой присваивает ей роль непорочного женского идеала, с которой, с точки зрения мальчика, мать не справилась, потому что принадлежала отцу».
- 6 Реакция Чехова на провал «Дяди Вани» – в письме А. С. Суворину 14 декабря 1896 г.: «Получил Ваши два письма насчет “Дяди Вани” – одно в Москве, другое дома. Не так давно получил еще письмо от Кони, который был на “Чайке”. Вы и Кони доставили мне письмами немало хороших минут, но всё же душа моя точно луженая, я не чувствую к своим пьесам ничего, кроме отвращения, и через силу читаю корректуру. Вы опять скажете, что это не умно, глупо, что это самолюбие, гордость и проч. и проч. Знаю, но что же делать? Я рад бы избавиться от глупого чувства, но не могу и не могу. Виновато в этом не то, что моя пьеса провалилась; ведь в большинстве мои пьесы проваливались и ранее, и всякий раз с меня как с гуся вода. 17-го октября не имела успеха не пьеса, а моя

дом, выйдя замуж за «сына простого дьячка», Серебрякова, который потом стал уважаемым профессором-искусствоведом, дядя Ваня не только отказался от наследства, но и выплатил весь долг за имение сестры. Двадцать пять лет жизни и все силы посвятил он управлению этим имением, чтобы обеспечивать ее семью. И даже после смерти Веры, которая уже десять лет как умерла, он продолжал посылать Серебрякову деньги и гордился его учеными трудами: «Я гордился им и его наукой, я жил, я дышал им!» Мне кажется, роль пожертвовавшего собой брата так поглотила дядю Ваню, что даже задушила в нем мечты о другой женщине<sup>7</sup>; и теперь он не может понять, почему не влюбился в Елену, когда сестра была еще жива:

«Десять лет назад я встречал ее у покойной сестры. Тогда ей было семнадцать, а мне тридцать семь лет. Отчего я тогда не влюбился в нее и не сделал ей предложения? Ведь это было так возможно! И была бы она теперь моею женой... Да... Теперь оба мы проснулись бы от грозы; она испугалась бы грома, а я держал бы ее в своих объятиях и шептал: “Не бойся, я здесь”» (II акт).

Получается, что даже возвышенное уважение Войницкого к Серебрякову было определено в большей степени чувствами Веры к мужу, нежели объективным отношением к его интеллектуальному труду. Поскольку Вера любила профессора, «любила его так, как могут любить одни только чистые ангелы таких же чистых и прекрасных, как они сами», дядя Ваня заразился от нее этим обожанием, наградив профессора авторитетом и уважением, как поступил бы отец. Боязнь потерять Верину любовь и сыновний страх перед «кастрирующим» отцом, безусловно, и определили в нем безоговорочную преданность этому человеку<sup>8</sup>.

Однако за последний год дядя Ваня утратил всяческие иллюзии относительно вышедшего в отставку профессора, приезд которого в имение в сопровождении Елены и стал причиной временного разрушения привычных моделей существования. Женившись во второй раз, Серебряков разорвал нити, связывавшие его с Верой, и освободил дядю Ваню от эмоциональных обязательств. Это, в свою очередь,

личность. Меня еще во время первого акта поразило одно обстоятельство, а именно: те, с кем я до 17-го октября дружески и приятельски откровенничал, беспечно обедал, за кого ломал копыя (как, например, Ясинский) – все эти имели странное выражение, ужасно странное... Одним словом, произошло то, что дало повод Лейкину выразить в письме соболезнование, что у меня так мало друзей, а “Неделе” вопрошать: “что сделал им Чехов”, а “Театралу” поместить целую корреспонденцию (95 №) о том, будто бы пишущая братия устроила мне в театре скандал. Я теперь покоен, настроение у меня обычное, но всё же я не могу забыть того, что было, как не мог бы забыть, если бы, например, меня ударили. <...> Вы делите пьесы на играемые и читаемые. К какой категории – читаемых или играемых – прикажете отнести “Банкротов”, в особенности то действие, где Далматов и Михайлов, на протяжении всего акта, говорят вдвоем только о бухгалтерии и имеют громадный успех? Я думаю, что если читаемую пьесу играют хорошие актеры, то и она становится играемой».

7 Отголоски выбора, стоявшего перед дядей Ваней и подчеркивающего важность покойной сестры в его жизни, слышатся в судьбе Телегина, Соинного крестного. Вот его слова: «Жена моя бежала от меня на другой день после свадьбы с любимым человеком по причине моей непривлекательной наружности. После того я своего долга не нарушал. Я до сих пор ее люблю и верен ей, помогаю чем могу и отдал свое имущество на воспитание деточек, которых она прижила с любимым человеком». Телегин понимает, что после смерти «любимого человека» жена осталась ни с чем, зато у него «осталась гордость». Бросается также параллель между Ваниной преданностью Vere и преданностью сестры Чехова – брату. Об их отношениях подробно см. Virginia Llewellyn Smith, *Anton Chekhov and the Lady with the Dog* (London: Oxford Univ. Press, 1973), p. 165–72. Как ни странно, она почти ничего не говорит о дяде Ване, хотя его образ чрезвычайно важен для темы ее исследования.

8 См.: John T. Irwin, *Doubling and Incest/Repetition and Revenge: A Speculative Reading of Faulkner* (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1975), p. 47: «С одной стороны, имеет место агрессия сына по отношению к кастрирующему отцу, желание отцовской смерти, мечта убить его. Но с другой стороны, реакция эта мягкая, она выдает желание отвергнуть объект, вызвавший гнев отца, путем присвоения пассивной, женственной роли, иными словами – стать матерью по отношению к отцу».



привело к их долгой скрытой вражде, отчасти объясняющейся нереализованной любовью дяди Вани к сестре; прежде бездействовавший, он начинает демонстрировать воинственность, отмеченную его говорящей фамилией – Войницкий. Он открыто признается в том, что в основе его восхищения человеком, имевшим поистине донжуанский успех у женщин, лежит зависть к счастливому сопернику, завоевавшему любовь его сестры, матери и Елены. Но теперь дядя Ваня смотрит на профессора не со слепым обожанием сестры и матери, но как брат-мститель – на своего «злейшего врага». Вклад профессора в науку, хоть и бросающийся в глаза в виде внешнего блеска (не случайно его фамилия – Серебряков), дядя Ваня теперь считает мелким и несущественным: «Вот он в отставке, и теперь виден весь итог его жизни: после него не останется ни одной страницы труда, он совершенно неизвестен, он ничто! Мыльный пузырь! И я обманут... вижу – глупо обманут...» (II акт).

Причина дерзости, с которой дядя Ваня нападает на профессора, кроется не только в уверенности в том, что этот человек – самозванец, но и в том, что в сексуальном плане тот больше ему не соперник. Дряхлый физически, Серебряков подсознательно до того боится физической опасности, исходящей от ненавидящего его Войницкого, что даже отказывается оставаться с ним наедине: «Нет, нет! Не оставляйте меня с ним! Нет. Он меня заговорит!» (II акт). Более того, успешность Серебрякова как любимца женщин стала сомнительной, ведь дядя Ваня уверен, что красавица Елена больше не любит своего мужа и что она попросту была ослеплена его славой.

Что касается происхождения его чувств к Вере и жажды мести, Ванина неожиданная страсть к Елене и домогательства ее свидетельствуют о пробуждении подавлявшейся и до сего момента запретной составляющей его любви к сестре. Став женой Серебрякова и тем самым заняв место Веры, Елена в сущности становится «приемной» сестрой Войницкого. Но если в Вере он видел лишь душевную красоту (что выражается в самом ее имени), к Елене – прекрасной разрушительнице спокойствия и семейного очага – его влечет физически: «А как она хороша! Как хороша! Во всю свою жизнь не видел женщины красивее» (I акт). С ее появлением брат-защитник уступает место брату-соблазнителю, способному бросить вызов сопернику, которого он более не считает достойным своей сестры<sup>9</sup>. И Чехов не оставляет без внимания инцестуальную подоплеку сложившейся ситуации; это аллюзия к более ранней пьесе, «Леший», где ходят слухи об интрижке дяди и Елены:

«Х р у щ о в (*Войницкому*). У вас нет ничего святого! Вы и эта милая барыня, что сейчас вышла, вспомнили бы, что ее муж был когда-то мужем вашей родной сестры и что с вами под одной кровлей живет молодая девушка! О вашем романе говорит уже вся губерния. Какое бесстыдство!» (II акт).

Хотя дядя Ваня открыто демонстрирует свое физическое влечение к Елене, он психологически неспособен добиться цели. Как и Вера, Елена – женщина, созданная для созерцания, обожания, оберегания, но не для обладания ею. И в духовном, и в физическом смысле «сестра» должна оставаться неоскверненной:

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

9 См.: Valency, 196; Irwin, 28.

Елена Андреевна. Тише, вас могут услышать!

Войницкий (*идя за нею*). Позвольте мне говорить о своей любви, не гоните меня прочь, и это одно будет для меня величайшим счастьем...» (I акт).

Дядя Ваня остается «пленником инертности и бессилия, от которых так и будет страдать»<sup>10</sup>

Если Вера давала всем домочадцам смысл их существования и спаянности, Елена, напротив, нарушила заведенный порядок и отказывается внести свою лепту в привычное функционирование имения, заявляя, что домашние дела и заботы ей совершенно неинтересны. Она видит себя эпизодическим лицом в доме мужа и, следовательно, искажает смысл любой взятой на себя роли. Красота и чувственность питают ее энергией, вносящей в ежедневную рутину некую видимость жизни, и угрожают разрушить самые основы существования семьи, обнажив и обострив уже зародившиеся в ней конфликты:

«Елена Андреевна. Неблагополучно в этом доме. Ваша мать ненавидит все, кроме своих брошюр и профессора; профессор раздражен, мне не верит, вас боится; Соня злится на отца, злится на меня и не говорит со мною вот уже две недели; вы ненавидите мужа и открыто презираете свою мать; я раздражена и сегодня раз двадцать принималась плакать... Неблагополучно в этом доме» (II акт).

Елена видит сходство между дядей Ваней и самой собой – они оба «нудные, скучные люди». Она относится к нему скорее как к брату и доверенному лицу, чем как к поклоннику; его ухаживания и разглагольствования о любви ее явно раздражают. Говоря ему, что он должен не участвовать в «этих мелких дрязгах, а мирить всех», Елена призывает вернуться к роли дяди. Но одновременно и не дает ему этого сделать: ее лень заразна, а парализующая красота мешает Войницкому быть мужчиной.

Закономерно, что именно взгляд, брошенный на него племянницей Соней, напоминает дяде Ване о ее покойной матери и вызывает чувство вины за то, что он так переменялся:

«Соня. Сено у нас все скошено, идут каждый день дожди, все гниет, а ты занимаешься миражами. Ты совсем забросил хозяйство... Я работаю одна, совсем из сил выбилась... (*Испуганно.*) Дядя, у тебя на глазах слезы!

Войницкий. Какие слезы? Ничего нет... вздор... Ты сейчас взглянула на меня, как покойная твоя мать. Милая моя... (*Жадно целует ее руки и лицо.*) Сестра моя... милая сестра моя... Где она теперь? Если бы она знала! Ах, если бы она знала!

Соня. Что? Дядя, что знала?

Войницкий. Тяжело, нехорошо... Ничего... После... Ничего... Я уйду...» (II акт).

В одном из своих нелепых, но разоблачительных преувеличений домашний приживал Телегин демонстрирует внезапное понимание причины несчастья, произошедшего с дядей Ваней. Задетый за живое настойчивыми разглагольствованиями о том, что Елене следует изменить Серебрякову, раз уж она его не любит, Телегин протестует: «Кто изменяет жене или мужу, тот, значит, неверный человек, тот может изменить и отечеству!» Дядя Ваня грубо перебивает его, словно осознав, что он и сам, преследуя Елену ухаживаниями, «изменил» прежнему домашнему укладу, заодно предав сестру и образ жизни, который из преданности ей сам же и установил.

<sup>10</sup> Valency, 184.

Впрочем, он считает, что для него и Елены неверность эта – единственный способ избавиться от пустоты жизни и хоть до какой-то степени обрести свободу<sup>11</sup>.

В отличие от дяди Вани, Соня от природы наделена качествами, которые могли бы помочь ей вырваться за узкие рамки семьи и жить своей собственной жизнью. От матери она унаследовала душевную стойкость, а от отца – целеустремленность. С дядей Ваней же ее роднит трудолюбие. Однако она бесполовая, как и дядя, некрасивая, и не смогла «как женщина» заинтересовать Астрова, которого любит «больше, чем свою мать». Астров допускает, что мог бы жениться на Соне, но красота Елены молниеносно переключает его мысли на ее оболщание. Соня не замечает исходящей от Елены угрозы; поначалу она ей не доверяет, ибо та заняла место матери, но со временем мачеха завоевывает сердце падчерицы (они даже пьют на брудершафт), и Соня раскрывает Елене душу, как раскрыла бы ее матери, признавшись в любви к Астрову. Вжившись в роль доверенного лица и даже вызвавшись быть свахой, Елена еще больше вредит своей семейной репутации. На деле она становится для Сони соперницей, а отнюдь не матерью, и только уменьшает шансы Сони завоевать Астрова, тем самым лишая семью надежды на продолжение рода.

Точно так же, как Соня не видит, что красавица Елена стала ее соперницей, дядя Ваня не замечает, что вместо Серебрякова его соперником стал Астров. Войницкий и Астров – давние друзья; они оба умны и посвятили свою жизнь тяжкому труду. Дядя Ваня заботится о семье и имени, доктор Астров – обо всей округе и о лесах, которые считает своей настоящей любовью. Для дяди Вани главная награда – будущее благополучие его родственников, для Астрова – благополучие посаженных им деревьев: «Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью...» (I акт). Оба они «заражены» красотой Елены, но для Войницкого это красота для созерцания, а для Астрова – для наслаждения. Для дяди Вани женщины – это друзья и сестры; Астров же считает, что женщина может стать мужчине другом лишь после того, как побыла его любовницей. Сексуально агрессивный Астров до какой-то степени осознает, что на месте Войницкого он мог бы стать оболстителем: он привлекателен и для сестры Войницкого, и для племянницы. В пьесе даже есть туманный намек на то, что отношения между Верой и Астровым были далеко не безразличными: доктор говорит, что за десять лет стал другим человеком, а Вера умерла как раз около десяти лет назад. С другой стороны, разочарованность дяди Вани возникла в прошлом году, после женитьбы Серебрякова на Елене. Разница в манере поведения двух друзей-соперников подчеркивается в сцене, когда дядя Ваня «в знак мира и согласия» приносит Елене букет осенних роз, Астров же тем временем, изнуренный словесной сексуальной прелюдией, ее обнимает. Как замечал сам Чехов, «дядя Ваня плачет, а Астров свистит<sup>12</sup>».

Последний удар по мужскому самолюбию дяди Вани наносится не тогда, когда он видит Елену в руках у Астрова, но сразу же после этой сцены – на семейном совете, созванном Серебряковым. Очень важно, что и дядя Ваня, и Соня – самые здравомыслящие члены семьи – в начале сцены не в состоянии участвовать в важном событии. Дядя Ваня ошеломлен только что увиденным, а Соня – отказом Астрова. Семейный совет приводит не к желаемому и столь необходимому единству, но к усугублению разлада.

11 См.: Гурвич И. Указ. раб. С. 114.

12 Станиславский К. С. Собр. соч.: В 3 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1. С. 232.

Предлагая продать имение, Серебряков проявляет свою власть семейного патриарха, что неминуемо повлечет за собой гибель семейного очага. Несмотря на то, что он утратил благосклонность всех, кроме Марии Васильевны, он продолжает вести себя, как глава семьи. «Никто не оспаривает у тебя твоих прав», – чуть раньше говорит ему Елена, она подчиняется, когда муж запрещает ей поиграть на рояле. Серебряков настолько бесчувственный, что готов променять жизнь и результаты тяжелого труда шурина на деньги, которые позволят ему и Елене жить в городе. Дядя Ваня внутренне настолько связан с имением, что предложение отобрать это имение у ее законной владелицы, Сони, последней из рода Войницких, для него равноценно кастрации. А еще он не может смириться с тем, что его хотят понизить до положения Телегина, который не имеет в этой семье никаких прав и вынужден прожить остаток дней в качестве приживала в доме, ранее принадлежавшем его дяде<sup>13</sup>. Таким образом, драматичная попытка дяди Вани заявить о себе, выстрелив в профессора, столь же понятна (включая выбор оружия), сколь предсказуем ее неудачный исход<sup>14</sup>. В конце концов сын бросает вызов отцу (в данном случае – самозванцу), хотя опять, из-за «привычки терпеть поражение»<sup>15</sup>, оказывается бессилем перед ним. Красноречивая деталь: именно Елена пытается после выстрела отобрать у Войницкого пистолет (у Астрова она отбирает на память карандаш). Проваливается и вторая попытка самоубийства, ибо дяде Ване не удается сделать так, чтобы его новый соперник Астров не заметил пропажу морфия. (Смерть от морфия должна была стать посмертной мстью доктору, наведя подозрение на него.)

Мужская несостоятельность дяди Вани распространяется даже на неудачную попытку обрести материнскую любовь. Потрясенный глубинным смыслом плана Серебрякова, он в отчаянии бросается за утешением к матери; она не только отталкивает его<sup>16</sup>, но и отсылает за советом к профессору:

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

М а р и я В а с и л ь е в н а (*строго*). Слушайся Александра!» (III акт).

Она единственная продолжает идеализировать бывшего зятя и предпочитает его собственному сыну. Ее бессмысленная и пылкая увлеченность либерализмом и женской эмансипацией лишила семью материнской поддержки. Вместо нее пустоту заполняет старая нянька Марина, ставшая для всех заботливой и ласковой матерью. Она же является связующим звеном между настоящим и прошлым, которое кажется более счастливым. Именно ее образ ассоциируется с пищей и питьем<sup>17</sup>. Пьеса начинается репликой Марины, обращенной к Астрову – «Кушай, батюшка!». Нянька

13 Карлинский пишет, что утрата родового имени – постоянная тема в творчестве Чехова – основывается на биографии писателя. См.: Simon Karlinsky and Michael Heim, *Anton Chekhov's Life and Thought: Selected Letters and Commentary* (Berkeley, Cal.: Univ. of California Press, 1975), p. 441.

14 Подробней о выстреле в профессора и неудачной попытке самоубийства см.: *Паперный 3. Рождение сюжета // Чеховские чтения в Ялте. М., 1973. С. 39–51.*

15 Valency, 190.

16 Ее поведение наводит на мысль об «ужасной», «отвергающей» матери, о которой пишет Эрик Ньюман, см.: Erich Newmann, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, tr. Ralph Manheim (Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1972), pp. 66–68.

17 J. L. Styan придерживается более жесткой точки зрения: заботу Марины он именует «сухим религиозным фатализмом», а предложение закусить – «комичным приветствием» Астрову, ищущему человеческой привязанности, см.: *Uncle Vanya* in Styan, J. L., *Chekhov in Performance*, Cabridge, Cambridge University Press, 1971, p. 102.



1



2



3



4



5



6

- 1 «Дядя Ваня». Ваня – Адам Альтман, Астров – Джаред Рид. Режиссер Китсон О'Нил, Hedgerow Theatre Company, Пенсильвания, США, 2017. Фото Ashley Labonde
- 2 «Дядя Ваня». Войницкий – Николас Офчарек, Астров – Михаэль Майертенс. Режиссер Маггиас Хартманн. Burgtheater, Вена, 2012. Фото Reinhard Werner
- 3 «Дядя Ваня». Астров – Джесси Пеннингтон, Войницкий – Джей О.Сандерс. Режиссер Ричард Нельсон. The Old Globe, Великобритания, 2018. Фото Jim Cox
- 4 «Дядя Ваня». Астров – Франческо Монтанари, Ваня – Виницио Маркиони. Режиссер Виницио Маркиони. Khora.teatroFondazione / Teatro della Toscana, 2018. Фото Valeria Mottaran
- 5 «Дядя Ваня». Астров – Уильям Хьюстон, Войницкий – Иэнн Глен. Режиссер Люси Бэйли. Театр Print Room, Лондон, 2012. Фото Tristram Kenton
- 6 «Дядя Ваня». Войницкий – Ричард Роксбург, Астров – Хьюго Уивинг, Режиссер Тамаш Ашер. Сиднейская театральная компания, Австралия, 2010. Фото Lisa Thomasetti





7



8

- 7 «Дядя Ваня». Ваня – Ульрих Маггес, Астров – Йенс Харзер. Режиссер Юрген Гош. Deutsches Theater, Берлин, 2008. Фото Iko Freese
- 8 «Дядя Ваня». Астров – Франческо Монтанари. Режиссер Виницио Маркиони. Khora. teatroFondazione Teatro della Toscana, 2018. Фото Valeria Mottaran
- 9 «Дядя Ваня». Астров – Нил Пирсон. Режиссер Питер Холл. The Rose Theatre, Кингстон, Великобритания. 2008. Фото Tristram Kenton
- 10 «Дядя Ваня». Астров – Питер Саарсгард, Соня – Мэйми Гаммер. Режиссер Остин Пендлтон. Classic Stage Company, Нью-Йорк, 2009. Фото Joan Marcus
- 11 «Дядя Ваня». Астров – Маттиас Херманн, Елена – Ингрид Ноэми Штайн, Соня – Варя Линеа Шёстром. Режиссер Клаус Хеммерле, Theater Lübeck, Германия, 2013. Фото Thorsten Wulff



9



10



11

старается поддержать его своей верой в Бога. Астров говорит, что она – единственный человек, к которому он искренне привязан: «Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю... Вот разве тебя только люблю... У меня в детстве была такая же нянька» (I акт). Капризный профессор, когда ему плохо, прислушивается только к ней, потому что Марина понимает его боль, жалеет его и ведет себя с ним, как с ребенком:

«Ма р и н а. <...> Старые что малые, хочется, чтобы пожалел кто, а старых-то никому не жалко. <...> Пойдем, батюшка, в постель... Пойдем, светик... Я тебя липовым чаем напою, ножки твои согрею... Богу за тебя помолюсь...

С е р е б р я к о в (*растроганный*). Пойдем, Марина» (II акт).

Соня тоже ищет утешения у Марины, а не у бабушки; одна только няня чувствует ее сиротскую ранимость:

«С о н я (*прижимаясь к няне*). Нянечка! Нянечка!

Ма р и н а. Ничего, деточка. Погочут гусаки – и перестанут... Погочут – и перестанут...

С о н я. Нянечка!

Ма р и н а (*гладит ее по голове*). Дрожишь, словно в мороз! Ну, ну, сиротка, бог милостив. Липового чайку или малинки, оно и пройдет...» (III акт).

Марина олицетворяет собой порядок и домашний уют, а потому жалуется в основном на то, как приезд Серебрякова повлиял на всех в доме. Несколькоими тщательно подобранными фразами она, играючи, сглаживает вспышку гнева у дяди Вани и подшучивает над драматичностью ситуации. Она сравнивает поведение и Войницкого, и профессора с поведением задиристой домашней птицы.

Однако к финалу роль главной женщины в доме берет на себя Соня. Как и Марина, она угощает едой (для контраста: Астров предлагает Елене съесть его самого), но ни за что не станет, как няня, подносить водку, чтобы сгладить неудобную ситуацию. В пьесе о зрячих и слепых Соня изначально отличается зоркостью. И даже если «легче, когда не видишь», она все-таки предпочитает знать, какие чувства испытывает к ней Астров. Она отказывается примириться с болезнью отца, ругает дядю за пьянство, которым тот пытается заменить утраченные иллюзии («Когда нет настоящей жизни, то живут миражами»), уговаривает Астрова не пить больше. Он даже, кажется, поддается на ее уговоры, но перед отъездом принимает от Марины стопку водки и отказывается от хлеба, подчеркивая охлаждение их отношений с Соней.

Утратив надежду выйти замуж за Астрова, Соня тоже ищет ей эмоциональную замену. И заменяет дяде Ване жену, мать и сестру. А он, в свою очередь, будет для нее единственным другом и любящим мужчиной. Она обнимает и успокаивает его, уговаривает работать и создает новую иллюзию, отвлекая его от мыслей об утраченных надеждах, заставляя думать о труде и отдыхе после смерти, как совсем недавно Марина уговаривала Астрова. Уезжает Серебряков, покидает имение Астров, и в финальном монологе Сони, обращенном к дяде Ване, соединяются воедино Маринына вера в Бога и надежда на светлое будущее, о которой говорил Астров<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Вряд ли необходимо рассматривать слова Сони как свидетельство «глубокой религиозности», как это делает Д. Магаршак: D. Magarshak, *Chekhov the Dramatist* (New York: Hill and Wang, 1960, p. 224). Краткий обзор прочтений финала пьесы см.: Styran, pp. 140–41.

Несмотря на бесконечную череду неудач, дяде Ване в конце концов все-таки удается сохранить имение и свою роль дяди и кормильца семьи. Поскольку все уже видели его в этой роли и бранили за то, что он ей изменил, не удивительно, что ему с готовностью прощают неожиданную вспышку гнева: «Я покушался на убийство, а меня не арестовывают, не отдают под суд. Значит, считают меня сумасшедшим» (IV акт). Он мирится с профессором и собирается вернуться к прежнему порядку вещей:

«Серебряков (*Войницкому*). Кто старое помянет, тому глаз вон. После того, что случилось, в эти несколько часов я так много пережил и столько передумал, что, кажется, мог бы написать в назидание потомству целый трактат о том, как надо жить. Я охотно принимаю твои извинения и сам прошу извинить меня. Прощай! (*Целуется с Войницким три раза.*)

В о й н и ц к и й . Ты будешь аккуратно получать то же, что получал и раньше. Все будет по-старому» (IV акт).

Хотя дядя Ваня и испытывает жгучий стыд за ту короткую вспышку гнева, он уже не сможет подпитываться прежней гордостью – из-за своего бессилия и из-за лживости человека, которому служит. Если в финале «Лешего» его предшественник совершает самоубийство, а Соня, весьма привлекательная молодая дама, выходит замуж за тамошнего положительного героя, в «Дяде Ване» и племянница, и дядя обречены на изоляцию в пределах имения. Изоляция эта особо подчеркнута в ремарках IV акта: лабиринт из двадцати шести комнат, комната Вани служит одновременно спальней и «конторой имения». В сущности, он «женат» на всех домочадцах и бросить их не может<sup>19</sup>. У Астрова в комнате дяди Вани есть свой собственный стол, но, что существенно, в доме доктор появляется нечасто. Ему здесь душно, как и всем прочим «посторонним». Елена называет этот дом склепом, местом ссылки, а Серебряков – лабиринтом. Все трое в финале пьесы покидают имение.

Из всех персонажей чеховских пьес дядя Ваня, пожалуй, наиболее яркий пример человека, чья длительная привязанность к сестре или матери трагически повлияла на желание и способность строить свою собственную, независимую жизнь, но он лишь один из таких бесплодных братьев или сыновей. В «Чайке» сложные отношения Треплева с матерью – определяющий фактор невозможности справиться с жизненными неурядицами, и здесь просматриваются параллели с семейной ситуацией в «Дяде Ване»<sup>20</sup>. Андрей в «Трех сестрах» нежно любим и обихожен сестрами, но вскоре после женитьбы становится рогоносцем и превращается в неудачного отца семейства. Наконец, ничтожный Гаев из «Вишневого сада» (Лопухин называет его «бабой») обожает сестру, но ничего не может сделать для спасения родового имения.

19 «С этого времени индивид должен посвятить себя великой задаче отхода от родителей, и только после ее решения он может перестать быть ребенком, чтобы стать членом социального целого. Для сына задача состоит в том, чтобы отделить свои либидозные желания от матери и использовать их для выбора постороннего реального объекта любви и примириться с отцом, если он оставался с ним во вражде, или освободиться от его давления, если он в виде реакции на детский протест попал в подчинение к нему. Эти задачи стоят перед каждым; удивительно, как редко удается их решить идеальным образом, т. е. правильно в психологическом и социальном отношении. А невротикам это решение вообще не удается; сын всю свою жизнь склоняется перед авторитетом отца и не в состоянии перенести свое либидо на посторонний сексуальный объект» (*Фрейд 3. Введение в психоанализ. СПб.: Алетейя, 1999. С. 156*).

20 Об отношениях Треплева с матерью см.: Thomas G. Winner, *Chekhov's Seagull and Shakespeare's Hamlet: A Study of a Dramatic Device*, *American Slavic and East European Review*, 15 (1956), pp. 103–11 и Robert L. Jackson, *Chekhov's Seagull*, в: *Chekhov: A Collection of Critical Essays*, ed. Robert L. Jackson (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1967), pp. 99–111. Не говоря об известных работах Pitcher, 51–52, и Valency, 195.



Он вообще не может сделать ничего полезного. Все эти утонченно-чувствительные мужчины, которым не хватает физической и умственной энергии, в каком-то смысле «бабы», а скорее – приветливые и безобидные «дяди».



#### ЛИТЕРАТУРА

- Бердников Г. Чехов-драматург. М.: Искусство, 1972. 318 с.
- В. Лакишин. Толстой и Чехов. М.: Сов. писатель, 1975. 456 с.
- Гурвич Исаак. Проза Чехова: человек и действительность. М.: Худож. лит., 1970. 184 с.
- Паперный З. «Сюжет должен быть нов...» // Вопросы литературы. 1976. № 5. С. 169–189.
- Фрейд З. Введение в психоанализ. СПб.: Алетейя, 1999. 279 с.
- Gilles, Daniel, *Chekhov: Observer Without Illusion*, tr. C. L. Markman, New York: Funk and Wagnalls, 1967.
- Irwin, John T., *Doubling and Incest / Repetition and Revenge: A Speculative Reading of Faulkner*, Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1975.
- Jackson, Robert L., *Chekhov's Seagull*, in *Chekhov: A Collection of Critical Essays*, ed. Robert L. Jackson, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1967, pp. 99–111.
- Karlinsky, Simon and Heim, Michael, *Anton Chekhov's Life and Thought: Selected Letters and Commentary*, Berkeley, Cal.: Univ. of California Press, 1975.
- Magarshak, David, *Chekhov the Dramatist*, New York: Hill and Wang, 1960.
- Newmann, Erich, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, tr. Ralph Manheim (Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1972.
- Pitcher, Harvey, *The Chekhov Play: A New Interpretation*, New York: Barnes and Noble, 1973.
- Rank, Otto, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*, Wien: Franz Deuticke, 1926.
- Smith, Virginia Llewellyn, *Anton Chekhov and the Lady with the Dog*, London: Oxford Univ. Press, 1973.
- Styan, J. L., *Uncle Vanya* in Styan, J. L., *Chekhov in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, pp. 89–144.
- Valency, Maurice, *The Breaking String: The Plays of Anton Chekhov*, New York: Oxford Univ. Press, 1966.
- Winner, Thomas G., *Chekhov's Seagull and Shakespeare's Hamlet: A Study of a Dramatic Device*, *American Slavic and East European Review*, 15 (1956), pp. 103–111.

Перевод с английского Марии Ворсановой





Л. Е. БУШКАНЕЦ

## «ЛЕШИЙ» И «ДЯДЯ ВАНЯ» КАК ПЬЕСЫ О ВОЗРАСТАХ ЖИЗНИ

**Аннотация.** В статье пьесы «Леший» и «Дядя Ваня» исследуются как произведения, в которых рассматривается лично значимая для Чехова проблема проживания человеком возрастов жизни. С этой точки зрения «Леший» – пьеса о торжестве психологического возраста «молодости» (могущего не совпадать с физиологическим), «Дядя Ваня» – о торжестве «старости».

**Ключевые слова:** «Леший», «Дядя Ваня», проблема возраста, автобиографичность творчества.



BUSHKANETS, L. E.

## *THE WOOD DEMON AND UNCLE VANYA* AS THE PLAYS ABOUT THE AGES OF LIFE

**Summary.** In the article the plays *The Wood Demon* and *Uncle Vanya* are studied as the works in which the problem of the experience of some period of life is considered. That was personally significant for Chekhov. From this point of view, *The Wood Demon* is a play about the triumph of psychological age of “youth” (which may not coincide with the physiological), *Uncle Vanya* is a play about the triumph of “old age”.

**Keywords:** *The Wood Demon*, *Uncle Vanya*, the problem of age, autobiography of creativity.

Когда появилась пьеса «Дядя Ваня», она была встречена в печати как «полувинка», и говорилось о ней далеко не одобрительно: «Лет семь – восемь назад та же пьеса, только под названием “Леший”, шла на одной из частных московских сцен, но публике, по-видимому, не понравилась, прошла небольшое число раз и совсем исчезла из репертуара русских сцен. Теперь драма или, как скромно зовет ее сам автор, “сцены из деревенской жизни”, значительно переделана <...> В чтении пьеса

производит впечатление очень большое и очень тяжелое, удручающее. Предсказать ее судьбу на сцене – мудрено. Вряд ли и после переделки ждет ее успех у среднего зрителя... Много очерчено неясно, все действие пьесы точно окутано туманом, быть может – даже умысленным. Нужно долго вдумываться, чтобы понять мотивы поступков героев и оценить всю их правду. А зритель любит ясность, точность, определенность, контуры твердые и даже резкие. Так называемое “настроение” (а его в пьесе бездна!) ценится в зрительном зале очень мало»<sup>1</sup>. В еще одной рецензии говорилось, что пьеса производит впечатление «глубокого недоумения» и «мучительной загадки», что драма, переживаемая действующими лицами, не мотивирована, и зрителю остается «принять на веру это внезапное, необъясненное нам крушение веры в гений полубога <...> Автор дал мало, слишком мало рисунка в изображении отставного профессора Серебрякова»<sup>2</sup>. И обычные зрители недоумевали, так, М. Т. Дроздова писала автору: «Не знаю, хотели ли Вы настолько изобразить карикатурно профессора, что даже странно, как такой неглупый человек, как дядя Ваня, был таким, смешно как-то и слишком глупо работать на такую карикатуру» (П VIII, 412). Деятельным и «позитивным» читателям персонажи казались не только странными, но и просто отрицательными: «Этим господам “лень жить” – и в том вся физиономия их существования. Перед нами разыгрывается целый ряд сцен, в которых определяется и нудность действующих лиц, и то ленивое отношение их к жизни, которое является доминирующим элементом их прозябания»<sup>3</sup>.

Отвечая критикам, ставившим в вину Чехову, что «поступки его персонажей лишены достаточных оснований, не мотивированы, непоследовательны», Н. Эфрос подчеркивал: «... а в этой атмосфере только такие поступки и возможны, только так они и совершаются»<sup>4</sup>. Одно из объяснений психологии героев находили в мерзостях русского бытия: «Пьеса г. Чехова – драма интимная, драма современного больного человека. Современный человек болен, нравственно болен оттого, что ему хочется жить, а жить нечем <...> только в ней общее настроение наблюдается на более нервных, болезненно-чутких субъектах, трагическая судьба которых и обозначает как бы повышенную температуру эпохи, и, в частности, данного общества»<sup>5</sup>; «Свинцовая жизнь под свинцовым небом – весь пейзаж, типичный для Чехова <...> В “Дяде Ване” осталась одна только жизнь, если можно назвать жизнью эту бесконечную тоску по жизни. Здесь все тоскует по жизни...»<sup>6</sup>

Привычка к социологическому мышлению помешала критикам-современникам увидеть, что наряду с эпохой есть что-то еще, мотивирующее странности в поведении персонажей. Но многое в «Дяде Ване» и в предшествовавшем ему «Лешем» становится понятнее, если учесть, что обе пьесы связаны с вопросом, чрезвычайно волновавшим самого автора: это проблема возраста как определённого психологического состояния. Вспомним, что указание на возраст героев – это настойчивый мотив

1 Театральная хроника // Новости дня. 1897. № 5029. 5 июня.

2 –ин [Фейгин Я. А.]. «Дядя Ваня». Сцены из деревенской жизни, в 4-х действ. Антона Чехова // Курьер. 1899. № 299. 29 окт.

3 Н. Рок [Ракшанин Н. О.]. Из Москвы. Очерки и снимки. «Дядя Ваня» // Новости и биржевая газета. СПб., 1899. № 306. 6 нояб.

4 Старик [Эфрос Н. Е.]. Из Москвы // Театр и искусство. 1899. № 44. 31 окт. С. 777–778.

5 Рейнгольд А. А. Драма современного человека // Северный курьер. СПб., 1900. № 65. 7 янв.

6 Перцов П. П. «Дядя Ваня». Письмо из Москвы // Новое время. СПб., 1899. № 8561. 28 дек.

обеих пьес: неоднократно подчеркивается, что дяде Ване 47 лет, Елене Андреевне 27, а у старого профессора молодая жена...

Какую роль у Чехова вообще играет проблема возраста героев – вопрос, важный для анализа любой пьесы, но обычно ускользающий от внимания читателя (не зрителя, поскольку возраст героя должен учесть актер при работе над ролью).

Проживание каждого возраста у Чехова всегда физиологично – тут проявляется его медицинский взгляд на человека.

Молодость – это физиологический избыток сил, ощущение полноты жизни, счастья, энергии, неиспорченность жизнью: «Шел я со свидания, спешить мне было некуда, спать не хотелось, а здоровье и молодость чувствовались в каждом вздохе, в каждом моем шаге, глухо раздававшемся в однообразном гуле ночи. Не помню, что я тогда чувствовал, но помню, что мне было хорошо, очень хорошо!» («Страхи». С V, 189). Потому молодость сама по себе «имеет свои права»: «Ниночка захотела провести со мной вечерок... А вы ведь знаете, какой я! Человек я скучный, тяжелый, неостроумный. <...> А ведь Ниночка, согласитесь, молодая, светская... Молодость имеет свои права... не так ли?» («Ниночка». С IV, 200). Главное право молодости – страстное «желание жить», т. е. любить, путешествовать, и возможность осуществлять эти желания: «И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в глубоком небе, в лунном свете, в полете ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни...» («Степь». С VII, 46). Герои «Безотцовщины» говорят об этом так:

«П л а т о н о в. Не поэт тот, кто стыдится своей молодости! Вы переживаете молодость, будьте же молодым! Смешно, глупо, может быть, но зато человечно! <...>

А н н а П е т р о в н а. Мне нужна жизнь теперь, а не впереди... А я молода, Платонов, ужас как молода! Чувствую... Так ветром и ходит по мне эта молодость!» (С XI, 103).

Размышления о молодости чаще всего возникают у Чехова в рассказах и пьесах 1880-х годов.

Любая молодость – правильно или неправильно прожитая – пробегает мгновенно, и возникает ощущение, что она прошла бездарно. В переписке Чехова и в его произведениях одним из важнейших становится мотив погубленной молодости: «Денег! Денег! Будь деньги, я уехал бы в Южную Африку, о которой читаю теперь очень интересные письма. Надо иметь цель в жизни, а когда путешествуешь, то имеешь цель. <...> Я тоже старик. Мне кажется, что жизнь хочет немножко посмеяться надо мной, и потому я спешу записаться в старики. Когда я, прозевавши свою молодость, захочу жить по-человечески и когда мне не удастся это, то у меня будет оправдание: я старик» (П V, 224). Так и у героев Чехова вслед за молодостью сразу идет «старость», начинающаяся примерно в 30 лет – в период важного возрастного кризиса. В этом Чехов опять опирается на собственный психологический опыт: «Батенька, неужели нам уже скоро 30 лет? Ведь это свинство! За 30-ю идет старость...» (1886. П I, 227); «В январе мне стукнет 30 лет... Здравствуй, одинокая старость, догорай, бесполезная жизнь!» (1889. П III, 300); «И тепло, и просторно, и соседи интересные, и дешевле, чем в Москве, но, милый капитан... старость! Старость, или лень жить, не знаю что, но жить не особенно хочется. Умирать не хочется, но и жить как будто бы надоело.

Словом, душа вкушает хладный сон» (1892. П V, 122–123). Субъективное переживание психологического состояния, названного Чеховым старостью, – это, судя по всему, переживание перехода к зрелости, произошедшее очень резко на рубеже 1880-х – 1890-х годов.

Для большинства героев Чехова рубеж 30-летия – это такое же субъективное переживание старости, отмеченное психологическими и физиологическими изменениями: резко уходит молодое «желание жить», следствием чего становится психологическое равнодушие: «“Ах, да нельзя же насильно полюбить!” – убеждал он себя и в то же время думал: “Когда же я полюблю не насильно? Ведь мне уже под 30! Лучше Веры я никогда не встречал женщин и никогда не встречаю... О, собачья старость! Старость в 30 лет!” <...> Он чувствовал, что с Верой ускользнула от него часть его молодости и что минуты, которые он так бесплодно пережил, уже более не повторятся. Дойдя до мостика, он остановился и задумался. Ему хотелось найти причину своей странной холодности. Что она лежала не вне, а в нем самом, для него было ясно. Искренно сознался он перед собой, что это не рассудочная холодность, которую так часто хвастают умные люди, не холодность себялюбивого глупца, а просто бессилие души, неспособность воспринимать глубоко красоту, ранняя старость, приобретенная путем воспитания, беспорядочной борьбы из-за куска хлеба, номерной бессемейной жизни» («Верочка». С VI, 79–80). О том, что он «оравнодушел», и сам Чехов часто сообщал в письмах начала 1890-х годов.

Для героев Чехова после ранней старости при грустном осознании неизбежности рокового увядания жизни возможны несколько вариантов. Первый – «обыкновенный», угасание и смирение. Это тот вариант, о котором в связи с рассказами Чехова писал Ю. Айхенвальд: «Самое печальное в жизни, в уходящей жизни, это нравственное опустошение, которое она производит в нас самих. Мы обманули собственные прекрасные надежды и обещания; потускнели все впечатления бытия, опошлилились и поблекли наши чувства, и духовная старость оледенила все пылкие стремления, все благородные замыслы»<sup>7</sup>. Второй путь – отчаяние, как у Иванова или Треплева: «С тех пор, как я потерял вас и как начал печататься, жизнь для меня невыносима, – я страдаю... Молодость мою вдруг как оторвало, и мне кажется, что я уже прожил на свете девяносто лет» (С XIII, 57). Третий путь – когда приходит «умение» жить: это принятие неумолимого движения времени, умение управлять собой, осознание внутренней свободы в единстве с чувством долга, понимание, что казавшееся «сковывающим» (быт, семья, повседневность) неизбежно, а освободиться от них не значит сразу же снова стать счастливым, это умение жить в «прозе жизни», трезво осознавая её, понимая, что природная энергия «первой молодости» ушла безвозвратно. Чехов писал жене в 1903 году: «Нам с тобой осталось немного пожить, молодость пройдет через 2–3 года (если только ее можно назвать еще молодостью), надо же поторопиться, напрячь все свое уменье, чтобы вышло что-нибудь» (П XI, 131–132). И к самому Чехову пришло понимание, что утрата молодости – это норма жизни: «В Ялте тоже воют собаки, гудят самовары и трубы в печах, но так как я раз в месяц принимаю касторовое масло, то всё это на меня не действует. Скажи матери, что как бы ни вели себя собаки и самовары, всё равно

7 Айхенвальд Ю. И. Чехов // Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. С. 328–329.

после лета должна быть зима, после молодости старость, за счастьем несчастье и наоборот; человек не может быть всю жизнь здоров и весел, его всегда ожидают потери, он не может уберечься от смерти, хотя бы был Александром Македонским, – и надо быть ко всему готовым и ко всему относиться как к неизбежно необходимому, как это ни грустно. Надо только, по мере сил, исполнять свой долг – и больше ничего» (1898. П VII, 327).

Когда же приходит старость, то она пугает прежде всего из-за физиологических изменений, как сказано об этом в чеховской «Записной книжке»: «Аристократы? То же безобразие форм, физическая нечистота, мокрота, те же беззубая старость и отвратительная смерть, что и у мещанок» (С XVII, 62). Физиологические изменения приводят и к изменениям в характере: «Рашевич <...> принялся писать дочерям письмо. Рука у него дрожала и чесались глаза. Он писал о том, что он уже стар, никому не нужен и что его никто не любит, и просил дочерей забыть о нем и, когда он умрет, похоронить его в простом сосновом гробе, без церемоний, или послать его труп в Харьков, в анатомический театр. Он чувствовал, что каждая его строчка дышит злобой и комедиантством, но остановиться уже не мог и всё писал, писал...» («В усадьбе». С VIII, 341). Физиологически присущее молодости ощущение счастья уже невозможно: «Ложились спать молча; и старики, потревоженные рассказами, взволнованные, думали о том, как хороша молодость, после которой, какая бы она ни была, остается в воспоминаниях одно только живое, радостное, трогательное, и как страшна, холодна эта смерть, которая не за горами, – лучше о ней и не думать! Лампочка потухла. И потемки, и два окошка, резко освещенные луной, и тишина, и скрип колыбели напоминали почему-то только о том, что жизнь уже прошла, что не вернешь ее никак...» («Мужики». С IX, 300). Спасением могут стать разве что иллюзии, в которых можно спрятаться от ужаса старости.

Все это – контекст, в котором существуют чеховские пьесы. Возраст – это одна из важнейших физиологических и психологических категорий для понимания человека, причем это субъективно переживаемое каждым человеком состояние, его «возрастное самоощущение». С этой точки зрения могут быть разрешены многие загадки в «непрописанном», кажущемся немотивированным поведении героев.

Переделка «Лешего» в «Дядю Ваню» коснулась самого существенного: «Леший» – это пьеса о рубеже молодости и зрелости, но молодость при этом победила. «Дядя Ваня» – о том, что молодость ушла и неизбежно наступила старость.

Эта разница сказывается уже в списке действующих лиц. В «Лешем» подчеркнуто: Елена Андреевна – 27 лет; Софья Александровна – 20 лет; Юлия Степановна – 18 лет; в тексте говорится, что Федору Ивановичу 35 лет; не указан возраст Желтухина, но он тоже молод. Орловскому, поскольку его сыну 35, может быть около 60 и более, но он бодр и много путешествует; не указан возраст Марьи Васильевны, матери первой жены профессора, ей, как матери 47-летнего Войницкого, должно быть около 70 (сын в раздражении говорит, что она 50 лет уже «читает брошюры»). В «Дяде Ване» исчез целый ряд молодых героев, остались только Соня и Елена Андреевна, но добавилась Марина – старая няня.

В «Дяде Ване» убраны эпизоды, в которых торжествует молодость, но сохранены все эпизоды «Лешего», в которых шел разговор о старости.

Это, прежде всего, второе действие – все, что связано с Серебряковым. В Серебрякове в обеих пьесах подчеркнута физиологическое переживание старости с ревматизмом, брнзжанием и эгоизмом: «Проклятая, отвратительная старость. Черт бы ее побрал. Когда я постарел, я стал себе противен. Да и вам всем, должно быть, противно на меня смотреть. <...> Ты молода, здорова, красива, жить хочешь, а я старик, почти труп. Что ж? Разве я не понимаю? И, конечно, глупо, что я до сих пор жив. Но погодите, скоро я освобожу вас всех. Недолго мне еще придется тянуть. <...> Выходит так, что благодаря мне все изнемогли, скучают, губят свою молодость, один только я наслаждаюсь жизнью и доволен. Ну да, конечно!» (С XIII, 75–76).

Только старая няня Марина его понимает:

«С е р е б р я к о в. Все не спят, изнемогают, один только я блаженствую.

М а р и н а (*подходит к Серебрякову, нежно*). Что, батюшка? Больно? У меня у самой ноги гудут, так и гудут. (*Поправляет плед.*) Это у вас давняя болезнь. Вера Петровна, покойница, Сонечкина мать, бывало, ночи не спит, убивается... Очень уж она вас любила...

Пауза.

Старые что малые, хочется, чтобы пожалел кто, а старых-то никому не жалко. (*Целует Серебрякова в плечо.*) Пойдем, батюшка, в постель... Пойдем, светик... Я тебя липовым чаем напою, ножки твои согрею... Богу за тебя помолюсь...

С е р е б р я к о в (*растроганный*). Пойдем, Марина.

М а р и н а. У самой-то у меня ноги так и гудут, так и гудут» (С XIII, 78).

Трагедия старости оказывается незамеченной другими персонажами пьесы и редко бывает замечена исполнителями, которые играют Серебрякова как очень неприятного человека, но она прекрасно была сыграна Ю. А. Благovým в казанском ТЮЗе в спектакле, которые шел в 2000-е годы. Зритель и читатель, начиная с современников Чехова, принимают злой отзыв Войницкого за истину в отношении к герою, но это не полная правда о нем: «Странное дело, заговорит Иван Петрович или эта старая идиотка, Марья Васильевна, – и ничего, все слушают, но скажи я хоть одно слово, как все начинают чувствовать себя несчастными. Даже голос мой противен. Ну, допустим, я противен, я эгоист, я деспот, – но неужели я даже в старости не имею некоторого права на эгоизм? Неужели я не заслужил? Неужели же, я спрашиваю, я не имею права на покойную старость, на внимание к себе людей? <...> Всю жизнь работать для науки, привыкнуть к своему кабинету, к аудитории, к почтенным товарищам – и вдруг, ни с того, ни с сего, очутиться в этом склепе, каждый день видеть тут глупых людей, слушать ничтожные разговоры... Я хочу жить, я люблю успех, люблю известность, шум, а тут – как в ссылке. Каждую минуту тосковать о прошлом, следить за успехами других, бояться смерти... Не могу! Нет сил! А тут еще не хотят простить мне моей старости!» (С XIII, 76–77; с небольшими отличиями: С XII, 147–148).

Этот монолог многими мотивами связан с переживаниями старого профессора из «Скучной истории», написанной в тот же период чеховского возрастного кризиса конца 1880-х годов. В повести Чехов гениально «угадал» переживание старения. Не случайно Войницкий говорит о Серебрякове: «Он бы лучше свою автобиографию написал. Какой это превосходный сюжет! Отставной профессор, понимаешь ли, старый сухарь, ученая вобла... Подагра, ревматизм, мигрень, от ревности и зависти вспухла

печенка... Живет эта вобла в именье своей первой жены, живет поневоле, потому что жить в городе ему не по карману. Вечно жалуется на свои несчастья, хотя, в сущности, сам необыкновенно счастлив» (С XIII, 67). Отставной профессор, написавший автобиографию, – это и есть Николай Степанович из «Скучной истории», старости которого, в отличие от Серебрякова, мы сочувствуем, не задумываясь о том, сколько между ними общего.

В «Лешем» Серебряков не хочет казаться старым и пытается сгладить это впечатление:

М а р ь я В а с и л ь е в н а. Совсем потеряла память... Забыла вам, Александр, напомнить, чтобы вы перед завтраком приняли капли. Привезла их, а напомнить забыла...

С е р е б р я к о в. Не нужно.

М а р ь я В а с и л ь е в н а. Но ведь вы больны, Александр! Вы очень больны!

С е р е б р я к о в. Зачем же трезвонить об этом? Стар, болен, стар, болен... только и слышишь!» (С XII, 142).

В «Дяде Ване» этот и другие эпизоды, в которых Серебряков достаточно бодр, сняты – и остается только его старость.

Сколько лет Серебрякову? Он окончил университет, был сразу оставлен для подготовки к профессорскому званию (по крайней мере, ничего не сказано о том, что он успел послужить, например, учителем гимназии) и был отправлен в заграничную командировку.

В «Лешем» сказано, что Серебряков и Орловский одновременно были студентами: «Я и Иван Иванович в одно время были студентами. Спроси его. Он кутил, ездил к цыганкам, был моим благодетелем, а я в это время жил в дешевом, грязном номере, работал день и ночь, как вол, голодал и томился, что живу на чужой счет. Потом был я в Гейдельберге и не видел Гейдельберга; был в Париже и не видел Парижа: все время сидел в четырех стенах и работал. А получив кафедру, я всю свою жизнь служил науке, как говорится, верой и правдой и теперь служу. Неужели же, я спрашиваю, за все это я не имею права на покойную старость, на внимание к себе людей?» (С XII, 147–148). В «Дяде Ване» эти реплики Серебрякова сокращены. В то же время в обеих пьесах Войницкий смотрит на него как на старшего, да и мать все время требует от сына слушаться Серебрякова, а все говорят о старости профессора как об объективном факте.

Но в «Дяде Ване» неоднократно звучит цифра 25. Войницкий говорит: «А профессор по-прежнему от утра до глубокой ночи сидит у себя в кабинете и пишет. <...> Ты только подумай, какое счастье! Сын простого дьячка, бурсак, добился ученых степеней и кафедры, стал его превосходительством, зятем сенатора и прочее и прочее. Все это неважно, впрочем. Но ты возьми вот что. Человек **ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве** (выделено нами. – Л. Б.), ровно ничего не понимая в искусстве. Двадцать пять лет он пережевывает чужие мысли о реализме, натурализме и всяком другом вздоре; двадцать пять лет читает и пишет о том, что умным давно уже известно, а для глупых неинтересно, – значит, двадцать пять лет переливает из пустого в порожнее. И в то же время какое самомнение! Какие претензии! Он вышел в отставку, и его не знает ни одна живая душа, он совершенно неизвестен; значит, двадцать пять лет он занимал чужое место» (С XIII, 67). Значит, он всего прослужил



в университете 25 лет и получил кафедру как профессор. Цифра 25 важна еще и потому, что после 25 лет беспорочной службы профессор имел право на отставку, хотя мог продолжать службу и дальше, он получал пенсию в половину оклада. Возможно, с этим связаны жалобы на то, что «жить в городе не по карману». Впрочем, Чехов мог и не знать тонкостей выхода университетских профессоров на пенсию.

Но со сколько лет началась 25-летняя служба Серебрякова в университете, если считать, что время действия пьес примерно соответствует времени написания «Лешего» (конец 1880-х годов)?

Поступать в университет можно было с 17 лет. Мы знаем, что Серебряков – «бур-сак», сын дьячка. В бурсу отдавали ребенка 3, 4, 5 лет. После бурсы «попович» мог учиться только в духовной семинарии. Чтобы выйти из духовного сословия и поступить в университет, до 1863 года надо было получить личное разрешение Святейшего Синода. Свободно выходить из духовного сословия и поступать на любой факультет бывшим семинаристам было разрешено только в 1860-е годы. Именно тогда в университетских аудиториях появились студенты-поповичи, которые были на 2–3 года старше своих сверстников-гимназистов. Это значит, что Серебряков мог «родиться» в 1840–1843 году.

В заграничные командировки или стажировки посылали с конца 1820-х годов и до 1848 года, потом последовал перерыв до 1855 года, затем эта практика была восстановлена и стали активно посылать за границу, причем гуманитариев – в Париж и Берлин. Отправляли обычно магистров, т. е. показавших большие успехи в учебе, на 2–3 года, иногда меньше. С 1835 года на философском факультете (куда входила история и словесность) учились 4 года, потому возраст магистра 21–22 года.

Поступающий на преподавание в университет мог стать адъюнктом (но его не давали магистрам), экстраординарным профессором и ординарным профессором, при этом современники тех и других называли «профессора». Людей, приехавших после зарубежных стажировок, министерство рекомендовало на профессорские кафедры (кафедра – это учебный предмет и сопряженная с ним должность) в звании экстраординарный профессор, и затем побуждало защитить докторскую диссертацию и стать ординарным профессором. Таким образом, стать профессором можно было в 25–26 лет, и жениться Серебряков мог приблизительно в 26 лет, и тогда ему немного за 50.

Именно в 1860-е годы в России возникает искусствознание как наука. Серебряков пишет о реализме и натурализме – это споры 1860–1880-х годов, причем эта наука активно развивается. Но, увы, новые специалисты из демократических слоев, в отличие от прежних ценителей искусства из аристократов, не видели многих произведений искусства лично в европейских коллекциях, только по фотографиям и копиям. Этим могут быть вызваны обвинения Войницкого, что Серебряков судит об искусстве, не зная его.

Таким образом, исторический контекст позволяет говорить о том, что Серебрякову должно быть 50 или немногим больше<sup>8</sup>.

Может быть, Чехову было и не важно, сколько **именно** лет было профессору (отсюда разные результаты подсчетов): он оставляет только психологическое и

<sup>8</sup> Благодарим за указание на исторический контекст пьесы профессора, доктора исторических наук Е. А. Вишленкову.

физиологическое проживание старости, создавая обобщенный образ старого человека. Серебряков неправильно прожил и молодость, которой у него, сына дьячка, вынужденного самостоятельно пробиваться в жизни и усердно учиться, не было, и зрелость (хотя и в труде, но в нарциссическом упоении вниманием аудитории и женщин), и старость – в эгоизме и со средствами, которых не хватает на привычную жизнь. Но при этом его, страдающего подагрой и одиночеством, все равно жаль.

Другой пример старости – Марья Васильевна, мать Войницкого. Это старость, ушедшая в иллюзорное представление о жизни, в «брошюры». В «Лешем» эскапизм героини еще более шокирует: смерть сына не оказала на нее влияния, и она продолжает поклоняться ложному кумиру.

Зрелость в обеих пьесах связана с Войницким. Сцены «Лешего» с этим персонажем подверглись в «Дяде Ване» незначительной переработке, некоторые реплики были перенесены в другие действия. Но в ранней пьесе это один из сюжетных мотивов пьесы, в поздней – центральный за счет того, что убрано нагромождение сюжетных линий, увы, свойственное «Лешему». На первом плане – возрастной кризис героя, «кризис смысла жизни», особенно остро показанный в первом и третьем действиях. Безусловно, автор опирался на собственный психологический опыт рубежа 30 лет, но, как часто бывает у Чехова, «спрятал» автобиографичность, сделав героя 47-летним, что и вызвало у критиков недоумение и сомнения в мотивированности поведения персонажа.

Кризис Войницкого связан с тем, что он вдруг обнаружил в себе утрату желания жить, и это стало страшно.

«М а р и я В а с и л ь е в н а. Тебе почему-то неприятно слушать, когда я говорю. Прости, Жан, но в последний год ты так изменился, что я тебя совершенно не узнаю... Ты был человеком определенных убеждений, светлою личностью...

В о й н и ц к и й. О, да! Я был светлою личностью, от которой никому не было светло...

Пауза.

Я был светлою личностью... Нельзя сострить ядовитей! Теперь мне сорок семь лет. До прошлого года я так же, как вы, нарочно старался отуманивать свои глаза вашею этою схоластикой, чтобы не видеть настоящей жизни, – и думал, что делаю хорошо. А теперь, если бы вы знали! Я ночи не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь все, в чем отказывает мне теперь моя старость!

С о н я. Дядя Ваня, скучно!

М а р и я В а с и л ь е в н а (сыну). Ты точно обвиняешь в чем-то свои прежние убеждения... Но виноваты не они, а ты сам. Ты забывал, что убеждения сами по себе ничто, мертвая буква... Нужно было дело делать» (С XIII, 70; с небольшими отличиями: С XII, 141).

Критикам-современникам Чехова метаморфоза, произошедшая с дядей Ваней, показалась неясной: «Дядя Ваня <...> всю жизнь читал брошюры <...> в 47 лет он вдруг сообразил, что это не все и что он переливает из пустого в порожнее. Он рванулся “туда”, захотел того же, что Соня... в 47 лет! Его страшный крик: “пропала жизнь!” режет по нервам, но поздно – нет “страшного” в жизни и есть счета,

брошюры, вино и ожидание смерти»<sup>9</sup>. Однако у Чехова такое открытие происходит именно «вдруг», без определенного внешнего толчка, поскольку созревает подспудно: «Молодой, только что окончивший филолог приезжает домой в родной город. Его выбирают в церковные старосты. Он не верует, но исправно посещает службы, крестится около церквей и часовень, думая, что так нужно для народа, что в этом спасение России. Выбрали его в председатели земской управы, в почетные мировые судьи, пошли ордена, ряд медалей – и не заметил, как исполнилось ему 45 лет, и он спохватился, что все время ломался, строил дурака, но уже переменять жизнь было поздно. Как-то во сне вдруг точно выстрел: “Что вы делаете?” – и он вскочил весь в поту» («Записная книжка № 1». С XVII, 58).

Этот кризис и изменил кардинально отношение Войницкого к Серебрякову: «О, как я обманут! Я обожал этого профессора, этого жалкого подагрика, я работал на него, как вол! Я и Соня выжимали из этого имения последние соки; мы, точно кулаки, торговали постным маслом, горохом, творогом, сами недоедали куска, чтобы из грошей и копеек собирать тысячи и посылать ему. Я гордился им и его наукой, я жил, я дышал им! Все, что он писал и изрекал, казалось мне гениальным... Боже, а теперь? Вот он в отставке, и теперь виден весь итог его жизни: после него не останется ни одной страницы труда, он совершенно неизвестен, он ничто! Мыльный пузырь! И я обманут... вижу – глупо обманут...» (С XIII, 80). «Постой, я не кончил! Ты погубил мою жизнь! Я не жил, не жил! По твоей милости я истребил, уничтожил лучшие годы своей жизни. Ты мой злейший враг! <...> Пропала жизнь! Я талантлив, умен, смел... Если б я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... Я зарпортовался! Я с ума схожу... Матушка, я в отчаянии! Матушка!» (С XII, 176; С XIII, 102).

Один из критиков полагал, что «несколько хороших и добрых людей не сумели по безволию и лености мысли и совести отдать свои силы на служение хорошему делу, создают себе кумира вместо Бога и горько за это платятся. Страдания их не возбуждают сочувствия»<sup>10</sup>. Между тем в чеховской пьесе принципиально не ясно, действительно ли изменился профессор, был ли он раньше достоин служения Войницкого или он изначально по глупости ошибался, а теперь понял пустоту Серебрякова, а может быть, профессор и сейчас пишет хорошие статьи? На самом деле поведение героя мотивировано Чеховым не внешней ситуацией, а внутренней, кризисом с его потрясением, что жизнь прошла, а страстно хочется жить, и Серебряков как таковой тут только повод. Старый профессор просто стал объектом, на который направлены свойственные человеку в ситуации кризиса злость и обида на жизнь, хотя оба в равной степени жертвы неумолимого движения времени. В «Лешем» герой, протестуя против собственной старости, – погибает, в «Дяде Ване» – смиряется, что гораздо более психологически правдоподобно.

Еще один персонаж «Лешего» в возрасте зрелости – Хрущов, хотя он моложе Войницкого. Он, видимо, младше Федора Орловского, это помещик, не очень давно вышедший из университета. Возможно, ему около 30. Хрущов не только в себе сохраняет молодость, то есть желание жить и действовать, но и осуждает в других раннюю старость души, в Соне и Елене Андреевне: «Да, не сумасшедшие те, которые под ученостью прячут свое жестокое, каменное сердце и свое бездушие выдают за

<sup>9</sup> Перцов П. П. «Дядя Ваня». Письмо из Москвы. Указ. соч.

<sup>10</sup> С. Театр и Музыка // Северный край. Ярославль, 1901. № 26. 28 янв.

глубокую мудрость! Не сумасшедшие те, которые выходят за стариков замуж только для того, чтобы у всех на глазах обманывать их, чтобы покупать себе модные, щегольские платья на деньги, вырученные от порубки лесов!» (С XII, 179). В Астрове в «Дяде Ване» сохраняются лишь последние порывы молодости, которые, возникнув, быстро угасают, – ему около 36–37 лет, он и психологически «старше» Хрущова, потому и много пьет:

Е л е н а А н д р е е в н а (*Астров*). Вы еще молодой человек, вам на вид... ну, тридцать шесть-тридцать семь лет... и, должно быть, не так интересно, как вы говорите. Все лес и лес. Я думаю, однообразно.

С о н я. Нет, это чрезвычайно интересно. Михаил Львович каждый год сажает новые леса, и ему уже прислали бронзовую медаль и диплом. Он хлопочет, чтобы не истребляли старых. Если вы выслушаете его, то согласитесь с ним вполне. <...>

А с т р о в. <...> Русские леса трещат под топором, гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц, мелеют и сохнут реки, исчезают безвозвратно чудные пейзажи, и всё оттого, что у ленивого человека не хватает смысла нагнуться и поднять с земли топливо. <...> (*Увидев работника, который принес на подносе рюмку водки.*) Однако... (*пьет*) мне пора. Все это, вероятно, чудачество, в конце концов. Честь имею кланяться! (*Идет к дому.*)» (С XIII, 72–73);

«Я для себя уже ничего не жду, не люблю людей... Давно уже никого не люблю.<...> Никого. Некоторую нежность я чувствую только к вашей няньке – по старой памяти» (С XIII, 84).

Молодость представлена прежде всего двумя героинями – Еленой Андреевной и Соней.

Но Елена Андреевна боится быть молодой. В «Лешем» этот мотив дан открыто, в «Дяде Ване» мягче. В «Лешем» Войницкий призывает:

«<...> будьте умницей! В ваших жилах течет русалочья кровь, будьте же русалкой! <...> Дайте себе волю хоть раз в жизни, влюбитесь поскорее по самые уши в какого-нибудь водяного...»

Ф е д о р И в а н о в и ч. И бултых с головою в омут с ним вместе так, чтобы герр профессор и все мы только руками развели! <...>

Е л е н а А н д р е е в н а. И что вы меня учите? Точно я без вас не знаю, как бы я жила, если б моя воля! Я бы улетела вольной птицей подальше от всех вас, от ваших сонных физиономий, скучных, постылых разговоров, забыла бы, что все вы существуете на свете, и никто бы не посмел тогда учить меня. Но нет у меня своей воли. Я труслива, застенчива, и мне все кажется, что если бы я изменила, то все жены взяли бы с меня пример и побросали бы своих мужей, что меня накажет бог и замучит совесть, а то бы я показала вам, как живут на воле! (*Уходит.*) <...>

В о й н и ц к и й. Я, кажется, скоро начну презирать эту женщину! Застенчива, как девчонка, и философствует, как старый, преукрашенный добродетелями дьячок! Кислота! Простокваша!» (С XII, 165–166).

В «Дяде Ване» Елена Андреевна сама говорит Войницкому о сходстве:

«В о й н и ц к и й. Если бы вы могли видеть свое лицо, свои движения... Какая вам лень жить! Ах, какая лень!»

Е л е н а А н д р е е в н а. Ах, и лень, и скучно! Все бранят моего мужа, все смеются на меня с сожалением: несчастная, у нее старый муж! Это участие ко мне –

о, как я его понимаю! Вот как сказал сейчас Астров: все вы безрассудно губите леса, и скоро на земле ничего не останется. Точно так вы безрассудно губите человека, и скоро, благодаря вам, на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собою. <...> Вероятно, Иван Петрович, оттого мы с вами такие друзья, что оба мы нудные, скучные люди! Нудные! Не смотрите на меня так, я этого не люблю» (С XIII, 73–74).

Ранняя старость души характерна и для Сони в «Лешем», где обусловлена во многом ее снобизмом как дворянки:

«Х р у щ о в. Вам еще только двадцать лет, но уж вы стары и рассудительны, как ваш отец и дядя Жорж, и я нисколько бы не удивился, если бы вы пригласили меня лечить вас от подагры. Так жить нельзя! Кто бы я ни был, смотрите мне в глаза прямо, ясно, без задних мыслей, без программы, и ищите во мне прежде всего человека, иначе в ваших отношениях к людям никогда не будет мира. Прощайте! И попомните мое слово, с такими хитрыми, подозрительными глазами, как у вас, вы никогда не полюбите!» (С XII, 157).

Но страх отдалиться своему чувству все же побежден молодостью. В «Дяде Ване» из того же состояния жажды жизни, которая сдерживается на этот раз некрасивостью и бедностью, героиня приходит к смирению, свойственной старости как «психологическому возрасту».

По отношению к этим двум героиням главным мотивом обеих пьес является мотив гибели молодости:

«С е р е б р я к о в. Выходит так, что благодаря мне все изнемогли, скучают, губят свою молодость, один только я наслаждаюсь жизнью и доволен. Ну да, конечно!» (С XIII, 76).

Молодость как главная тема «Лешего» и старость как главная тема «Дяди Вани» определяют то, что различает начало обеих пьес. «Леший» начинается со дня рождения Желтухина, но никаких размышлений о том, что он стал на год старше и жизнь проходит, не возникает. Более того, звучит тема юности:

«Ф е д о р И в а н о в и ч. <...> Помню, лет десять назад – Леня тогда еще гимназистом был – праздновали мы вот так же день его рождения. Ехал я отсюда домой верхом, и на правой руке сидела у меня Соня, а на левой – Юлька, и обе за мою бороду держались. Господа, выпьем за здоровье друзей юности моей, Сони и Юли!» (С XII, 138).

В сильной позиции текста, в самом начале «Дяди Вани», звучит мотив старости: «А с т р о в. Нянька, сколько прошло, как мы знакомы?

М а р и н а (*раздумывая*). Сколько? Дай бог память... Ты приехал сюда, в эти края... когда?... еще жива была Вера Петровна, Сонечкина мать. Ты при ней к нам две зимы ездил... Ну, значит, лет одиннадцать прошло. (*Подумав.*) А может, и больше...

А с т р о в. Сильно я изменился с тех пор?

М а р и н а. Сильно. Тогда ты молодой был, красивый, а теперь постарел. И красота уже не та. Тоже сказать – и водочку пьешь.

А с т р о в. Да... В десять лет другим человеком стал. А какая причина? Заработался, нянька. От утра до ночи все на ногах, покою не знаю, а ночью лежишь под одеялом и боишься, как бы к больному не потащили. За все время, пока мы с

тобою знакомы, у меня ни одного дня не было свободного. Как не постареть? Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь. Кругом тебя одни чудаки, сплошь одни чудаки; а поживешь с ними года два-три и мало-помалу сам, незаметно для себя, становишься чудаком. Неизбежная участь. *(Закручивая свои длинные усы.)* Ишь, громадные усы выросли... Глупые усы. Я стал чудаком, нянька... Поглупеть-то я еще не поглупел, бог милостив, мозги на своем месте, но чувства как-то притупились. Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю...» (С XIII, 63–64).

Совершенно противоположны финалы пьес. В «Лешем» Хрущов упрекает всех героев в том, что «правильный» ход жизни оказался нарушен: «Александр Владимирович, выслушайте меня... Вы 25 лет были профессором и служили науке, я сажаю леса и занимаюсь медициной, но к чему, для кого все это, если мы не щадим тех, для кого работаем? Мы говорим, что служим людям, и в то же время бесчеловечно губим друг друга. Например, сделали ли мы с вами что-нибудь, чтобы спасти Жоржа? Где ваша жена, которую все мы оскорбляли? Где ваш покой, где покой вашей дочери? Все погубило, разрушено, все идет прахом. Вы, господа, называете меня Лешим, но ведь не я один, во всех вас сидит леший, все вы бродите в темном лесу и живете ощупью. Ума, знаний и сердца у всех хватает только на то, чтобы портить жизнь себе и другим» (С XII, 193–194). В результате почти все персонажи в пьесе одумались и в основном торжествует «правильный» ход жизни. Например, Орловский говорит: «Ну-с, а как только исполнилось мне сорок лет, вдруг на меня, брат Саша, что-то нашло. Тоска, места себе нигде не найду, одним словом, разлад в душе, да и шабаш. Я туда-сюда, и книжки читаю, и работаю, и путешествую – не помогает! <...> Тоска у меня, понимаешь ли – господи! Не выдержал. Вдруг слезы брызнули из глаз, зашатался и как крикну на весь двор, что есть мочи: “Друзья мои, люди добрые, простите меня ради Христа!” В ту же самую минуту стало на душе у меня чисто, ласково, тепло, и с той поры, душа моя, во всем уезде нет счастливей меня человека» (С XII, 193). Возрастной кризис преодолен благополучно, герой после молодости пришел к здоровой зрелости. То же самое намечается в жизни его сына: «Будем рассуждать мирно. Слушай, Юлечка. Я прошел сквозь огонь, воду и медные трубы... Мне уж тридцать пять лет, а у меня никакого звания, кроме как поручик сербской службы и унтер-офицер русского запаса. Болтаюсь между небом и землей... Нужно мне образ жизни переменить, и знаешь... понимаешь, у меня теперь в голове такая фантазия, что если я женюсь, то в моей жизни произойдет круговорот... Выходи за меня, а? Лучшей мне не надо...» (С XII, 200).

Хрущов тоже находит для себя путь правильной зрелости: «У меня тяжело на душе... Но все это не беда... Надо быть человеком и твердо стоять на ногах. Я не застрелюсь и не брошусь под колеса мельницы... Пусть я не герой, но я сделаюсь им! Я отращу себе крылья орла, и не испугают меня ни это зарево, ни сам черт! Пусть горят леса – я посею новые! Пусть меня не любят, я полюблю другую!» (С XII, 196–197). Соня же находит в себе силы стать молодой: «Когда ты объяснял мне, я всякий раз задыхалась от радости, но я была скована предрассудками; отвечать тебе правду мне мешало то же самое, что теперь мешает моему отцу улыбаться Елене. Теперь я свободна» (С XII, 199).



1



2



3



4

- 1 «Дядя Ваня». Елена – Ева Лапорт, Соня – Трэйси Томасон. Режиссер Джон Хоучин. Classical Theatre Company, Хьюстон, США, 2012. Фото Jan Saenz
- 2 «Дядя Ваня». Елена – Люсинда Миллвард. Соня – Шарлотта Эмерсон. Режиссер Люси Бэйли. Театр Print Room, Лондон, 2012. Фото Tristram Kenton
- 3 На репетиции спектакля «Дядя Ваня». Елена – Анна Фрил, Соня – Лаура Кармайл. Режиссер Линда Познер. Vaudeville Theatre, Лондон, 2012. Фото Nobby Clark
- 4 «Дядя Ваня». Елена – Мишель Докери, Соня – Луиза Брейли. Режиссер Питер Холл. Театр The Rose, Лондон. 2008. Фото Geraint Lewis
- 5 «Дядя Ваня». Войницкий – А. Невраев. Режиссер В. Гульченко. Международная Чеховская лаборатория, Москва, 2012. Фото С. Милицкого



5





6



7

- 6 «Дядя Ваня». Елена – Фернанда Вианн.  
Ваня – Антонио Эдсон. Режиссер Вара де  
Новаэс. Teatro Municipal de São José dos  
Campos, Сан-Пауло, Бразилия, 2011.  
Фото Guto Muniz
- 7 «Дядя Ваня». Войницкий – Роджер Ал-  
лам. Режиссер Джереми Херрин. Minerva  
Theatre, Чичестер, Англия, 2012.  
Фото Johan Persson
- 8 «Дядя Ваня». Войницкий – Стеффан  
Ловатт. Режиссер Шейн Бошер. The Court  
Theatre, Крайстчерч, Новая Зеландия, 2017.  
Фото Danielle Colvin
- 9 «Дядя Ваня». Войницкий – Джейми  
Баллард. Режиссер – Тамара Харви. Theatre  
Clwyd, Великобритания, 2017. Фото The  
Other Richard
- 10 «Дядя Ваня». Войницкий – Марсель  
Марешаль. Режиссер Марсель Марешаль.  
Théâtre 14, Париж, 2009.  
Фото Jacques Burgeat



8



9



10



Только Елена Андреевна выбирает долг и сознательно отказывается от молодости: «Мужа я не люблю. Молодежь, которую я любила, была несправедлива ко мне от начала до конца. Зачем же я туда вернусь? Вы скажете – долг... Это я и сама знаю отлично, но, повторяю, надо рассуждать...» (С XII, 181).

Но в результате возникает радостный молодой финал с перспективой двух свадеб и счастья: «Смех, поцелуи, шум. Д я д и н. Это восхитительно! Это восхитительно!» (С XII, 201).

Финал «Дяди Вани» – сознательное принятие «гибели молодости» и смирение со старостью даже у Сони: «А с т р о в. У нас с тобою только одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные. (*Вздохнув.*) Да, брат. Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все» (С XIII, 108). Последний монолог Сони часто вызывает недоумение читателей и проблемы у исполняющих его актрис. Но в произведениях Чехова в старости, когда уходит навсегда жажда жизни, спасают только иллюзии, самообман. Не случайно Войницкий говорит в обеих пьесах: «Годы тут ни при чем. Когда нет настоящей жизни, то живут миражами. Все-таки лучше, чем ничего» (С XII, 152; С XIII, 82). И Соня тоже призывает к иллюзиям, к «небу в алмазах».

Так что обе пьесы – «Леший» и «Дядя Ваня» – не столько об условиях русской жизни, но о том, как человек справляется с жизнью в разных возрастах, и в этом смысле оба произведения глубоко автобиографичны. Это словно варианты выхода из того сложного возрастного кризиса, в котором оказался сам Чехов на рубеже 1880–1890-х годов. «Леший» написан в самом начале этого кризиса, «Дядя Ваня» – когда результаты его были еще очень болезненными и неизжитыми, т. е., скорее всего, в начале 1890-х годов.

## ЛИТЕРАТУРА

*Айхенвальд Ю. И.* Чехов // *Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. С. 323–340.

–*ин* [Фейгин Я. А.]. «Дядя Ваня». Сцены из деревенской жизни, в 4-х действ. Антона Чехова // *Курьер*. 1899. № 299. 29 окт.

*Н. Рок* [Ракшанин Н. О.]. Из Москвы. Очерки и снимки. «Дядя Ваня» // *Новости и биржевая газета*. СПб., 1899. № 306. 6 нояб.

*Перцов П. П.* «Дядя Ваня». Письмо из Москвы // *Новое время*. СПб., 1899. № 8561. 28 дек.

*Рейнгольд А. А.* Драма современного человека // *Северный курьер*. СПб., 1900. № 65. 7 янв.  
*С. Театр и Музыка* // *Северный край*. Ярославль, 1901. № 26. 28 янв.

*Старик* [Эфрос Н. Е.]. Из Москвы // *Театр и искусство*. 1899. № 44. 31 окт. С. 777–778.  
*Театральная хроника* // *Новости дня*. 1897. № 5029. 5 июня.



**В. Я. ЗВИНЯЦКОВСКИЙ,  
А. О. ПАНИЧ**

## **ГЕРР ПРОФЕССОР**

**Аннотация.** Авторы пытаются понять логику характера такого персонажа Чехова, как профессор Серебряков. Он отнюдь не ангел – но и не более «демон», нежели все прочие персонажи «Лешего», согласно имеющейся в этой пьесе концепции демонизма (гётевского происхождения). Но почему же тогда именно Серебряков более других виновен в смерти некоего «дяди Вани»? И вот в пьесе «Дядя Ваня» «дядя Ваня» остается жив (а Серебряков по сути выступает его спасителем!). Какие же влияния и впечатления изменили взгляд Чехова на профессоров вообще и Серебрякова в частности? Статья предлагает ответ на этот вопрос.

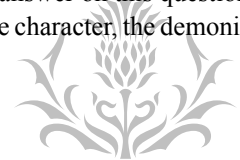
**Ключевые слова:** А. П. Чехов, «Леший», «Дядя Ваня», логика развития характера, демонизм гётевского происхождения.

**ZVINIATSKOVSKY, V. Y.  
PANICH, A. O.**

## **HERR PROFESSOR**

**Abstract.** Authors try to understand the logic of the character of such Chekhov's personage as professor Serebryakov. He is not an angel, but is he a demon? Of course some demon "seats in him" as in everybody – according to conception of the demonism (of Goethe's origin) in *The Wood Demon*, but why he's more guilty in "uncle Vanya's" death than everybody? Chekhov corrected this wrong logic of the character in his *Uncle Vanya*, where "uncle Vanya" remained alive (Serebryakov in fact became his savor!). What impulses and impressions had changed Chekhov's opinion about professors in general and Serebryakov in particular? The article proposes answer on this question.

**Keywords:** A. P. Chekhov, *The Wood Demon*, *Uncle Vanya*, logic of the character, the demonism of Goethe's origin.





С утра и до поздней ночи, за исключением часов, когда он кушает самую простую пищу, он работает над наукой.

*Л. Н. Толстой. «Война и мир»*

## 1

В ноябрьской книжке петербургского журнала «Северный вестник» за 1889 год была напечатана повесть Чехова «Скучная история». Под текстом было обозначено, что повесть написана в селе Лука Сумского уезда. Уезд этот принадлежал к Харьковской губернии, да и с самим профессором Николаем Степановичем читатель расстанется в Харькове: в этом чужом профессору и «каком-то сером городе» (С VII, 309) разворачивается финал «Скучной истории».

Как правило, Чехов не оставлял «биогеографических помет» под текстами публикуемых произведений. Так что исключение в данном случае значительно и значимо. Интеллигентные помещики Линтварёвы сдавали дачи интеллигентным дачникам. Среди них встречались и отдельные представители харьковской профессуры, какую, на примере этих представителей, прилежно два лета сряду изучал автор «Скучной истории».

Что же к первой осени запомнилось по первому дачному лету о харьковской профессуре? Судя по письмам к Суворину – вот что: «Этим летом я и один харьковский профессор вздумали однажды выпиться. Мы пили, пили и бросили, так как ничего у нас не вышло; наутро проснулись как ни в чем не бывало» (П III, 24).

Комментаторы полного чеховского собрания с полным на то основанием говорят, что речь здесь идет о профессоре химии Владимире Федоровиче Тимофееве. Мих. П. Чехов в своих воспоминаниях говорит о нем как о веселом, жизнерадостном, молодом. Правда, П. А. Сапухин пытался спорить с братом писателя: мол, раз молодой, то почему лысый на фотографиях?<sup>1</sup>

А возник этот смешной спор потому, что не был известен год рождения тогда еще экстраординарного профессора – как будто речь шла о каком-то вполне рядовом, беспризорном профессоре. Но не такие люди собирались у Линтварёвых! Чем больше присматриваешься к их компании, тем яснее понимаешь, что это была не группа заурядных аматоров хорового пения под рояль, а молодая, точнее – **будущая** не только литературная, научная, но и общественная, гражданская, в некотором роде даже политическая элита.

Экстраординарный харьковский профессор Тимофеев не только не стал исключением из этого правила, но и довольно далеко зашел по такому пути, став хотя бы и всего на один день депутатом Государственной Думы первого созыва. Кстати, именно поэтому, а также потому, что Дума первого созыва в России ныне в чести, мы теперь можем в точности решить спор Сапухина с Мих. Чеховым (в пользу, разумеется, Мих. Чехова) и привести другие достоверные факты биографии проф. Тимофеева – по недавно изданному справочнику<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Сапухин П. А. А. П. Чехов на Сумщине. Сумы, 1993. С. 18.

<sup>2</sup> Государственная Дума Российской империи: 1906–1917. М., 2008. С. 612.

Владимир Тимофеев родился в 1858 году, т. е. был всего на два года старше Анто́на Чехова. В 1881 году окончил Харьковский университет; с 1882 года преподавал в университете, а с открытием в 1885 году Харьковского технологического института – еще и там; ординарным профессором стал в 1894 году, т. е. уже после того, как в начале 90-х изучал электрохимию в Германии. Кстати, об этой уже не первой заграничной командировке Тимофеева знал Антон Павлович, писавший родным в 1890 году из Иркутска: «Было бы желательно повидаться с проф. Тимофеевым и выпить с ним за здоровье Натальи Михайловны, но увы! Я в Сибири, он у колбасников...» (П IV, 111). Чехов с Тимофеевым любили подразнить своей выпивкой Наталью Линтварёву, известного борца за трезвость...

В 1898 году в Киеве открылся Политехнический институт, и сюда стали стекаться все лучшие научно-технические умы Украины. С 1900 года Тимофеев – профессор Киевского политехнического института. Вместе с проф. В. О. Плотниковым он возглавляет научную школу по электрохимии неводных растворов, но в 1908 году вдруг возвращается в Харьков. И дело вовсе не в том, что автор всемирно известных работ по изучению природы неводных растворов не нашел себя в киевском политехе, славящемся своими лабораториями, оборудованными по последнему слову науки, – а, видимо, в том, что в наступившую эпоху реакции ему могли сильно помешать заниматься наукой, припомнив, как 21 апреля 1906 года он был избран в первую Госдуму от общего состава выборщиков Киевского губернского избирательного собрания, а на следующий день вместе с другими прогрессивными депутатами заявил о сложении депутатских полномочий в связи с известными гонениями властей на первый парламент Российской империи.

То был звездный час политической карьеры вот теперь уж точно немолодого и, видимо, окончательно лысого профессора. Но сам факт его избрания, разумеется, говорил о многом: Тимофеев был популярен среди коллег, среди студентов, и его недовольство существующим порядком не было абстрактной «чеховской хандрой», он готов был к серьезной политической работе – и работал бы, если бы власти не на один день согласились играть по европейским правилам.

Кстати, по зрелом размышлении оказалось, что не в столицах Петербурге и Москве, а именно в таких городах, как Киев, Харьков или Полтава честного труженика от политического демагога и горлопана в то время и отличить было легче, да и самому такому труженику легче дышалось. Как-то не верится, что переезд В. Г. Короленко в 1902 году «на ПМЖ» в Полтаву диктовался вредным питерским климатом исключительно в метеорологическом и физиологическом смыслах слова. И кто же был первым идеологом движения «назад в провинцию»? Да не кто иной, как Антон Павлович Чехов. И когда же у него сложилась такая, с позволения сказать, идеология? А вот именно тогда, когда после четырех месяцев жизни в Сумах понадобилось возвращаться в Москву. И вот уже он пишет брату по перу: «<...> если б Вы знали, <...> как мне не хочется <...> ехать в Москву! Когда я читаю в газете московскую хронику, театральные анонсы, объявления и проч., то всё это представляется мне чем-то вроде катара, который я уже пережил... Отчего мы с Вами не живем в Киеве, Одессе, в деревне, а непременно в столице? Добро бы пользовались столичными прелестями, а то ведь домоседствуем, в четырех стенах сидим! Теряем мы жизнь...» (П II, 313).

Чехов даже предпринимал активные действия по приобретению недвижимости «где-нибудь в Малороссии», предположительно – для летнего отдыха. Для создания «климатической» (!) станции «для пишушей братии». Но если всё это – исключительно и только для летнего отдыха, то, спрашивается, чем плоха дача у Линтварёвых? Нет, здесь явно замышлялось нечто иное, что потом так неудачно, так пораженчески выродилось в простое умирание среди чахоточных в Крыму...

С 12 по 15 марта 1889 года Чехов живет в Харькове, осматривает некий хутор в предместье с явной целью его купить. В Харькове, как он пишет Наталье Линтварёвой, он снова встречается с Тимофеевым, но даже ей не сообщает о «выпивке»: а уж ей-то, если что, сообщил бы обязательно. Значит, и помимо милых дачных глупостей – было о чем поговорить будущему ординарному классику с будущим ординарным профессором...

Впрочем, охотнее всего тогдашние профессора говорили о литературе. Так, зазывая в Сумы писателя К. Баранцевича, Чехов ему сообщает: «Политико-эконом Воронцов уже живет на Луке и потирает руки в ожидании, когда он разобьет Вас в пух и в прах в литературном споре» (П III, 195).

Василий Павлович Воронцов, 1847 года рождения – восходящая звезда русской экономической и социологической науки, хоть в этом смысле такой же «дилетант», как писатель Чехов, ибо по образованию, как и он, врач, образование получил в Медико-хирургической академии и работал земским врачом. Он не только лечил, но, видимо, и любил мужиков, т. к. видел в сельской общине альтернативу развитию капитализма в России. За что его сильно ругал Владимир Ульянов-Ленин, а Георгия Плеханова приводило в ярость любое упоминание о Василии Воронцове. К моменту встречи с Чеховым на Луке у Воронцова уже вышли две нашумевшие монографии: «Судьбы капитализма в России» (СПб., 1882) и «Очерки кустарной промышленности в России» (СПб., 1886). Знаменит он и как публицист, свои статьи подписывал криптонимом В. В. О социологических работах Воронцова Ленин замечал, что они «подкрашивают и извращают действительность посредством маниловских фраз»<sup>3</sup>. Чехов тоже склонен видеть в Воронцове этакого гоголевского персонажа: «Воронцов (Вева) мало-помалу разошелся и даже – о ужас! – плясал вальс. Человечина угнетен сухою умственностью и насквозь протух чужими мыслями, но по всем видимостям малый добрый, несчастный и чистый в своих намерениях» (П II, 293).

Знакомая Линтварёвых Мотрона Федоровна Тумская вспоминала (ее воспоминания записаны П. А. Сапухиным): «Молодых Линтварёвых считали в то время “красными”. Очень политикой интересовались, тогдашние порядки осуждали. Такое было у них и знакомство. Помню, приезжали иногда на Луку какие-то загадочные для меня личности. Поживут день-два, никуда не показываясь, а ночью, тайком, уедут. Случалось и мне, по поручению, провожать таких гостей на вокзал. И не прямой дорогой, а “манівцями”: “Проведи, Маня, на вокзал нашего гостя. Тільки не вулицею, а як-небудь манівцями”». А о Воронцове она же говорит: «Знала я его хорошо. Называли все его доктором. Любил ученые разговоры. С Чеховым часто спорил. Только Чехов, по обыкновению, переводил спор на шутку, а Василий Петрович от этого раздражался. Важный был мужчина... А вот Чехов совсем простой. Ни за что не подумаешь, что писатель»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч. 5-е изд. Т. 2. М.: изд-во политич. лит-ры, 1967. С. 346.

<sup>4</sup> Сапухин П. А. Чехов на Сумщине // Литература в школе. Научные записки. Т. 4. К., 1956. С. 331.

В идеале и свое литературное alter ego Чехов мыслил таким Иваном Петрови-чем Белкиным, «простым» писателем для «простого» читателя. И как раз в повести «Именины», написанной осенью 1888 года по свежим летним впечатлениям от семейства Линтварёвых и их многочисленных гостей, и особенно в ее первой, журнальной редакции, эта литературная маска прекрасно выдержана.

Однако в связи с «харьковской профессурой» нас сейчас больше должна интересовать повесть, прямо и демонстративно написанная в Харьковской губернии – о чем и заявлено в пометке на ее последней странице. И это, конечно, «Скучная история», созданная летом следующего, 1889 года тут же в Сумах, на Луке.

И неудивительно, что в «Харьковских губ. ведомостях» (22 апреля 1893 года) появилась статья профессора Харьковского университета Н. Ф. Сумцова, посвященная «Скучной истории»<sup>5</sup>. О какой и чьей лекции идет речь, в статье не сказано, но, видимо, лекция касалась «образа университетского профессора», сочувственно ссылаясь при этом на повесть Чехова.

Однако может ли повесть Чехова служить сколько-нибудь надежным источником для характеристики типичного «образа университетского профессора»? Вот вопрос, который ставит Сумцов в самом начале своей статьи. И отвечает: «Автор говорит о старом профессоре понаслышке, по случайным студенческим воспоминаниям, отчасти по анекдотам». Разоблачить «ненастоящего» чеховского профессора, рожденного (как миф и персонаж) в Харьковской губернии и в Харькове же закончившего свой эпический путь, – взялся настоящий харьковский профессор Николай Федорович Сумцов.

Сумцов родился в 1854 году, т. е. принадлежал к тому же самому чеховскому поколению интеллигентов, что и Тимофеев, и Воронцов. В 1888 году ученого-фольклориста Сумцова утверждают в должности экстраординарного, а в 1889 году ординарного профессора Харьковского университета. Как видим, это как раз годы чеховских каникул в Харьковской губернии и активного общения писателя со здешней интеллигенцией. Именно тогда зарождается ныне всемирно известная харьковская филологическая школа, активным членом и пропагандистом которой был Сумцов, а главой школы – его обожаемый, боготворимый учитель А. А. Потемня, умерший в 1891 году. И если мы хотим понять смысл и пафос статьи Сумцова о повести Чехова, то читать ее надо начинать с конца:

*«...русские ученые, из среды которых вышло столько знаменитых деятелей на всех поприщах, в литературном воспроизведении являются обыкновенно в роли каких-то шаблонных педантов, почему-то всегда патлатых, в очках, с выговором в нос и нараспев. У Чехова нет такой грубой и пошлой карикатуры; но есть кое-какие остатки от нее в лице “ломового коня” прозектора и в лице филолога “не без странностей”, “небезопасных для его знакомых”. Действительная жизнь в этом отношении дает гораздо более высокие и чистые типы, которые и сравнивать нельзя с литературными манекенами. Кто хочет познакомиться с русским ученым без литературной подкраски и тенденциозного освещения – пусть обратится к существующим в печати статьям о князе В. Ф. Одоевском, к “Дневнику” Никитенка, к воспоминаниям об А. А. Потемне».*

5 Сумцов Н. Ф. О типе ученого в рассказе А. Чехова «Скучная история». (По поводу одной публичной лекции) // Харьковские губ. ведомости. 1893. № 102. 22 апреля. Далее ссылки на эту газетную статью специально не оговариваются.

Таким образом, Потевня – последнее слово статьи, на которое возразить нельзя. Да просто кощунственно было бы возражать... Всё, что остается читателю газеты, – прочесть подпись, которая в данном случае непременно должна начинаться с «проф.»:

**Проф. Н. Ф. Сумцов.**

Вообще довольно равнодушный как к похвале, так и к хуле критики, Чехов всегда внимательно прислушивался к отзывам представителей изображаемых им сословий о том, насколько точно они им изображены. Вот почему отзыв Сумцова, уже и тогда довольно известного в профессиональной среде критиков и литературоведов (а ныне по праву считающегося одним из классиков украинской филологии), не имел бы шансов заинтересовать автора «Скучной истории», если бы его автор не представлял в данном случае «сословие» не только критическое, но и критически Чеховым изображенное. Не исключено, что именно под влиянием статьи Сумцова Чехов задумал существенно переработать образ одного из своих профессоров 1889 года. Ведь одновременно с получившей большой общественный резонанс «Скучной историей» тихо прошла премьера чеховской пьесы «Леший». В ней из-за много о себе возомнившего профессора Серебрякова гибнет хороший человек. В середине 90-х годов Чехов переделал «Лешего» в «Дядю Ваню», где самоубийство «хорошего человека» оборачивается его пародийным покушением на убийство самого профессора, который тоже по-своему хорош и по-своему прав – и в финале, бросив всё, уезжает в Харьков. Но было уже поздно: образ-«манекен» настолько закрепился за Чеховым, что и «Дядю Ваню» до сих пор понимают и ставят совершенно неадекватно изменившемуся авторскому замыслу. Попросту говоря (что нам особенно приятно), изменившемуся отношению к профессорам.

Дабы проследить изменение, вернемся к исходной точке – «Скучной истории». В ней мы встречаем коллегу профессора Серебрякова – филолога Михаила Федоровича. Его странности, «небезопасные для его знакомых», – это всего лишь «постоянно шуточный тон, какая-то помесь философии с балагурством, как у шекспировских гробокопателей» (С VII, 284). Гораздо более неприятные и в то же время как будто уже знакомые нам черты обнаруживаются «в лице “ломового коня” прозектора». Он «лет 35, уже плешивый и с большим животом» (С VII, 259–260). Это именно то, что обращало на себя внимание и удивляло знакомых харьковского проф. Тимофеева в его внешнем облике. Но есть и «другая черта» – облика, так сказать, внутреннего: «фанатическая вера в непогрешимость науки и главным образом всего того, что пишут немцы» (С VII, 260).

А теперь послушаем, что рассказали собирателю материала о дачной жизни Антона Павловича сумские старожилы: «Между молодым писателем и лысеющим профессором установились приятельские отношения. Чехов с большим интересом слушал рассказы Тимофеева о его научных командировках за границу, о немецких профессорах и русских мужах науки. Рассказчик изображал их в лицах, на что был большим мастером»<sup>6</sup>.

Вот и материал для повести о старом профессоре, где заодно досталось и профессору молодому, т. е. самому «рассказчику в лицах». Нужно ли после этого удивляться, что имя проф. Тимофеева с тех пор как-то незаметно исчезает из числа имен чеховских приятелей?

6 Сатухин П. А. А. П. Чехов на Сумщине. Сумы, 1993. С. 19.

Однако же провинциальные (равно как и петербургские) критики изображения героев-профессоров в «Скучной истории» разве что из рецензий московских газет могли бы узнать, что на этих изображениях Чехов в 1889 году не остановился, а продолжил тему в пьесе «Леший», уже 10 октября дозволенной цензурой к представлению, 27 декабря увидевшей свет рампы театра Абрамовой в Москве, но никогда при жизни автора не печатавшейся (литографированное издание для труппы в расчет не берем).

В сущности, как известно чеховедам, над «Лешим» и «Скучной историей» Чехов работал параллельно. Да и театральные рецензенты того времени не только ходили на театральные премьеры, но и прочитывали свежие литературные журналы. Во всяком случае, московский рецензент Ив. Иванов, прочитав в ноябрьской книжке «Северного вестника» чеховскую повесть и сходяв на декабрьскую премьеру чеховской же пьесы, пришел к выводу, что этот писатель «с особенным наслаждением» почему-то «обрушивается на людей, посвятивших свою жизнь науке и труду» – как в прозе («Скучная история»), так и в драме («Леший»). Между тем, по мнению этого критика, Войницкий, работая всю жизнь ради содержания профессора Серебрякова, «поступал хорошо и во всяком случае не имел никакого права стреляться задним числом» (цит. по: С XII, 392).

Так впервые был сформулирован главный «профессорский конфликт» комедии «Леший», а также в первый, но фактически и в последний раз была предпринята попытка найти нечто общее между «профессорскими конфликтами» двух одновременно написанных произведений. Впрочем, в общем виде вопрос о связи пьесы с повестью ставился, но имеет ли он смысл «в общем виде»? Вот пример одного из ответов на так поставленный вопрос: «Острейшая постановка вопроса о драме безыдейного существования в <...> повести была подсказана писателю жизнью. Извечный вопрос “что делать?”, оставшийся в “Скучной истории” без ответа, был животрепещущим вопросом для мыслящих современников Чехова, в первую очередь для молодежи... “Леший” явился отчаянной попыткой драматурга во что бы то ни стало дать ясный и определенный ответ на этот острейший вопрос современности»<sup>7</sup>. Если так, тогда главные героини «Лешего» – Соня и Юлия, ибо только они (свадьбами в финале) ясно и определенно отвечают на вопрос Кати, главной героини «Скучной истории», за кого и зачем ей замуж выходить (см. С VII, 281).

Профессор из «Скучной истории» открывает долговременную перспективу чеховского творчества 90–900-х годов – галерею «сомневающимся» героев – и, как «сомневающийся», всем близок и понятен, всеми понят, прощен и оправдан. Будучи в главном (т. е. как идеолог) несостоятелен, он, тем не менее, самим фактом наличия сомнений успокаивает свою совесть, совесть Кати, автора и читателя.

Вывод предыдущей большой повести – «Огни»: «Да, ничего не поймешь на этом свете!» (С VII, 140). И вот теперь оказывается, что ничего не понимает даже тот, кому положено понимать. Во всяком случае, этот кто-то не решается или отказывается взять на себя ответственность за «понимание».

Однако в процессе работы над «Лешим» Чехов нашел, наконец, такого героя, который подобную ответственность (причем входящую в его, так сказать, прямые служебные обязанности) взять на себя и решается, и не отказывается. И это не

<sup>7</sup> Бердников Г. П. Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. Изд. 3-е, дораб. и доп. М., 1981. С. 108, 109.



какой-нибудь местный правдолюб типа доктора Львова (из предыдущей пьесы «Иванов»). Профессор Серебряков, судя по характеристикам «незаинтересованных» героев пьесы (мнение Войницкого, влюбленного в профессорскую жену, здесь не в счет), действительно является властителем дум если уж не всей, то, по меньшей мере, значительной части русской читающей публики: «вы знамениты на всю Россию», – говорит ему Хрущов (С XII, 194). Для последующего творчества писателя такой герой нехарактерен, нетипичен, и что с ним делать – чеховеденье не ведает (нет precedентов), и потому на всякий случай подвергает остракизму. Хотя, как мы видели, театральные рецензенты, еще не знающие, до чего додумается Чехов после «Лешего» и «Скучной истории», за Серебрякова сразу же вступился...

Взяв на себя ответственность, Серебряков очевидно заворожил своей уверенностью и своих студентов, и едва ли не всю читающую Россию, и, разумеется, свою семью – хотя у безнадежно влюбленного в Елену Войницкого эта уверенность не вызывает ничего кроме недоумения и безумной зависти:

«В о й н и ц к и й. Да, зависть! А какой успех у женщин! Ни один Дон-Жуан не знал такого полного успеха! Его первая жена, моя сестра, прекрасное, кроткое создание, чистая, как вот это голубое небо, благородная, великодушная, имевшая поклонников больше, чем он учеников, любила его так, как могут любить одни только чистые ангелы таких же чистых и прекрасных, как они сами. Моя мать, его теща, до сих пор обожает его, и до сих пор он внушает ей священный ужас. Его вторая жена, красавица, умница, – вы ее видели, – вышла за него, когда уж он был стар, отдала ему молодость, красоту, свободу, свой блеск... За что? Почему?» (С XII, 130).

А действительно, за что?.. Видимо, за то, что Серебряков объясняет Елене именно то, чего безуспешно ждет от Николая Степановича Катя. Серебряков так хорошо объяснил Елене, «как жить», что она стала жить с ним...

«Е л е н а. Если веришь клятвам, то клянусь тебе, я выходила за него по любви. *Я увлеклась им как ученым* и известным человеком. Любовь была не настоящая, искусственная, но ведь мне казалось *тогда*, что она настоящая. Я не виновата» (С XII, 59. Курсив мой. – В. З.).

Ту же коллизию между «тогда» и «теперь» переживает Войницкий:

«В о й н и ц к и й. Двадцать пять лет я вот с ней, вот с этой матерью, как крот, сидел в четырех стенах... Все наши мысли и чувства принадлежали тебе одному» (С XII, 175).

Что же, собственно, изменилось теперь? Научные достоинства Серебрякова от самого факта его приезда в имение ничуть не пострадали – да никто не пророк в своем отечестве. Пророк непременно должен быть побиваем камнями. А профессор имеет наглость быть настолько счастлив, что бедной Елене Андреевне приходится защищать его от Сони: «Отец твой хороший, честный человек, труженик. Ты сегодня попрекнула его счастьем. Если он в самом деле был счастлив, то за трудами он не замечал этого своего счастья» (С XII, 159).

Да и ведет он себя со своими родными, в общем-то, разумно. Может быть, в упрек ему можно поставить его отношения с женой (как он сам отчасти признает в четвертом акте «Лешего»), но уж никак не сцену, в которой он предлагает продать имение (имение действительно никакой прибыли не дает и т. п.), а в ответ – самая неадекватная реакция.

Но если реакция Войницкого неадекватна предложению Серебрякова, то чему-то ведь она адекватна? По крайней мере, с точки зрения современной Чехову рациональной критики (Н. К. Михайловский и К<sup>о</sup>), поведение героя может и должно быть рационально объяснено. Даже если речь идет о герое, находящемся на грани сумасшествия:

«В о й н и ц к и й. Пропала жизнь! Я талантлив, умен, смел... Если б я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... Я зарпортовался! Я с ума схожу... Матушка, я в отчаянии! Матушка!» (С XII, 176).

Откуда у Войницкого, ревностного читателя литературных журналов и критических опусов, убеждение, что из него «мог бы выйти» именно Шопенгауэр или Достоевский? Не из статьи ли Михайловского «Жестокий талант» (1882), где в связи с анализом творчества Достоевского всплывает как раз имя Шопенгауэра? А впрочем, модного писателя Достоевского с модным (после выхода в свет книги «Мир как воля и представление» в переводе Афанасия Фета в 1881 году) философом Шопенгауэром в восьмидесятые годы не сравнил только ленивый. Во всяком случае, околотературное происхождение «сумасшествия» Войницкого достаточно очевидно. Если красота, по Достоевскому, спасет мир, а мир, по Шопенгауэру, есть «воля и представление», то Войницкий недостаток воли компенсирует красивым представлением во вкусе Достоевского и Гоголя. Собственно, сцена сумасшествия Войницкого – не что иное, как литературная эклектика, помесь «Записок сумасшедшего» с некоторыми эпизодами романов Достоевского (ср. самоубийства Свидригайлова, Ставрогина, Ипполита Терентьева и т. д.).

Как видим, выйдя из-под влияния русской критики (хотя бы в лице Серебрякова), Войницкий не нашел ничего лучшего, как прямо последовать «рекомендациям»... самой русской литературы.

Для начала он «сходит с ума» во вкусе Гоголя:

«В о й н и ц к и й. <...> Я зарпортовался! Я с ума схожу... Матушка, я в отчаянии! Матушка! <...>

С е р е б р я к о в. Господа, что же это наконец такое? Уберите от меня этого сумасшедшего!» (С XII, 176).

Специалист по реализму точно идентифицировал источник цитаты, к которой в данном случае прибегает Войницкий, – финал «Записок сумасшедшего»: «За что они мучат меня? Чего хотят они от меня, бедного? Что могу дать я им? Я ничего не имею. Я не в силах, я не могу вынести <...> Матушка, спаси твоего бедного сына! <...> Посмотри, как мучат они его <...>» и т. д.<sup>8</sup>

После этого «покушения на сумасшествие» Войницкий совершил очередной «переход от Гоголя к Достоевскому» и, как выражается по этому поводу (тоже Федор) Орловский, «взял, ни с того ни с сего, и чичикнул себе в лоб!» (С XII, 192).

Таким образом, Войницкий только полагает, что когда он вышел из-под 25-летнего влияния литературной критики (в лице Серебрякова), он наконец-то увидел жизнь в ее истинном облике:

«В о й н и ц к и й. Ты для нас был существом высшего порядка, а твои статьи мы знали наизусть... Но теперь у меня открылись глаза. Я все вижу!» (С XII, 176).

8 Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М., 1984. С. 171–172.

В действительности же Войницкий видит только то, что могут «показать» ему Гоголь и Достоевский – пусть даже без явного посредничества профессора-литературоведа. А это напрасно, т. к., по убеждению уездной интеллигенции, профессора-литературоведы очень нужны. Так, Желтухин, произнося тост за «плодотворную ученую деятельность» Серебрякова, цитирует Некрасова:

Сейте разумное, доброе, вечное,  
Сейте! Спасибо вам скажет сердечное  
Русский народ! (С XII, 191).

Зачем же русскому народу (по Некрасову же) литературоведы? А затем, что без них-то как раз и непонятен Гоголь (и, видимо, все остальные, кто бы там ни вышел из «Шинели»). Недаром вождь и кумир русской интеллигенции мечтал о том времени, когда мужик «Белинского и Гоголя с базара понесет»: без Белинского Гоголь-то, видно, мужику впрок нейдет! Живое тому подтверждение – случай с Войницким, где «Белинским» до поры до времени выступал Серебряков. А стоило его авторитету пасть, как потребление «чистого» Гоголя, не разбавленного в необходимых лекарственных дозах дистиллированной критической водой, привело нашего простого читательского «мужика» к фатальному (а в варианте «Лешего» так и летальному) исходу...

Однако при этом лишь только Войницкий решается на бунт против Серебрякова, он тут же решает поменяться с ним ролями и поучить знаменитого на всю Россию ученого профессора правильному (на его, Войницкого, взгляд) отношению к «самой жизни» (хотя и воспринятой чеховским героем исключительно на литературный лад). Не следует только забывать, что за этим стремлением Войницкого, при всей неблагоприятности его поведения по отношению к чете Серебряковых (особенно остро подчеркнутой в «Лешем»), все-таки стоит и своя действительно жизненная правда.

Всё дело в том, что профессор Серебряков в «Лешем» – человек, действительно, достаточно бессердечный. Живя, как положено «великому человеку», в мире великой русской литературы, он далеко не всегда относится с достаточным тактом к своим домашним, родным и близким (чего стоит ночная сцена в начале второго акта «Лешего», в своих основных чертах повторенная и в «Дяде Ване»!). Выражаясь по-пушкински, Серебряков действительно «мал» и «мерзок», хотя и не в том же роде, что Войницкий, но не менее очевидно для зрителя и читателя пьесы. Однако то, что Войницкий с легкостью прощает себе, человеку «малому» и работающему исключительно на благо профессорского таланта, он ни в коем случае не хочет прощать своему бывшему кумиру, неожиданно оказавшемуся в роли «мужа-соперника». Вот уж воистину: «Когда бы не Елена – что Троя вам одна, ахейские мужи?»

Соперничество за Елену Войницким во всех отношениях проиграно. Однако винит он во всем, разумеется, отнюдь не Елену. Всё негодование Войницкого выплескивается на профессора. Последний шанс испытать моральное торжество над Серебряковым заключается для Войницкого в том, чтобы «поймать» его на бессердечии (конечно же, не без оснований!), а поймав – проучить так, чтобы профессор запомнил этот урок до конца своей профессорской жизни. Если за величием профессора стоит авторитет «читающей публики», то Войницкий, ради возможности «поучить профессора» хотя бы в одну только решительную минуту, готов поставить на карту единственное, что у него осталось, – собственную жизнь.

К концу скандала вокруг идеи продажи имения Серебряков настолько теряет авторитет для Войницкого, что теперь уже и знаменитый Катин (из «Скучной истории») вопрос Войницкий демонстративно обращает не к профессору, а к своей выжившей из ума (и притом боготворящей профессора) «матушке»:

«В о й н и ц к и й. Матушка! Что мне делать? Не нужно, не говорите! Я сам знаю, что мне делать! (Серебрякову.) Будешь ты меня помнить!» (С XII, 176).

«Будешь ты меня помнить!» – таковы последние слова Войницкого в «Лешем», где, как известно, самоубийство этого персонажа действительно состоялось (в отличие от тихого покушения на самоубийство в четвертом акте «Дяди Вани»). Произнеся указанную реплику, Войницкий уходит со сцены «в среднюю дверь», причем за ним сразу же следует матушка – наверняка затем, чтобы еще раз попробовать убедить его «слушаться профессора». Увы, последним ударом для Войницкого становится то, что, кроме матушки, ни один герой пьесы не обращает на его столь многозначительный уход ровно никакого внимания. Серебряков немедленно переключается на публичное выяснение отношений со своей женой; затем является Хрущов и уговаривает Серебрякова не продавать лес на сруб; затем Соня объясняется с Хрущовым; затем с ним же объясняется Елена Андреевна... и всё это время «средняя дверь», в которую уходит Войницкий, а за ним и Марья Васильевна, полностью игнорируется оставшимися на сцене персонажами. Между тем Войницкий, несомненно, ждет, что Серебряков, паче всякого чаяния, дрогнет, усомнится и, пожалуй, пойдет, как истинно великий человек, просить прощения у незаслуженно обиженного им маленького человека! Когда же ничего подобного не случается, Войницкому не остается ничего другого, кроме как доказать – на глазах собственной матушки! – подлинную серьезность и жизненность своей так литературно и театрально обставленной им угрозы.

Самоубийство Войницкого в «Лешем» совершается в конце *третьего* акта – конечно же, именно для того, дабы в четвертом акте знаменитый профессор успел сделать соответствующие выводы и дело Войницкого, ради которого тот буквально не пощадил живота своего, не пропало даром. Но здесь нам в очередной раз приходится сказать «увы», поскольку Серебряков в «Лешем» оказался достаточно эгоистичным и черствым, чтобы самоубийство неудавшегося любовника его молодой жены не произвело на него никакого особенного впечатления. Впрочем, какие-то выводы он, как всякий умный человек, разумеется, делает:

«С е р е б р я к о в. В последнее время, Михаил Львович, я так много пережил и столько передумал, что, кажется, мог бы написать в назидание потомству целый трактат о том, как надо жить» (С XII, 190).

Однако в следующем же явлении, в ответ на предложение Орловского попросить по-христиански прощения, Серебряков реагирует саркастически-недоуменно:

«С е р е б р я к о в. Образчик туземной философии. Ты советуешь мне прощения просить. За что? Пусть у меня прощения попросят!» (С XII, 193).

Что ж, великий человек предпочел так и остаться при своем величии, а к «малым сим» снизойти решительно не пожелал – отчего величие его хотя объективно и не уменьшилось, но в глазах читателя и зрителя пьесы явно утратило по крайней мере часть своей ценности.

Еще Гёте говорил о том, что «демоническое охотно избирает своим обиталищем значительных индивидов»<sup>9</sup>, и эта мысль многократно нашла свое художественное воплощение (в «Фаусте», в «Медном всаднике» и т. д.). Чеховская версия подобной демонологии в «Лешем» выглядит простой и прозрачной. Какого, собственно, «лешего» имеет в виду заглавие чеховской пьесы?.. Об этом, непосредственно после отказа Серебрякова от каких-либо извинений, размышляет друг покойного Войницкого Хрущов – тем самым как бы разясняя знаменитому профессору, за что и почему этот последний все-таки должен «помнить» беднягу Войницкого:

«Х р у щ о в. Я считал себя идейным, гуманным человеком и наряду с этим не прощал людям малейших ошибок, верил сплетням, клеветал заодно с другими. <...> Вот каков я. Во мне сидит леший, я мелок, бездарен, слеп, но и вы, профессор, не орел. И в то же время весь уезд, все женщины видят во мне героя, передового человека, а вы знамениты на всю Россию. А если таких, как я, серьезно считают героями, и если такие, как вы, серьезно знамениты, то это значит, что на безлюдье и Фома дворянин, что нет истинных героев, нет талантов, нет людей, которые выводили бы нас из этого темного леса <...>

С е р е б р я к о в. Виноват... Я приехал сюда не для того, чтобы полемизировать с вами и защищать свои права на известность» (С XII, 194).

Как видим, «помнить» беднягу Войницкого Серебряков, вопреки упованиям покойного и увещаниям Хрущова, вовсе не собирается. Зато Хрущова смерть несчастного Войницкого научила многому. Вот почему именно эта пара противопоставленных друг другу персонажей – Серебряков и Хрущов – оказалась центральной в «Лешем», вот почему именно к ним стянуты все линии разветвленного сюжета пьесы. «И от всякого, кому дано много, много и потребуется» (Мф. 12:48) – вот этический принцип, который, сознательно или подсознательно, Чехов проводит в «Лешем», тем самым сохраняя и совершенно искреннее деление своих персонажей на людей «обыкновенных» («кому дано мало») и «необыкновенных» («кому дано много»).

## 2

Точная дата начала работы Чехова над «Дядей Ваней» неизвестна, однако на сегодня можно считать доказанной приблизительную его датировку серединой 90-х годов. Какие творческие процессы привели к завершению в 1896 году известного нам текста? Когда и какие новые «сигналы» от реальной действительности послужили для Чехова свидетельством того, что «Леший» – это не просто, как ему казалось, неудача, а незавершенная попытка, требующая своего завершения?.. Думается, что профессорский голос Сумцова в защиту «своего брата профессора» был, во всяком случае, не последним по значению среди подобных «сигналов».

Не случайно наиболее принципиальные новации в «Дяде Ване», по сравнению с текстом «Лешего», коснулись именно этой группы персонажей: два героя, аттестованных в «Лешем» незаурядными (Серебряков и Хрущов, ныне Астров), и третий, с упоением разыгрывающий из себя «маленького человека» (Войницкий).

Что касается Хрущова-Астрова, то о динамике изменений этого характера хорошо писал З. С. Паперный<sup>10</sup>. А вот о переменах в характере Серебрякова следует

<sup>9</sup> Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1986. С. 407.

<sup>10</sup> Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 113–116.

сказать особо. С одной стороны, Чехов убирает из текста новой пьесы подтверждение подлинной знаменитости профессора-искусствоведа (в «Лешем», напомним, такое подтверждение дается устами Хрушова). С другой же стороны, Серебряков в «Дяде Ване» явно становится мягче, самокритичнее, уступчивее – хотя ему по-прежнему присущи свои маленькие слабости, а порой и жестокость и полное невнимание к состоянию окружающих. И все-таки в сцене прощания Серебрякова в «Дяде Ване» хватает на такой широкий жест, какого нет (да и нельзя было бы ожидать) в «Лешем». Сравним его прощальные реплики:

**«Леший»:**

*С е р е б р я к о в.* <...> До свидания, господа! Благодарю вас за угощение и за приятное общество... Великолепный вечер, отличный чай – все прекрасно, но, простите, только одного я не могу признать у вас – это вашей туземной философии и взглядов на жизнь. Надо, господа, дело делать. Так нельзя! Надо дело делать... Да-с... Прощайте. *(Уходит с женой.)*» (С XII, 198).

**«Дядя Ваня»:**

*С е р е б р я к о в* *(поцеловав дочь)*. Прощай... Все прощайте! *(Подавая руку Астрову)*. Благодарю вас за приятное общество... Я уважаю ваш образ мыслей, ваши увлечения, порывы, но позвольте старику внести в мой прощальный привет только одно замечание: надо, господа, дело делать. Надо дело делать! *(Общий поклон.)* Все-го хорошего! *(Уходит; за ним идут Мария Васильевна и Соня.)*» (С XIII, 112).

Контраст, что и говорить, разительный – по части, как теперь модно говорить, «толерантности» и даже «диалогизма» по отношению к собеседнику, многие взгляды которого старый профессор, естественно, не разделяет. Кстати, тут же обнаруживается, что профессорский совет (над которым за последние сто лет вдоволь поиронизировали режиссеры и критики), во-первых, и до этого был достаточно известен в среде его деревенских «последователей» («Нужно *было* дело делать», – упрекает сына Мария Васильевна – С XIII, 70) и, во-вторых, в «Дяде Ване» (в отличие от «Лешего») отнюдь не пропал всеу:

*В о й н и ц к и й.* Пусть уезжают, а я... я не могу. Мне тяжело. Надо поскорей занять себя чем-нибудь... Работать, работать! *(Роется в бумагах на столе.)*

Пауза; слышны звонки <...>.

*М а р и н а* *(входит)*. Уехали. *(Садится в кресло и вяжет чулок.)*

*С о н я* *(входит)*. Уехали. *(Утирает глаза.)* Дай бог благополучно. *(Дяде.)* Ну, дядя Ваня, давай делать что-нибудь.

*В о й н и ц к и й.* Работать, работать...» (С XIII, 113).

Можно, конечно, возразить, что именно приезд в имение профессора и вверг его обитателей в состояние праздности. Однако профессор, как легко убедиться, работает и в деревне, причем так интенсивно, что тот же дядя Ваня обзывает его «пишущим *perpetuum mobile*» (С XIII, 70); работает как ни в чем не бывало и Соня. И только дядя Ваня, по случаю влюбленности в профессорскую жену, пребывает в не очень комфортном для него самого состоянии полной праздности:

*В о й н и ц к и й.* <...> С тех пор, как здесь живет профессор со своею супругой, жизнь выбилась из колеи... Сплю не вовремя, за завтраком и обедом ем разные кабулы, пью вина... не здорово все это! Прежде минуты свободной не было, я и Соня

работали – мое почтение, а теперь работает одна Соня, а я сплю, ем, пью... Нехорошо!» (С XIII, 64–66).

Действительно нехорошо – как, впрочем, нехорошо и то, что многие чеховеды именно на основании этих и подобных слов дяди Вани поспешили выдвинуть по адресу работающего профессора самые жестокие обвинения. Однако за что, спрашивается, обвинять его *теперь*? Если в «Лешем» Серебряков все-таки оказывается, пусть косвенно, причиной гибели Войницкого (так что с некоторой натяжкой Серебрякову – как, впрочем, и другим участникам той сцены – можно было бы, допустим, предъявить что-нибудь вроде «доведения до самоубийства»), то в «Дяде Ване», в аналогичной ситуации, Серебряков ведет себя уже принципиально иначе. При всем своем действительно «тяжелом характере» (слова Астрова), Серебряков, буквально ошарашенный неадекватной, как ему представляется, реакцией дяди Вани, все-таки настолько поддается увещаниям Сони, что решается «объясниться» с Войницким сразу же после его театрально обставленного ухода, с явным указанием на готовящееся самоубийство.

«С е р е б р я к о в. Хорошо, я объяснюсь с ним... Я ни в чем его не обвиняю, я не сержусь, но, согласитесь, поведение его по меньшей мере странно. Извольте, я пойду к нему. (*Уходит в среднюю дверь.*)» (С XIII, 103).

Горькая ирония, внесенная Чеховым в новую редакцию пьесы, заключается в том, что именно эти появившиеся в характере Серебрякова мягкость и уступчивость едва не стоили профессору жизни. Что произошло по другую сторону «средней двери», зрителю не показано; однако последовательность событий можно восстановить достаточно отчетливо. Следует только помнить, что Войницкий отправляется «в среднюю дверь» отнюдь не за оружием для убийства профессора: слова «Будешь ты меня помнить!» однозначно свидетельствуют, что и в новой редакции пьесы речь идет либо о театрально обставленной попытке действительного самоубийства, либо, по меньшей мере, о театральной же инсценировке покушения на таковое. Однако неожиданная (для дяди Вани) уступчивость профессора в последний момент спутала все карты. Вместо того, чтобы разрядить пистолет в себя, либо позволить окружающим все-таки уберечь любимого дядю Ваню от рокового шага, Войницкий – видимо, совершенно спонтанно – разряжает пистолет в сторону того, в ком он столь недавно узрел истинную причину всех своих жизненных несчастий. В направлении выстрела за сценой, опять-таки, не может быть никаких сомнений, так как за сценой выстрел звучит всего один раз, а после второго выстрела (уже на сцене) дядя Ваня восклицает:

«В о й н и ц к и й. <...> Не попал? Опять промах?!» (С XIII, 104).

К счастью для всех – и на этот раз, действительно, промах.

Профессор Серебряков формально (во всяком случае – по *одному* из формальных признаков) выступает в качестве главного героя и «Лешего», и «Дяди Вани»: в обеих пьесах имя профессора стоит первым в списках действующих лиц. Впрочем, эта традиция – выстраивать список действующих лиц по чинам – восходит еще к театру классицизма. А профессор – чин генеральский; выше в обеих пьесах нет никого.

Казалось бы, более содержательный критерий главенства героя – это вынесение его имени (фамилии, прозвища и т. п.) в заглавие пьесы. Что касается *ранней* драматургии Чехова, то там этот принцип «единодержавия» главного героя действовал безотказно, но уже в «Лешем» происходит знаменательный поворот, в свое время отмеченный

З. С. Паперным: «Юношеская пьеса без названия ориентирована на Платонова <...>. В сущности, так же строится пьеса “Иванов”. Как будто сходно с этим и построение пьесы “Леший”. Но тут уже принцип “единодержавия” героя оспорен. На роль первого героя может претендовать и Войницкий, прообраз будущего “дяди Вани”. И не случайно пьеса, переделанная из “Лешего”, будет названа именем дяди Вани»<sup>11</sup>.

Это, конечно, не случайно, а весьма закономерно для всей этической и эстетической эволюции позиции драматурга. Осталось уразуметь, в чем же состоит эта закономерность.

Мы уже поняли, почему именно такая пара противопоставленных друг другу персонажей, как Серебряков и Хрущов, оказалась центральной в «Лешем»: по принципу «И от всякого, кому дано много, много и потребуется» (Мф. 12:48). К наблюдениям З. С. Паперного стоит добавить, что метафорически центральным персонажем «Лешего» вообще может считаться тот собирательный, «внутренний» леший, который, по убеждению Хрущова, сидит в каждом из персонажей: «Вы, господа, называете меня Лешим, но ведь не я один, во всех вас сидит леший, все вы бродите в темном лесу и живете ощупью». Но вывод из этой ситуации и Хрущов, и его автор делают тот, что «нет истинных героев, нет талантов, нет людей, которые выводили бы нас из этого темного леса, исправляли бы то, что мы портим, нет настоящих орлов, которые по праву пользовались бы почетной известностью...» (С XII, 193–194). Однако, став «знаменитостью», Чехов, как говорится, на собственной шкуре убедился в том, что даже и весьма известному писателю «дано» не так уж и много, и что, отсидев положенный срок за письменным столом, большой ученый или большой писатель, добившись даже весьма значимых, по общему признанию, профессиональных результатов, в личностном плане ничего особенно нового не обретает (если, конечно, не считать пресловутого геморроя).

Не будем забывать, что мыслительный и творческий процесс обновления Серебрякова для пьесы «Дядя Ваня» по времени совпадает с аналогичным процессом рождения важного автобиографического персонажа – Тригорина в пьесе «Чайка». Так недоумение профессора Сумцова: «Находятся же люди <...>, которые думают, что ученые, знаменитые <...>, носят в кармане готовые ответы на общие вопросы о жизни и о счастье» – становится важным сквозным мотивом чеховского творчества, объединяющим и «Дядю Ваню», и «Чайку»:

«Н и н а. Как я завидую вам, если бы вы знали! Жребий людей различен. Одни едва влачат свое скучное, незаметное существование, все похожие друг на друга, все несчастные; другим же, как, например, вам, – вы один из миллиона, – выпала на долю жизнь интересная, светлая, полная значения... Вы счастливы...» (С XIII, 28).

На самом же деле принцип «кому дано много» в чеховском творчестве периода «Дяди Вани» и «Чайки» просто перестает работать, поскольку теперь выясняется, что в плане ответов «на общие вопросы о жизни и о счастье» никому ничего особенного не «дано», так что каждый может и должен брать исключительно *сам и свое*, «сообразно со своим умственным, нравственным и материальным цензом». Ведь, согласно Библии, «от всякого, кому дано много, много и потребуется»... не людьми, а Богом, Который и будет судить, много было Им дано или мало, и судить, конечно,

<sup>11</sup> Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М., 1976. С. 159.





1



2



3



4



5

- 1 «Дядя Ваня». Войницкий – Дэвид Кэнди. Режиссер Марк Розенблатт. West Yorkshire Playhouse, Лидс, Великобритания, 2015. Фото Anthony Robling
- 2 «Дядя Ваня». Серебряков – Христиан Грашоф, Войницкий – Ульрих Маттес. Режиссер Юрген Гош. Deutsches Theater, Берлин, 2009. Фото Iko Freese
- 3 «Дядя Ваня». Войницкий – Ричард Роксбург, Елена – Кейт Бланшетт. Режиссер Тамаш Ашер. Сиднейская театральная компания, 2010. Фото Lisa Thomasetti
- 4 «Дядя Ваня». Мария Васильевна – Сэнди Гоур, Войницкий – Ричард Роксбург. Режиссер Тамаш Ашер. Сиднейская театральная компания, Австралия, 2010. Фото Lisa Thomasetti
- 5 «Дядя Ваня». На первом плане: Войницкий – Иэнн Глен, Мария Васильевна – Кэралайн Блэкстоун. Режиссер Люси Бэйли. Театр Print Room, Лондон, 2012. Фото Tristram Kenton



6



7

6 «Дядя Ваня». Елена – Селеста Ариас, Серебряков – Джон ДеВриёс. Режиссер Ричард Нельсон. The Old Globe, Великобритания, 2018. Фото Jim Cox

7 «Дядя Ваня». Серебряков – Сергей Мигицко. Режиссер Юрий Бутусов. Театр им. Ленсовета, Санкт-Петербург, 2017. Фото Ю. Кудряшова

8 «Дядя Ваня». Елена Андреевна – Ксения Раппопорт, Серебряков – Сергей Козырев. Режиссер Лев Додин. МДТ – Театр Европы. Санкт-Петербург, 2003. Фото Виктора Васильева



8

9 «Дядя Ваня». Елена – Милена Манчини, Серебряков – Лоренцо Джироэлли. Режиссер Виницио Маркиони. Khora.teatroFondazione Teatro della Toscana, 2018. Фото Valeria Mottaran

10 «Дядя Ваня». Серебряков – Дэвид Дарлоу, Елена – Кристин Буш. Режиссер Роберт Фоллс. Goodman Theatre, Чикаго, США, 2017. Фото Liz Lauren



9

11 «Дядя Ваня». Серебряков – Петер Симонисек, Елена – Каролина Петерс. Режиссер Маттиас Хартманн. Burgtheater, Вена, 2012. Фото Reinhard Werner



10



11

отнодь не по чинам (да и не по ученым трудам или литературным премиям). Однако принцип, установленный для взаимоотношений между Богом и людьми, не годится для взаимоотношений между самими людьми – во всяком случае, по внутренней логике поздних чеховских произведений. А стало быть, нет и такой общепризнанной истины, на основании которой они вправе «требовать» чего-то не от самих себя, а друг от друга. Если Бог Библии (в Которого все они вроде бы веруют или, во всяком случае, на Которого часто ссылаются) и установил некую этическую норму для отношения человека к человеку, даже самому «уважаемому», то эта норма прежде всего требует: «Не делай себе кумира...» (Исх. 20:4).

Именно в соответствии с этим новым (для Чехова) центральным принципом в «Дяде Ване» смещается ракурс изображения и восприятия тех же самых героев, которых в несколько ином ракурсе мы видели в «Лешем». Там все дело свелось к тому, как Хрущов вдруг обнаруживал в себе и других пресловутого гётевского «демона» (в русском обличе «лешего»). Теперь же, как выясняется, дело вообще уже больше не в «демонизме», а скорее в человеческой способности легко творить и так же легко ниспровергать своих бывших кумиров. Тот из героев пьесы, у кого эта способность развита в наибольшей степени и на кого ее наличие оказало поистине судьбоносное воздействие, теперь и становится главным.

«Находятся же люди», которые, вместо того, чтобы самим искать свою судьбу, требуют предоставить им ее в полностью готовом виде! И вот один из них: дядя Ваня, Иван Петрович Войницкий. А тот, кто, как ему кажется, несет прямую ответственность за его судьбу, становится, в его воображении, его «злейшим врагом» (С XIII, 102). Так профессор Серебряков опять (и вновь поневоле!) попадает в центральную пару антагонистов. Но, как мы видели, в «Дяде Ване» он обрел и мягкость, и уступчивость. Тем самым он спас жизнь Войницкому – и при этом едва не лишился своей собственной.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бердников Г. П.* Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. Изд. 3-е, дораб. и доп. М., 1981. 356 с.
- Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М., 1984. 429 с.
- Государственная Дума Российской империи: 1906–1917. М., 2008. С. 612.
- Ленин В. И.* Полн. собр. соч. 5-е изд. Т. 2. М.: изд-во политич. лит-ры, 1967. 677 с.
- Паперный З. С.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 285 с.
- Паперный З. С.* Записные книжки Чехова. М., 1976. 391 с.
- Сапухин П. А.* Чехов на Сумщине // Литература в школе. Научные записки. Т. 4. К., 1956. С. 330–345.
- Сапухин П. А.* А. П. Чехов на Сумщине. Сумы, 1993. 36 с.
- Сумцов Н. Ф.* О типе ученого в рассказе А. Чехова «Скучная история». (По поводу одной публичной лекции) // Харьковские губ. ведомости. 1893. № 102. 22 апр.
- Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1986. 507 с.



А. С. СОБЕННИКОВ

## ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА «ЛЕШИЙ» И «ДЯДЯ ВАНЯ» В АСПЕКТЕ ГЕНДЕРНОЙ ПСИХОЛОГИИ

**Аннотация.** В конце 1880-х годов А. П. Чехов отходит от принципа социально-моральной типизации, формулируя новое видение сценических персонажей – «живые люди». Выход за рамки литературности и театральности способствует углублению психологизма, в том числе гендерной психологии. Рассматриваются персонажи пьес Чехова в аспекте гендерных ролей, гендерных стереотипов и психотипов.

**Ключевые слова:** мужское, женское, гендерная роль, пол, любовь, психотип, типизация.



SOBENNIKOV, A. S.

## CHEKHOV'S PLAYS *THE WOOD DEMON* AND *UNCLE VANYA* IN THE CONTEXT OF GENDER PSYCHOLOGY

**Abstract.** By the end of the 1880s, Chekhov rejects the principle of social and moral typization and advances instead a new vision for his theater personages – the “living people.” By transcending the boundary of literariness and theatricality, he deepens the psychological aspects of his characters, including their gender psychology. This article considers Chekhov’s theater personages from the point of view of gender roles, gender stereotypes, and psychological types.

**Keywords:** male, female, gender roles, love, psychological type, typization.

Вольфганг Изер в одном из интервью с ним сказал: «Посредством вымыслов (Fiktionen) мы постоянно переступаем наши ограничения и используем их, чтобы планировать наш мир в общем и частном. Литература представляется в таком случае арсеналом наглядных объяснений того, в чем мы постоянно находимся; она оказывается медиумом, который поставляет основные сведения об антропологических свойствах человека»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Изер В. Интервью с В. Изером // Вопросы философии. 2001. № 11. С. 97.

В нашей статье речь как раз и пойдёт об антропологических свойствах человека, о мужских и о женских свойствах. Гендерная психология начинает развиваться в конце XIX века, но о гендерных отличиях люди знали задолго до этого. Одним из таких источников была литература. Немецкий психолог А. Адлер заметил: «Только поэту под силу дать точный анализ взаимоотношений между полами во всей их полноте»<sup>2</sup>. Психологический анализ в литературоведении часто пренебрегает этой полнотой, останавливаясь на выраженных свойствах характера, переживаниях персонажа, его самосознании. Однако психология со времён Фрейда и Юнга знает, что жизнь человека определяется не только сознанием, самосознанием, но и подсознанием. Писатели часто идут путём интуиции, вчувствования в процесс живой жизни, а не рефлексии над ней<sup>3</sup>. Так, И. А. Гончаров не мог читать Фрейда, но отношения Обломова и Агафьи Матвеевны Пшеницыной описаны им как проявление эдипова комплекса. Чехов не был исключением, семейная практика, любовный опыт, медицинские познания помогли ему сформировать устойчивые представления о *мужском* и *женском*, о *гендерных ролях*, о мужских и женских *психотипах* и т. п. Своему брату Александру он писал в августе 1887 года: «Ты положительно не знаешь женщин! Нельзя же, душа моя, вечно вертеться около одного женского типа! Где ты и когда (я не говорю про твоё гимназичество) видел таких Оль? <...> Побойся бога, ни в одном из твоих рассказов нет женщины-человека, а всё какие-то прыгающие бланманже, говорящие языком избалованных водевильных инжениу» (П II, 104).

Объясняя А. С. Суворину своё понимание персонажей «Иванова», он подробно останавливается на женских характерах: «Теперь о женщинах. За что они любят? Сарра любит Иванова за то, что он хороший человек, за то, что он пылок, блестящ и говорит так же горячо, как Львов (I акт, явл. 7). Любит она, пока он возбуждён и интересен; когда же он начинает туманиться в её глазах и терять определённую физиономию, она уж не понимает его и в конце третьего акта высказывается прямо и резко.

Саша – девица новейшей формации. Она образованна, умна, честна и проч. На безрыбье и рак рыба, и поэтому она отличает 35-летнего Иванова. Он лучше всех. Она знала его, когда была маленькой, и видела близко его деятельность в ту пору, когда он не был ещё утомлён. Он друг её отца.

Это самка, которую побеждают самцы не яркостью перьев, не гибкостью, не храбростью, а своими жалобами, нытьём, неудачами. Это женщины, которые любят мужчин в период их падения» (П III, 113).

Рассуждение о самке и самцах весьма примечательно: половой инстинкт рассматривается гендерной психологией как биологический уровень взаимоотношений мужчины и женщины. В то же время здесь отмечен определённый женский психотип – *спасательницы*, таким женщинам нужно поднять упавшего, излечить больного, изменить социальный статус мужчины.

2 Адлер А. Понять природу человека. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1997. С. 129. В сходном ключе говорил С. Л. Франк: «Для того чтобы в настоящее время уяснить себе человеческую жизнь, свою и чужую, нужно изучать произведения искусства, а никак не научную литературу по психологии. Достоевский и Толстой, Мопассан и Ибсен, – Флобер, Геббель, Амнели в своих дневниках и письмах, – Карлейль, Момзен и Ключевский – вот единственные учителя психологии в наше время». Франк С. Л. О понятии и задачах философской психологии // Кочеткова Т. Н. Развитие отечественной психологии со второй половины XIX века до середины 30-х годов XX века. Хабаровск: Изд-во ДВГГУ, 2011. С. 216.

3 Л. С. Выготский утверждал: «...ближайшие причины художественного эффекта скрыты в бессознательном». Выготский Л. С. Психология искусства. СПб.: Азбука, 2000. С. 101.



Во второй половине 1880-х годов Чехов решительно уходит от принципа социально-моральной типизации, заменяет «типы» «живыми людьми»<sup>4</sup>. Сообщая А. С. Суворину о замысле романа, он обещал: «Неверных жён, самоубийц, кулаков, добродетельных мужиков, преданных рабов, резонирующих старушек, добрых нянюшек, уездных остряков, красноносых капитанов и “новых” людей постараюсь избежать, хотя местами сильно сбиваюсь на шаблон» (С III, 178).

Брату Александру советовал: «Берегись изысканного языка. Язык должен быть прост и изящен. Лакеи должны говорить просто, без пушай и без теперича. Отставные капитаны с красными носами, пьющие репортёры, голодающие писатели, чахоточные жёны-труженицы, честные молодые люди без единого пятнышка, возвышенные девицы, добродушные няни – всё это было уж описано и должно быть объезжаемо, как яма» (П III, 210). И в новой пьесе «Леший» (сентябрь 1889 г. – апрель 1890 г.) он гордился тем, что «Выпились у меня лица положительно новые; нет во всей пьесе ни одного лакея, ни одного вводного комического лица, ни одной вдовушки» (П III, 214). В письме А. Н. Плещееву от 25 декабря 1889 года Чехов сообщал: «Насколько можно судить по репетиции, пьеса шибко пойдёт в провинции, ибо комического элемента достаточно и люди все живые, знакомые провинции» (П III, 307).

Итак, живая жизнь, живые люди на сцене – эстетическое кредо писателя, которого интересует природа человека<sup>5</sup>. Основной пафос комедии «Леший» – неприятие «фирмы и ярлыка». Об этом говорит Хрущов: «Среда, где к каждому человеку подходят боком, смотрят на него искоса и ищут в нём народника, психопата, фразёра – всё что угодно, но только не человека!» (С XII, 157). И в женщине автор предлагает видеть прежде всего – человека<sup>6</sup>.

В «Лешем» четыре женских персонажа: Елена Андреевна, жена профессора Серебрякова, ей 27 лет; дочь Серебрякова от первого брака Соня, 20 лет; Марья Васильевна Войницкая – мать первой жены профессора, вдова тайного советника; Юлия Степановна Желтухина, 18 лет. Муж Елены Андреевны профессор в отставке, он – «его превосходительство», т. е. как минимум статский советник, возможно, действительный статский советник. Его тесть был сенатором, тайным советником<sup>7</sup>. В отличие от И. С. Тургенева, у Чехова нет подробной родословной героев, но читатель и зритель должны понять, что Войницкие принадлежат к аристократии, к тем, кто управлял Российской империей. Дворянская усадьба Войницких настоящий особняк, в нём двадцать шесть комнат.

Серебряков же, по словам Войницкого, «сын простого дьячка, бурсак, добился учёных степеней и кафедры», он удачно женился на дворянке, дочери сенатора в первом браке и на красавице-дворянке во втором браке. В момент действия ему за шестьдесят, разница в возрасте составляет свыше 30 лет. На вопрос, почему

4 Типизация – угол зрения автора на героя, это область литературы и литературности, «живые люди» – «сведения об антропологических свойствах человека», попытка автора выйти за рамки литературной традиции объяснять героя средой и обстоятельствами. Естественно, любая «деконструкция» является в то же время «конструкцией», но на иных началах.

5 Эрих Фромм заметил: «Несмотря на богатство данных антропологии и психологии, мы имеем только приблизительное представление о природе человека». Фромм Э. Психоанализ и этика. М.: АСТ-ЛТД, 1998. С. 46

6 О «женском вопросе» и его отражении в русской литературе конца XIX века см.: *Одесская М. М. Чехов и проблема идеала*. М.: РГГУ, 2011.

7 Отмечено М. А. Волчкевич в кн.: *Волчкевич М. «Дядя Ваня»*. Сцены из непрожитой жизни. М.: Пробел-2000, 2010.

Елена Андреевна вышла замуж за старика, ответ даёт сама героиня: «Я увлеклась им как учёным и известным человеком. Любовь была не настоящая, искусственная, но ведь мне казалось тогда, что она настоящая» (С XII, 159). Незадолго до «Лешего» Чехов написал повесть «Скучная история», герой которой с нежностью относился к воспитаннице Кате. А. Н. Плещеев предположил, что Катя и Николай Степанович влюблены друг в друга. Чехов ответил: «Таков мой ответ на Ваш вопрос относительно неверно понимаемых отношений Кати к профессору. Уж коли отвыкли от веры в дружбу, в уважение, в безграничную любовь, какая существует у людей вне половой сферы, то хоть бы мне не приписывали дурных вкусов. Ведь если б Катя была влюблена в полуживого старика, то, согласитесь, это было бы *половым извращением*, курьёзом, который мог бы интересовать только психиатров...» (П III, 269).

Таким курьёзом Чехов счёл роман Э. Золя «Паскаль»: «Клотильда, или Ависага – это та же кошка, греющая царя Давида. Ее земной удел – греть старца и больше ничего. <...> Она человек, личность, она молода и, естественно, хочет молодости, и надо быть, извините, французом, чтобы во имя чёрт знает чего делать из неё грелку для седовласого купидона с жилистыми, петушьими ногами. <...> Судя по человечности, дурного мало, что Паскаль спал с девицей – это его личное дело; но дурно, что Золя похвалил Клотильду за то, что она спала с Паскалем, и дурно, что это извращение он называет любовью» (П V, 244).

В сюжетной линии Елена Андреевна – Серебряков «извращения» нет, у автора простое объяснение: героиня оказалась в плену гендерных ролей. В биографии Серебрякова выделим способность к труду, т. е. он добился высокого социального статуса, а не получил его по наследству, как дворяне. Серебряков вышел из социальных низов, читал лекции в университете, а сколько тогда было университетов в России? Успешность мужчины – важный момент женского выбора с точки зрения гендерной психологии. Елена Андреевна справедливо говорит Соне: «Отец твой хороший, честный человек, труженик. Ты сегодня попрекнула его счастьем. Если он в самом деле был счастлив, то за трудами он не замечал этого своего счастья» (С XII, 159). Успех у женщин, о котором говорит Войницкий в «Лешем» (и в «Дяде Ване»), это не донжуанский список, женщины в нём видели «труженика», «героя», умного мужчину. В образе Серебрякова в «Лешем» есть стремление уравновесить минусы и плюсы, автор уходит от однозначных характеристик, человек оказывается шире предложенных жизнью социальных и гендерных ролей.

В мировой литературе не редкость сюжетная ситуация: муж-старик – молодая жена – любовник. В комедии Чехова двое мужчин претендуют на эту роль – Егор Петрович Войницкий и Фёдор Иванович Орловский, но ни тот, ни другой любовником не становится. У отца Фёдора Ивановича в молодости было 70 женщин, до сорока лет он вёл непутёвую жизнь, а потом стал примерным семьянином. Кроме сына, у него есть замужние дочери, и есть мечта: «Приехал бы я к тебе, а у тебя молодая жена, семейный очаг, самоварчик» (С XII, 164). В конце пьесы сын идёт по стопам отца, он говорит Юле: «Нужно мне образ жизни переменить, и знаешь... понимаешь, у меня теперь в голове такая фантазия, что если я женюсь, то в моей жизни произойдёт круговорот» (С XII, 201).

Образ Фёдора Ивановича восходит к типу «гуляки праздного», гусара и повесы, покорителя женских сердец, сложившемуся в русской литературе уже в начале XIX

века. Это социальная и отчасти гендерная роль. Войны, дуэли, карты, большое количество побед в амурных делах – показатели личной самореализации, мужской состоятельности. Таковы граф Турбин в повести Л. Н. Толстого «Два гусара», Долохов и Анатолий Курагин в «Войне и мире», отчасти Николай Ростов. Понятно, что Долохов и Анатолий Курагин, с одной стороны, и граф Турбин с Николаем Ростовым, с другой, разные характеры, но в аспекте гендерных ролей они совпадают. В гендерной роли моральный критерий не имеет большого значения. Так, Николай любит Соню, но в Москве вместе с Денисовым он отправляется «туда», поскольку он – гусар, такова его социальная и гендерная роль. В эпилоге, как мы помним, он становится примерным семьянином.

Молодой Орловский, по его словам, «всё испытал, даже уху из золотых рыбок два раза ел... Только вот ещё на шарах не летал и ни разу ещё у учёных профессоров жён не увозил...» (С XII, 170). Для него соблазнить чужую жену – повисить самооценку. И он хорошо знает женскую психологию. Фёдор Иванович заваливает Елену Андреевну письмами с признаниями в любви, зная, что нет «таких феноменальных женщин, у которых хватало бы мужества не распечатать письмо» (С XII, 138).

В сюжетной линии Елена Андреевна – Егор Петрович Войницкий автор идёт другим путём. Он акцентирует мотив пропавшей жизни, неправильного экзистенциального выбора. Эрик Фромм заметил: «Несчастливая судьба многих людей – следствие несделанного ими выбора. *Они ни живые, ни мертвые*. Жизнь оказывается бременем, бесценным занятием, а дела – лишь средством защиты от мук бытия в царстве теней»<sup>8</sup>. Войницкий говорит матери: «До прошлого года я так же, как вы, нарочно старался отуманить свои глаза всякими отвлечённостями и схоластикой, чтобы не видеть настоящей жизни, – и думал, что делаю хорошо... А теперь, если б вы знали, каким большим дураком я кажусь себе за то, что глупо проворонил время, когда мог бы иметь всё, в чём отказывает мне теперь моя старость» (С XII, 142).

И Войницкий, и его мать, и Елена Андреевна сделали неправильный экзистенциальный выбор – подчинили свою жизнь ложному авторитету. По мнению Э. Фромма, любой человек «нуждается в объекте почитания и преданности, подчинения и любви»<sup>9</sup>, это «первичная экзистенциальная потребность»<sup>10</sup>. Таким объектом почитания для героев Чехова и стал профессор Серебряков, его книги, статьи, его известность. Войницкий говорит Серебрякову: «Ты для нас был существом высшего порядка, а твои статьи мы знали наизусть... Но теперь у меня открылись глаза. Я всё вижу! Пишешь ты об искусстве, но ничего не понимаешь в искусстве! Все твои работы, которые я любил, не стоят гроша медного» (С XII, 176). Почему у Чехова авторитет ложный? Потому что Серебряков «ничего не понимает в искусстве», что он эгоцентрик, «нарцисс»? А если бы он «понимал в искусстве»?

Ответы на эти вопросы мы найдём у психолога А. Адлера, который выделил три жизненные задачи для индивида: «задача найти общественно полезную профессию или занятие; выстроить плодотворные взаимоотношения с другими людьми и сыграть свою роль в любви, браке и семейной жизни»<sup>11</sup>. Серебряков нашёл «общественно полезную профессию», но не способен «выстроить плодотворные

<sup>8</sup> Фромм Э. <https://avtonom.org/old/lib/theory/fromm/credo.html> (дата обращения: 08.02.2018).

<sup>9</sup> Фромм Э. *Анатомия человеческой деструктивности*. М.: Аст, 2016. С. 302.

<sup>10</sup> Там же. С. 303.

<sup>11</sup> Адлер А. Указ. соч. С. 248.



взаимоотношения с другими людьми», сыграть значимую роль в браке, в семейной жизни. Войницкий и Елена Андреевна тоже эти задачи не решили, и в этом меньше всего виновен у Чехова Серебряков<sup>12</sup>. Вот почему в «Дяде Ване» ключевая сцена, в которой Войницкий стреляет в профессора, решена в ироническом ключе: «Ишь расходились, гусаки, чтоб вам пусто» (С XIII, 103). В «Лешем» эти экзистенциальные задачи решают молодые герои: Хрущов, Соня, Юля, Фёдор Иванович. В конце пьесы они «выстраивают плодотворные отношения» друг с другом и счастливы. А проигравший Войницкий кончает жизнь самоубийством.

В середине 1890-х годов Чехов создаёт на основе «Лешего» новую пьесу «Дядя Ваня». В новой пьесе он убирает «романное многоголосие», провинциальных помещиков Орловских, Желтухиных, слуг, меняет имена героев: Егор Петрович Войницкий стал «дядей Ваней», Михаил Львович Хрущов стал Астровым, Илья Ильич Дядин превратился в обедневшего помещика Телегина. В образе Серебрякова автор усиливает мотив эгоцентризма; объясняя план продажи имения, он говорит: «Жить в деревне мне невозможно», в «Лешем» было: «Мы для деревни не созданы». И в «Лешем», и в «Дяде Ване» важен мотив болезни. У Серебрякова – подагра, при которой «боль, как правило, начинается ночью и становится практически невыносимой»<sup>13</sup>. Серебряков всех измучил, но гендерная роль мужчины требует иного поведения. Мужчина должен терпеть, стойко переносить боль.

В «Дяде Ване» меняется конфликт, он становится внеличным. В «Лешем» неблагополучие в доме объяснялось непониманием людей друг друга, в «Дяде Ване» общим ходом жизни; этическая проблематика сменилась экзистенциальной. Из женских персонажей наибольшей трансформации подвергся образ Сони. В «Лешем» в образе Сони автор подчёркивал рассудочное начало: «Он прекрасно говорит, но кто поручится мне, что это не фразёрство? Он постоянно думает и говорит только о своих лесах, сажает деревья... Это хорошо, но ведь очень может быть, что это психопатия... (Закрывает лицо руками.) Ничего не понимаю! (Плачет.) Учился на медицинском факультете, а занимается совсем не медициной... Это всё странно, странно... Господи, да помоги же мне всё это обдумать!» (С XII, 158).

В «Лешем» женское одиночество героини объяснялось высокими запросами. Войницкий говорил: «Помилуйте, за кого замуж идти? Гумбольд уж умер, Эдисон в Америке, Лассаль тоже умер... Намедни нашёл я на столе её дневник: во какой! Раскрываю и читаю: “Нет, я никогда не полюблю... Любовь – это эгоистическое влечение моего я к объекту другого пола”» (С XII, 136). В образе Сони угадывался тип «тургеневской девушки», читающей «передовые» статьи в толстых журналах, смело нарушающей национальные традиции во взаимоотношениях мужчины и женщины. Вслед за Татьяной Лариной и Асей она первая признаётся в любви к Хрущову, хотя гендерная роль требует иного поведения. Но понятие «живые люди» означает у Чехова, кроме всего прочего, уход от литературных образов. М. М. Одесская заметила: «...герои пытаются найти готовые формулы, архетипы для идентификации себя и окружающих»<sup>14</sup>. Автор же понимает, что путь к себе – это уход от образов, которые навязывает культура.

12 В. Я. Лакшин заметил: «Войницкий сам в глубине души чувствует, что эгоизм Серебрякова скорее повод, чем причина трагедии его жизни, потому он и готов в конце концов мириться с профессором». Лакшин В. Я. Искусство психологической драмы Чехова и Толстого («Дядя Ваня» и «Живой труп»). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1958. С. 28.

13 Подагра. URL: [http://www.ayzdorov.ru/lechenie\\_podagri\\_chno.php](http://www.ayzdorov.ru/lechenie_podagri_chno.php) (дата обращения: 12.12.2017).

14 Одесская М. М. Указ. соч. С. 173.

Поэтому в «Дяде Ване», как нам кажется, акцент делается на проблеме самоактуализации личности. Неразделённая любовь способствует росту потенциала личности, и в то же время она становится маркёром экзистенциальной драмы. В развитии мотива женской любви следует обратить внимание на конец второго действия, когда Соня говорит: «Вот он ушёл, а я всё слышу его голос и шаги, а посмотрю на тёмное окно – там мне представляется его лицо. Дай мне высказаться...» (С XIII, 88). Соня, в сущности, говорит о ценности любви, о ценности любимого человека как такового, когда всё, что он делает, представляется значительным<sup>15</sup>.

Ей вторит Елена Андреевна, тоже увлечённая Астровым: «Милая моя, пойми, это талант! А ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах... посадит деревцо и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уже мерещится ему счастье человечества. Такие люди редки, их нужно любить... Он пьёт, бывает грубоват, – но что за беда? Талантливый человек в России не может быть чистеньким» (С XIII, 88). У Чехова две женщины любят одного и того же мужчину, но любят по-разному. За спиной у Елены Андреевны опыт «не настоящей» любви к мужу, у Сони – первая любовь. Когда Елена Андреевна говорит: «Нет мне счастья на этом свете», – Соня смеётся: «Я так счастлива... счастлива» (С XIII, 89).

И то и другое состояния – эмоциональная вершина в жизни женщины, но Соне ещё предстоит пережить то, что уже есть в женской судьбе Елены Андреевны. Сцена объяснения есть и в «Лешем», как и запрет Серебряковым музыки, но там не было соперничества двух женщин. В «Дяде Ване» любовь Сони к Астрову, женщины к мужчине, не приведёт к браку и к созданию семьи, как это было в «Лешем». В «Лешем» традиционная роль пола оказалась сильнее социальной гендерной роли, которую предлагали современницам Чехова сторонники женской эмансипации. В «Дяде Ване» о гендерной социологии напоминает Войницкий, когда говорит: «Моя старая галка, тапан, всё ещё лепечет про женскую эмансипацию; одним глазом смотрит в могилу, а другим ищет в своих умных книжках зарю новой жизни» (С XIII, 67).

В сюжетном мотиве любви есть простое объяснение – Астров не любит Сою. Ибо: «Тайна сия велика есть». В начале пьесы Астров признаётся няньке Марине: «Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю... Вот разве тебя только люблю» (С XIII, 64). Душевное состояние героя объясняется тем, что он «заработался», что жизнь сама по себе «скучна, глупа, грязна». Когда Елена Андреевна говорит ему о любви Сони, герой отвечает: «Время моё уже ушло» (С XIII, 96). Но он понимает в этой сцене, что нравится Елене Андреевне, и его дальнейшее поведение объясняется мужской ролью «охотника»: «Я сегодня уеду, бывать здесь не буду, но... (берёт её за руку, оглядывается) где мы будем видеться? Говорите скорее: где? Сюда могут войти, говорите скорее... (Страстно.) Какая чудная, роскошная... один поцелуй... Мне поцеловать только ваши ароматные волосы...» (С XIII, 97). Далее входит Войницкий и становится свидетелем поцелуя.

Любовь в этой пьесе ничего не меняет в судьбах героев. Но она не проходит для них бесследно. Любовь обнаруживает и потенциал личности: опыт первой любви

<sup>15</sup> Дитрих фон Гильдебранд писал: «Существенным для любой любви является то, что любимый человек воспринимается как нечто прекрасное, драгоценное, достойное любви. *Любовь – это ценностный ответ*». Гильдебранд Дитрих фон. Метафизика любви. СПб.: Алетей, 1999. С. 35. В психологии есть ещё «эффект солнечной короны», именно он и «ценностный ответ» объясняют отношение двух женщин к Астрову, а не «мираж», см.: «один мираж сменяется другим, не менее эфемерным и возвышенным». Волчкевич М. Указ. раб. С. 40.

способствует взрослению Сони, в «утомившемся» Астрове пробуждается страсть, в Войничке открывается нежность. И мы не должны забывать о мотиве красоты: Соня некрасива, Елена Андреевна – прекрасна именно по-женски, не случайно и в «Лешем», и в «Дяде Ване» она – русалка. В такой характеристике, помимо литературных аллюзий («Русалка» А. С. Пушкина), есть коннотация природного, естественного, гибельного для мужчины. В Соне это женское начало ещё не явлено, в Елене Андреевне избыток того, что заставило Париса похитить чужую жену.

Войничкий говорит: «Десять лет тому назад я встречал её у покойной сестры. Тогда ей было семнадцать, а мне тридцать семь лет. Отчего я тогда не влюбился в неё и не сделал ей предложения?» (С XIII, 80). Ситуация напоминает «Евгения Онегина», герой Пушкина тоже не сделал предложения *девочке* Татьяне, но полюбил Татьяну зрелую *женщину*. Ответ и в том, и в другом случае можно найти в гендерной психологии, в мужском и в женском либидо. Влечение – естественно, оно – природно, и автор-врач прекрасно понимал это.

Но и героини-женщины оценивают мужчин. Елена Андреевна говорит: «...иногда приезжает он, не похожий на других, красивый, интересный, увлекательный, точно среди потёмков восходит месяц ясный...» (С XIII, 93). Елене Андреевне вторит Соня, она говорит Астрову: «Вы изящны, у вас такой нежный голос... Даже больше, вы, как никто из всех, кого я знаю, – вы прекрасны» (С XIII, 84). Для женских персонажей важен потенциал личности, мужская состоятельность, культурная воспитанность. Слова Астрова «В человеке должно быть всё прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли» мы можем понимать, как его кредо, идеал (С XIII, 83). И он же говорит о Елене Андреевне в духе «пошляческой философии»: «Роскошная женщина», т. е. душа и мысли героя далеки от его же идеала (С XIII, 81). Поэтому его упрёк «она только ест, спит, гуляет, чарует всех нас своей красотой – и больше ничего» нельзя рассматривать в плане авторской оценки героини. Как и в «Лешем», Чехов уходит в «Дяде Ване» от однозначных моральных оценок, человек оказывается сложнее представлений о нём.

Уходит он и от любовных «треугольников», «роковых страстей», которые были в избытке в театральной практике. Старый муж даже не догадывается о любви дяди Вани к его жене, о том, что Елена Андреевна и Астров равнодушны друг к другу. В четвёртом действии будет ещё одно объяснение, ещё один поцелуй. «Е л е н а А н д р е е в н а. Я уезжаю. (*Подает Астрову руку.*) Прощайте. А с т р о в. Уже? Е л е н а А н д р е е в н а. Лошади уже поданы. А с т р о в. Прощайте. Е л е н а А н д р е е в н а. Сегодня вы обещали мне, что уедете отсюда. А с т р о в. Я помню. Сейчас уеду. Пауза. Испугались? (*Берёт её за руку.*) Разве это так страшно? Е л е н а А н д р е е в н а. Да» (С XIII, 109).

В искусстве соблазнения очень важны тактильные ощущения. У Лермонтова Печорин на прогулке подаёт руку княжне Мери: «Кисейный рукав слабая защита, и электрическая искра пробежала из моей руки в её руку <...> а всё-таки первое прикосновение решает дело»<sup>16</sup>. У Чехова героиня уже приняла решение, и страстное движение Астрова не находит в ней отклика. И Астров понимает это: «Пока здесь никого нет, пока дядя Ваня не вошёл с букетом, позвольте мне... поцеловать вас... На прощание... Да? (*Целует её в щёку.*) Ну, вот... и прекрасно».

16 Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.; Л.: АН СССР, 1962. С. 406–407.

Елена Андреевна. Желаю вам всего хорошего. (*Оглянувшись.*) Куда ни шло, раз в жизни! (*Обнимает его порывисто, и оба тотчас же быстро отходят друг от друга.*) Надо уезжать» (С XIII, 112).

З. С. Паперный, сопоставив два поцелуя, пришёл к выводу, что так «проявляется общая особенность развития образа Астрова, который всё больше утрачивает порывистость, страстность, устремлённость, всё больше готов махнуть на себя рукой»<sup>17</sup>. Но так ли это? Можно ли говорить о некой деградации героя, его ущербности? «Живая жизнь», «живые люди» означают у Чехова знание и понимание психологических установок, с одной стороны, и экзистенциальных противоречий, с другой. И женщина, и мужчина понимают, что свидания в сторожке не спасут их от экзистенциальной скуки, от инерции жизни. Возможно, слово «понимают» не совсем точное, в психологии общения мужчины и женщины большее значение имеет интуиция, чем *ratio*. Верность Елены Андреевны мужу объясняется и свойствами характера, сама героиня говорит о себе: «Но я труслива, застенчива... Меня замучит совесть» (С XIII, 93).

Итак, и в «Лешем», и в «Дяде Ване» автор стремится уйти от героя и действия как родовых черт драмы. Его интересуют «живые люди», а не конфликт «протагониста» и «антагониста». Новаторство Чехова-драматурга принято связывать с формой, но мы должны не забывать о содержательности формы. Неудовлетворённость «шумихой мизансцен» сочеталась с новым пониманием природы человека. Немалую роль здесь сыграли естественно-научные знания, интуиция художника. Гендерная психология, *женское* и *мужское*, явленные в текстах драматурга, – одна из причин популярности пьес Чехова в театре.

## ЛИТЕРАТУРА

Адлер А. Понять природу человека / Пер. Е. А. Цыпина. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1997. 256 с.

Волчеквич М. «Дядя Ваня». Сцены из непрожитой жизни. М.: Пробел-2000, 2010. 88 с.

Выготский Л. С. Психология искусства. СПб.: Азбука, 2000. 416 с.

Гильдебранд Дитрих фон. Метафизика любви / Пер. с нем. А. И. Смирнова. СПб.: Алетейя, 1999. 629 с.

Изер В. Интервью с В. Изером // Вопросы философии. 2001. № 11. С. 92–97.

Кочеткова Т. Н. Развитие отечественной психологии со второй половины XIX века до середины 30-х годов XX века. Хабаровск: Изд-во ДВГУ, 2011. 256 с.

Лакишин В. Я. Искусство психологической драмы Чехова и Толстого («Дядя Ваня» и «Живой труп»). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1958. 87 с.

Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.; Л.: АН СССР, 1962. 826 с.

Одесская М. М. Чехов и проблема идеала. М.: РГГУ, 2011. 495 с.

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

Подагра. URL: [http://www.ayzdorov.ru/lechenie\\_podagri\\_chno.php](http://www.ayzdorov.ru/lechenie_podagri_chno.php) (дата обращения: 12.12.2017).

Фромм Э. <https://avtonom.org/old/lib/theory/fromm/credo.html> (дата обращения: 08.02.2018).

Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. М.: АСТ, 2016. 624 с.

Фромм Э. Психоанализ и этика. М.: АСТ-ЛТД, 1998. 568 с.

17 Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...» Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 119.



Л. Г. ТЮТЕЛОВА

## СЮЖЕТНЫЕ РОЛИ ДЯДИНА И ВАФЛИ В «ЛЕШЕМ» И «ДЯДЕ ВАНЕ»

**Аннотация.** В статье рассматривается эволюция сюжета пьесы о посещении профессором Серебряковым усадьбы Войницких. Образы Дядина и Вафли помогают раскрыть проблему организации автором диалога с читателем / зрителем, определить роль точек зрения персонажей в этом диалоге и показать особенности выстраивания системы персонажей в чеховской драме.

**Ключевые слова:** автор, герой, драматический сюжет, точка зрения.



TYUTELOVA, L. G.

## THE PLOT ROLES OF DYADIN AND WAFFLES IN *THE WOOD DEMON* AND *UNCLE VANYA*

**Abstract.** The article examines the evolution of the plot of the play about the visit of the Voynitsky estate by Professor Serebryakov. Images of Dyadin and Waffles help to solve the problem of organizing the dialogue with the reader / viewer by the author, to determine the role of the points of view of the characters in this dialogue and to show the features of the system of characters.

**Keywords:** author, hero, dramatic plot, point of view.

Чехов не первый драматург, ставящий перед традиционным театром задачи, с решением которых он, т. е. театр, не может справиться сразу. И А. С. Пушкин, и И. С. Тургенев уже предлагали читателю / зрителю войти в мир их драмы в качестве наблюдателей за происходящим не в рамках одной сцены поступательно развивающегося действия, а в пространстве жизни мира, где позиция одного героя, одна точка зрения оказывается не способной ни охватить, ни выразить целое. А потому возникает вопрос о роли, которую играет герой в новом варианте драматического высказывания. И собственно пьесы Чехова, особенно в случае «Лешего» и «Дяди

Вани», позволяют дать ответ на этот вопрос. Кажется интересным и продуктивным анализ образов Дядина и Вафли, являющихся для традиционного действия образами второстепенных персонажей, но, даже при стремлении Чехова к лаконизму, не исчезающих из его пьес.

Попробуем разобраться. В «Лешем» представлена история жизни провинциалов 80-х годов позапрошлого века, связанных родственными или соседскими связями.

В этой пьесе Илья Ильич Дядин, или Вафля, появляется в саду Желтухина, «очень богатого человека» (С XII, 126), вместе с безымянными гостями. Стоит заметить, что Дядину единственному из только что появившихся на сцене героев предоставлено слово.

Это слово – способ четкой прорисовки характера: речь персонажа громкая, торжественная, пафосная:

«Всегда с благоговением преклоняюсь (*преклоняется*) пред научными светилами, украшающими наш отечественный горизонт. Простите мне дерзость, с какою я мечтаю нанести вашему превосходительству визит и усладить свою душу беседою о последних выводах науки» (С XII, 135).

Всякая мелочь и заметные явления стоят в одном ряду – хозяйство; индюшка, птица нежная; ветчина; научное светило; букет... Жесты героя преувеличены: он говорит, «повязывая на шею салфетку» (С XII, 129), или «точит нож о нож» (С XII, 129). В итоге возникает почти фарсовый образ. Но Чехов дает понять, что, отвлекаясь на внешние эффекты, читатель / зритель не будет способен увидеть главное.

Речь как поступок не исчерпывает собой возникающий в чеховской драме образ, хотя всегда позволяет его запомнить, выделить среди других, – в качестве иллюстрации к сказанному напомним реплики Гаева из «Вишневого сада»: «Кого?» (С XIII, 219) или «Дуплет в угол... Круазе в середину...» (С XIII, 219).

Выделить героя в общей группе могут даже не отдельные реплики, а интонации. Младший Орловский в «Лешем» замечает, что Дядин говорит так, точно кто его «по спине рубанком водит» (С XII, 136).

При этом отдельные реплики героев могут совпадать по сути сказанного, но настолько отличаться интонационно, что разные интонации ставят говорящего в оппозицию к тому, кто фразу произнес ранее. Так, появившийся после восторгов Дядина по поводу присутствующих и накрытого стола и иронично произносящий фразу «Какая чудная группа» (С XII, 136) Хрущов кажется полной противоположностью Вафли. Но тут же возникает сцена, в которой Войницкий, пародируя Хрущова, воспроизводит его речи с такой интонацией, с какой обычно говорит Дядин: «Вы, о люди, истребляете леса, а они украшают землю, они учат человека понимать прекрасное» (С XII, 140).

Благодаря этим совпадениям образы Хрущова и Дядина, только что казавшиеся противоположными, сопрягаются: герои Чехова – и Хрущов, и Дядин – демонстрируют возможность видеть не только отрицательные стороны жизни, но могут восхищаться и большим, и малым, иметь свои убеждения и стараться не изменять им. Но это не совпадение, а именно сопряжение. Восторги Дядина – это восхищение обыденным, важным здесь и сейчас. Восхищение Хрущова вызывают вещи не менее

обыденные, но его взгляд простирается дальше, нежели у Вафли: «...посадит дерево или выкопает какой-нибудь пуд торфа – и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет» (С XII, 160).

Есть и другой пример сопряжения образов героев пьесы: герои не могут скрыть, что тяготятся присутствием Серебрякова, который своими банальностями и капризами всем надоел. И по сути, его банальное «надо дело делать» так же неуместно, как и восторги Дядина. Более того, уже в «Дяде Ване» образ Телегина – наследника Дядина и отчасти Орловского – будет создаваться за счет постоянного использования банальностей: «Кто изменяет жене или мужу, тот, значит, неверный человек, тот может изменить и отечеству» (С XIII, 68), «В самоваре уже значительно понизилась температура» (С XIII, 69).

Жесты, интонации, повторяющиеся реплики прорисовывают характерные границы образа. Они не делают его в бахтинском смысле «готовым», но обозначают его пределы, обещают определенный поступок, а потому «конструируют» определенный тип драматического действия. И в то же самое время эти границы помогают при сопоставлении образа героя с образом Другого увидеть его неисчерпанность совершаемым поступком. В этой связи интересна реплика Орловского, обращенная к Дядину: «Человек ты добрый, прекрасная у тебя душа, но уж очень длинно говоришь и руками махаешь...» (С XII, 132).

Или Хрущова: «Хороший ты, душевный человек, Илья Ильич, но что у тебя за манеры? Какие-то мармеладные слова, ногами шаркаешь, плечами дергаешь... Если кто посторонний увидит, то подумает, что ты не человек, а черт знает что... Досадно...» (С XII, 186).

Отголоском этих описаний Дядина в «Вишневом саде» станет Петина характеристика Лопахина, одного из самых противоречивых персонажей чеховской драмы: «Знаешь, мы, пожалуй, не увидимся больше, так вот позволь мне дать тебе на прощанье один совет: не размахивай руками! Отвыкни от этой привычки – размахивать... как никак, все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...» (С XIII, 243–244).

Почему важно для чеховской драмы, что ее герой (даже второстепенный) – больше, нежели то, о чем говорит его поступок? Такой герой способен переключить внимание читателя / зрителя с того, что происходит, на то, что могло бы происходить, со случая на жизнь как таковую. Более того, то, что оформляет границы образа, в большей мере обещает не определенный поступок / действие, а взгляд на действие / событие / случай. Об этом говорит тот факт, что в «Лешем» характерные границы образа, необходимые для его завершения, не так тесно связаны с идеологическими позициями персонажа, как в драме XIX века, где они традиционно указывают на особенности мировоззрения героя. У Чехова речь идет об особенностях мировосприятия (восторженного, ироничного, настороженного и т. п.), которое и определяет отличающую героя от других «стилистику» поведения в мире, «где к каждому подходят боком, смотрят на него искоса и ищут в нем народника, психопата, фразера – все, что угодно, но только не человека!» (С XII, 157). Мировоззрение определяет оценку мира личностью, мировосприятие – подход к жизни. Поэтому чеховские герои, в том числе и второстепенные, не приближают читателя / зрителя к одной-единственной

истине, утверждаемой автором, а побуждают к поиску своей истины через диалог с чеховским героем.

Этот герой – человек, на которого стремятся навесить ярлык, исходя из того, о чем другому говорит стилистика поведения персонажей. В то время как сами герои пытаются от этих ярлыков освободиться. Об этом и свидетельствует образ Дядина. Если внимательно «слушать», как он произносит фразу «это восхитительно!» в разных сценах, то, вероятно, можно услышать разные интонационные оттенки:

«Ф е д о р И в а н о в и ч. ...Ехал я отсюда домой верхом, и на правой руке сидела у меня Соня, а на левой – Юлька, и обе за мою бороду держались. Господа, выпьем за здоровье друзей юности моей, Сони и Юли!

Д я д и н (*хохочет*). **Это восхитительно! Это восхитительно!**» (выделено мной. – Л. Т.) (С XII, 138).

«Е л е н а А н д р е е в н а. Эти две недели я прожила у Ильи Ильича... Что вы на меня все так смотрите? Ну, здравствуйте... Я сидела у окна и все слышала. (*Обнимает Соню.*) Давайте мириться. Здравствуй, милая девочка... Мир и согласие!

Д я д и н (*потирая руки*). **Это восхитительно!**» (выделено мной. – Л. Т.) (С XII, 195).

«С о н я. ...Михаил Львович... Я люблю, люблю вас... люблю.

О р л о в с к и й. Вот так история с географией. (*Хохочет.*)

Д я д и н. **Это восхитительно!**» (выделено мной. – Л. Т.) (С XII, 199).

«О р л о в с к и й (*Соне*). Ну, что же села? Пойдем, манюся... (*Идет с Соней.*)

Д я д и н (*в сторону*). А со мной никто не простился... **Это восхитительно!** (выделено мной. – Л. Т.) (*Тушит свечи.*)» (С XII, 198).

Устойчивые выражения позволяют драматургу создать для своих героев своеобразные маски, в соответствии с которыми, как и в античном театре, герои играют роли, определяемые развивающимся действием. И в то же время они могут быть от этого действия отстранены. Играя роль, они не реализуют себя, не достигают желаемого, хотя далеко не всегда себе в этом признаются.

В итоге в чеховской пьесе возникает картина жизни, в которой и второстепенный герой, и тот, кто в традиционном действии мог бы претендовать на одну из главных ролей, – всего лишь «нудное», «эпизодическое лицо» (С XII, 160). А потому и не важно, кто именно в тот или иной момент развивает действие пьесы. В этом нас и убеждает образ Дядина в «Лешем».

Так, Илья Ильич в нелепом виде: «во фраке, в белых перчатках и с широкополым цилиндром» (С XII, 174), – появляется на сцене в момент столкновения Войницкого и Серебрякова. Тем самым он сбивает ритм сцены. А неуместностью своего предложения погулять Дядин, не понимая смысла происходящего, а потому и не имея возможности осознанного участия в нем, снимает напряженность ситуации.

Интересно, что далее так же внезапно и так же неуместно «входит в сцену» Хрущов, причем во втором случае Серебряков свое раздражение переключает именно на Лешего.



Дядин	Хрущов
<p>«Дядин. Честь имею кланяться. Прошу прощения, что осмеливаюсь входить без доклада. Виновен, но заслуживаю снисхождения, так как у вас в передней нет ни одного domestика.</p> <p>Серебряков <i>(смуценно)</i>. Очень рад... Прошу...</p> <p>Дядин <i>(расшаркиваясь)</i>. Ваше превосходительство! Mesdames. Мое вторжение в ваши пределы имеет двойную цель...» (С XII, 174).</p>	<p>«Хрущов <i>(волнуясь)</i>. Очень рад, что застаю вас дома, Александр Владимирович... Простите, быть может, я пришел не вовремя и помешал вам... Но не в этом дело. Здравствуйте...</p> <p>Серебряков. Что вам угодно?</p> <p>Хрущов. Извините, я взволнован – это оттого, что сейчас я быстро ехал верхом... Александр Владимирович, я слышал, что третьего дня вы продали Кузнецову свой лес...</p> <p>Елена Андреевна. Михаил Львович, муж сейчас не расположен говорить о делах» (С XII, 177).</p>

В итоге вмешательство в действие Дядина (второстепенного персонажа) и Хрущова (заглавного героя пьесы) становится знаком вторжения в него самой жизни, с ее логикой, движением и понятием уместности.

И судя по всему, для Чехова именно возможность посредством образа Дядина показать движение жизни, в которой индивидуальная воля героя перестает играть решающую роль, становится определяющей. О чем и свидетельствует образ обедневшего помещика Ильи Ильича Телегина, своеобразного наследника Дядина в «Дяде Ване».

В «Лешем» Дядин был героем не только со своей, исключительно ему присущей стилистикой речевого поведения, но и со своим местом, со своим временем. О времени говорят его убеждения. Судя по всему, он претендует на пародическое исполнение роли человека не слова, а дела, человека, жертвующего собой во имя других, о чем и рассказывает его семейная история. Лишенный счастья, Дядин горд своей жертвой. И теперь его место – водяная мельница: «Это укромный поэтический уголок земли, где ночью слышится плеск русалок...» (С XII, 174). Правда, обращает на себя внимание, что мельницу Дядин арендует у Лешего, поэтому сказочные мотивы скорее соответствуют образу Лешего, нежели Дядина. И при формальной принадлежности места герою у читателя / зрителя остается сомнение в том, что это действительно его мир.

В «Дяде Ване» у Вафли нет даже иллюзии обладания своим местом. Вафля свое место окончательно потерял, хотя старается не терять себя, о чем говорит «его время». Оно приобретает не историческую, а личностную определенность.

Историческая конкретность времени в содержании образа в «Лешем» проявляла себя в убеждениях персонажа. Они, даже если перестали быть основаниями драматически значимых поступков героя, отчасти определяли направление его взгляда на мир как целое, а потому еще предлагали читателю / зрителю выбрать для себя ту или иную возможность восприятия драматического мира и отдельного человеческого поступка.

Телегин, в отличие от Дядина, существует вне исторического контекста. Его пространство — повседневность, где герои «сидят друг против друга и мотают чулочную шерсть» (С XIII, 105). (Кстати, при желании можно рассмотреть эту сцену как символическую.) Илья Ильич боится не идеологических споров, разрыва дружеских связей, как Дядин, а ссор, нарушающих привычное, обыденное движение жизни, и пошлости: именно Вафля останавливает Войницкого, зло отзывающегося о Елене Андреевне: «Ваня, я не люблю, когда ты это говоришь» (С XIII, 68).

У героя нет будущего, а настоящее старается лишить его и прошлого: времени главного в жизни Телегина поступка. Поэтому в «Дяде Ване» неуместны восторги героя, неуместен он сам. Об этом говорит последнее действие пьесы. В чеховской драме оно часто становится зеркальным отражением первого. В «Дяде Ване» четвертое действие открывается сценой Телегина и Марины. И подобно тому, как в начале пьесы Астров признается старой няне в драматичности своего существования, Телегин сетует на его горечь: «Сегодня утром, Марина Тимофеевна, иду я деревней, а лавочник мне вслед: “Эй, ты, приживал!”» (С XIII, 106).

Жизнь лишает его возможности гордиться своим поступком и тем самым определять себя, быть, как ему кажется, собой, иметь свой мир, пусть не пространственный, но временной. В итоге в финале решающую роль играют не реплики персонажа, а тихое звучание его гитары, снижающее патетику последнего монолога Сони. А в целом образ перестает быть эксцентричным.

В противостоянии жизни и человека побеждает жизнь. А потому герой оказывается не просто сопоставим с Астровым, как Дядин с Лешим или Серебряковым, он стоит в общем ряду чудаков, о которых говорит доктор в начале пьесы. Телегин, как и все герои «Дяди Вани», — воплощение жизни, которая «сама по себе <...> скучна, глупа, грязна...», которая «затягивает» (С XIII, 106). И появляется он на сцене не вместе с безымянными гостями, а в группе основных действующих лиц, не совпадающих друг с другом и потому живущих в своем времени и пространстве:

«В о й н и ц к и й. Жарко, душно, а наш великий ученый в пальто, в калошах, с зонтиком и в перчатках. <...>

Т е л е г и н. Погода очаровательная, птички поют...» (С XIII, 66).

Важно, что взгляд Телегина, в отличие от взгляда Дядина, направлен не на кого-либо, как это было в «Лешем», а на мир, причем собственный:

«Леший»	«Дядя Ваня»
«Д я д и н. А какое у вас превосходное хозяйство, Юлия Степановна! Еду ли я по вашему полю, гуляю ли под тенью вашего сада, смотрю ли на этот стол, всюду вижу могучую власть вашей волшебной ручки. За ваше здоровье!» (С XII, 129).	«Т е л е г и н. Еду ли я по полю, Марина Тимофеевна, гуляю ли в тенистом саду, смотрю ли на этот стол, я испытываю неизъяснимое блаженство! Погода очаровательная, птички поют, живем мы все в мире и согласии — чего еще нам?» (С XIII, 66–67).

Но чем больше герой сосредотачивается на себе, тем с большей очевидностью в жизни других он становится проявлением некой силы, неуправляемой индивидуальной волей. Поэтому сопоставление образов Дядина и Телегина свидетельствует о том, что от комедии жизни разных героев Чехов переходит к «сценам из деревенской жизни», принципиально новому варианту драмы.

В ней герой (Телегин, как и всякий другой), периодически выходя на первый план, переключает регистры действия, более того, в самых напряженных сценах обнаруживает осознанное желание разрядить обстановку, но оказывается бессильным это сделать. Герой теперь не тот, благодаря особенностям поведения которого становятся более очевидными индивидуальные особенности других персонажей. Он тот, кто для других становится воплощением банальности, скуки жизни, а для себя – личностью, переживающей, как и другие, свою бесполезность, ненужность и бессилие перед уходящим временем.





Е. Е. ЯБЛОНСКАЯ

**КАК ЖОРЖ ВОЙНИЦКИЙ СТАЛ ДЯДЕЙ ВАНЕЙ  
(ОТ «ЛЕШЕГО» К «ДЯДЕ ВАНЕ»,  
ИЛИ ОТ ЛЕШЕГО К ДОМОВОМУ)**

**Аннотация.** В результате анализа имен собственных в произведениях А. П. Чехова показано, как Чехов раскрывает перед читателем своеобразный «семейный альбом» и, таким образом, «мысль семейная» пронизывает все творчество писателя. Предполагается, что образ дяди Вани связан с двумя дядями писателя – М. Е. Чеховым и И. Я. Морозовым.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, пьесы «Леший» и «Дядя Ваня», биографический фактор, «мысль семейная», «фамильные» имена семьи Чеховых.

YABLONSKAYA, E. E.

**HOW GEORGE VOINITSKY BECAME UNCLE VANYA  
(FROM *THE WOOD DEMON* TO *UNCLE VANYA*,  
OR FROM WOOD DEMON TO HOUSE-SPIRIT)**

**Abstract.** As a result of analyzing personal names in A. P. Chekhov's works it is shown how Chekhov opens a unique "family album" in the face of a reader and thus the "family idea" penetrates the whole body of Chekhov's art. It is assumed that the image of uncle Vanya is related to two uncles of the writer: M. E. Chekhov and I. Ya. Morozov.

**Keywords:** A. P. Chekhov, plays *The Wood Demon* and *Uncle Vanya*, biographical factor, "family idea", "family" personal names in Chekhov's family.

Некоторые и даже многие биографы А. П. Чехова (см. ссылки в капитальном исследовании А. П. Кузичевой «Чехов. Жизнь "отдельного человека"», опубликованном в серии «ЖЗЛ»<sup>1</sup>) склонны обвинять практически всех членов семьи писателя в эгоизме, меркантилизме и прочих грехах. Эту линию обвинения семьи, а заодно и почти

<sup>1</sup> Кузичева А. П. Чехов. Жизнь «отдельного человека». 2-е изд. М.: Мол. гвардия, 2012. 847 с.

всех знакомых Чехова, особенно женщин, продолжает и Д. Рейфилд, книга которого «Жизнь Антона Чехова» вышла в Англии в 1997 году, а перевод ее в нашей стране, будучи чрезвычайно популярным, выдержал уже два издания (2005 и 2011 гг.)<sup>2</sup>. Д. Рейфилд постоянно сосредотачивает свое и читательское внимание на малозначимых, интимных подробностях биографии писателя. «Как, например, соотносится с документальностью и достоверностью нескрываемая антипатия автора к некоторым лицам из окружения Чехова, значимым для самого Чехова (к Лике Мизиновой, Потапенко, О. Л. Книппер и другим, включая родителей Чехова), навязываемая стилистикой собственных суждений?» – задается законным вопросом И. Е. Гитович, подвергая подробной, всесторонней и весьма справедливой критике этот труд британского чеховеда<sup>3</sup>.

Думается, что с обвинениями в адрес своих родственников в первую очередь не согласился бы сам А. П. Чехов. Разумеется, он всю жизнь шел на серьезные жертвы ради близких, но служение семье, ответственность за которую он взял на себя очень рано, было его свободным, осознанным выбором. Антон Павлович был на редкость сильной, волевой, цельной натурой, а семья, главой которой он фактически стал еще гимназистом, была для него высшей ценностью.

По существу, все творчество Чехова – о семье. Пожалуй, нет ни одного произведения, где так или иначе не звучала бы «мысль семейная». Неудивительно поэтому частое упоминание альбомов с семейными фотографиями и фамильных портретов в раннем творчестве писателя, например, в шутовском «святочном рассказе» «Кривое зеркало» (1883), рассказах «Приданое» (1883) и «Альбом» (1884). В дальнейшем тема «семейного альбома» продолжается в повести «Три года» (1895) и в «Доме с мезонином» (1896).

Семейный альбом играет немаловажную роль в повести «Дуэль» (1891): фон Корен «молча садился в гостиной и, взявши со стола альбом, начинал внимательно рассматривать потускневшие фотографии каких-то неизвестных мужчин в широких панталонах и цилиндрах и дам в кринолинах и в чепцах» (С VII, 367). Возможно, эта повесть – одна из самых «семейных» в творчестве Чехова: образцово содержит семью Марья Константиновна, по своей семье скучает дьякон Победов, доктор Самойленко нечаянно и стыдливо проговаривается о тайной мечте – чтобы судьба послала ему в жены хоть «кривобокую старушку», Лаевский тоскует о своей матери, а пройдя через тяжелые душевные испытания, венчается, создает семью.

В этой связи интересно, что в повесть «Дуэль» Чехов ввел имена своих братьев, причем по старшинству. Старший герой, *Александр* Самойленко, носит имя старшего брата Чехова. Затем следует *Николай* фон Корен, возможно, он на год-другой старше *Ивана* Лаевского. И, наконец, самый младший, двадцатидвухлетний дьякон Победов, вполне может носить имя младшего Чехова – Михаил. Ведь он, подобно архангелу Михаилу, предотвратив убийство, побеждает зло, хотя, как и подобает священнослужителю, целиком отдает свою победу Богу, а потом восхищается «победой» фон Корена. Заключительная сцена «Дуэли» – это прощание близких друзей, почти братьев.

2 *Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. О. Макаровой. М.: Издательство Независимая Газета, 2005. 864 с.

3 *Гитович И.* Made in, или Снова о биографии. Заметки читателя [Анри Труайя. Чехов. Доналд Рейфилд. Жизнь Антона Чехова] // Чеховский вестник. М., 2005. № 17. С. 24.

Примерная жена и мать *Марья* Константиновна Битюгова носит имя единственной сестры Чехова, а ее тяжеловесная, «лошадиная» фамилия ассоциируется с тяжким каждодневным трудом, направленным на устройство и поддержание быта семьи. В момент написания «Дуэли» Марии Павловне было 28 лет, по меркам того времени – старая дева. Героиня «Дуэли», служившая гувернанткой, неожиданно для себя выходит замуж в 32 года – и необыкновенно счастлива! Наверное, Чехов желал своей сестре подобной судьбы, хотя, конечно, и имя Мария, и имена всех его братьев – самые распространенные в России конца XIX века. Поэтому вслед за А. Н. Подорольским, рассказавшим о совместной работе братьев Чеховых в московском журнале «Зритель» в 1881 и в 1883 годах («Николай рисовал шаржи, жанровые сценки, а Антон их подписывал»<sup>4</sup>), можно предположить, что «включать в качестве действующих лиц своих знакомых и родственников раннему Чехову могло казаться просто забавным, но могло и помогать в освоении придуманного сюжета подобно тому, как он сам в качестве натурщика <...> помогал Николаю изображать персонажей его сюжетов»<sup>5</sup>. В дальнейшем Чехов отказался от этого приема, но, по-видимому, продолжал интуитивно, по привычке наделять персонажей именами некоторых своих родственников. Впрочем, Чехов, по-видимому, намеренно (в силу своей непобедимой скромности) не дал ни одному из героев не только своего собственного имени, но даже отчества или вполне распространенной фамилии «Антонов», если не считать Антонио из пьесы «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь» (1880). В то же время, в документальном «Острове Сахалине» и Антоны, и Антоновичи (Антоновны), и Антоновы встречаются достаточно часто<sup>6</sup>.

«Семейный альбом», явленный в «Дуэли», присутствует и во всех крупных пьесах Чехова, кроме последней, «Вишневого сада» (1903). Именной состав пьесы «Три сестры» (1901) во многом перекликается с «Дуэлью». Тот же список семейных имен, выстроенный «по старшинству» (за исключением Ивана, нарушающего этот ряд, впрочем, Иваном звали не только младшего брата Чехова, но и дядю по матери, Ивана Яковлевича Морозова): *Александр* (Вершинин), *Николай* (Тузенбах), *Иван* (Чебутыкин), *Ольга* и *Маша*. Появление Ольги, любимого женского имени Чехова, в «семейном альбоме» теперь «узаконено»: с 1901 года Ольга Леонардовна Книппер – жена писателя.

В «Безотцовщине» (1878) также поименованы братья Чеховы: *Иван* (Трилецкий-старший), *Николай* (Трилецкий-младший), *Михаил* (Платонов). Имя старшего брата отдано женщине, *Александр* Ивановне (Саше), жене Платонова и дочери Трилецкого. По меткому наблюдению В. Б. Катаева, «Чехов нередко применял своеобразную гендерную инверсию: наделял героинь чертами прототипов-мужчин и наоборот»<sup>7</sup>. Немаловажно, что все эти герои «Безотцовщины» – члены одной семьи.

4 *Подорольский А. Н.* Художник Николай Чехов в творчестве А. П. Чехова // Чеховиана. Из века XX в XXI: Итоги и ожидания. М.: Наука, 2007. С. 118.

5 Там же. С. 121.

6 *Кукушкина О. В., Суровцева Е. В., Рюдигер Д. Ю., Лапонина Л. В.* / Под общей ред. *Полкартова А. А.* Частотный грамматико-синтаксический словарь языка художественных произведений А. П. Чехова (с электронным приложением). М.: МАКС Пресс, 2012.

7 *Катаев В. Б.* Чеховские транссексуалы, или Техника «перенесений»: Тезисы доклада // VI World Congress for Central and East European Studies, Tampere (University of Tampere), 2000, pp. 196–197.



1



2

1 «Дядя Ваня». Ваня – Джейкоб Коулмен, Соня – Джоэллен Суини. Режиссер Кристи Майлз. Portland Experimental Theatre Ensemble, Портланд, США, 2018

2 «Дядя Ваня». Соня – Ребекка Валлс, Войницкий – Йозеп Мануэль Касани. Режиссер Карлес Альфаро. Teatre Nacional De Catalunya, Барселона, Испания, 2017. Фото Jordi Pla

3 «Дядя Ваня». Соня – Синтия Ванг. Режиссер Джефф Стопп. Sheaffer Theater Duke University, Дарем, США, 2013. Photo Duke Theater Studies

4 «Дядя Ваня». Соня – Хейли МакЭлинни, Астров – Хьюго Вэйвинг. Weaving Reжиссер Тамаш Ашер. Ascher Sydney Theatre Company, гастролы в New York City Center, 2012 Фото Stephanie Berger



3



4





5 «Дядя Ваня». Соня – Эвелин Спар, Войницкий – Факир. Режиссер Том Оппенгейм. Stella Adler Studio of Acting – The Harold Clurman Lab Theater, Нью-Йорк, США, 2015. Фото Forrest Leo

6 «Дядя Ваня». Соня – Джоэллен Суини. Режиссер Кристи Майлз. Portland Experimental Theatre Ensemble, Портланд, США, 2018. Фото Owen Carey

7 «Дядя Ваня». Соня – Анна Червинка. Режиссер Жюли Делике. Театр Comédie-Française, Париж, 2018. Фото Simon Gosselin

8 «Дядя Ваня». Соня – Мэйке Дросте. Режиссер Юрген Гош. Deutsches Theater, Берлин, 2008. Фото Iko Freese





Имя своей сестры Чехов подарил *Марье* Ефимовне Грековой, девице с претензиями, а имя отца – малосимпатичному *Павлу* Петровичу Щербуку. Кстати, может быть, не случайно, что покойный отец Сергея *Павловича* Войничина – тезка Щербука. В пространстве всеобщей «безотцовщины» два «отца» – покойный и живой – носят имя отца Чехова. Имя деда Чехова также присутствует в пьесе в качестве отчества Софьи *Егоровны*, в соответствии с «гендерной инверсией», что и неудивительно: в детстве писатель постоянно слышал обращения к отцу и дяде, Павлу и Митрофану Егоровичам. В раннем творчестве Чехова отчество «Егоровна» носят многие, как правило, подобные Павлу Егоровичу, властные, деспотичные героини: Елена Егоровна («Барыня», 1882), Лидия Егоровна («Герой-барыня», 1883), Марья Егоровна («Зеленая Коса», 1882; «Добродетельный кабатчик», 1883), Олимпиада Егоровна («Последняя могиканша», 1885).

Как не раз уже было отмечено исследователями, в юношеской пьесе Чехова, условно названной «Безотцовщиной», сконцентрировано многое, что проявится впоследствии и в драматургии, и в прозе писателя. Можно сказать, что здесь же берет начало и традиция «семейного альбома», продолженная в последующих больших чеховских пьесах. Действительно, в «Иванове» Анна Петровна («урожденная Сарра Абрамсон») наследует одновременно Анне Петровне Войничной и «богатому еврею» Абраму Абрамовичу Венгеру. В пьесе по-прежнему бытуют «фамильные» имена Чеховых: *Николай* (Иванов), *Павел* (Лебедев), его дочь Саша (*Александра Павловна* – гендерная инверсия имени и отчества старшего брата Чехова), *Михаил* (Боркин). Инверсный вариант имени матери *Евгения* получил доктор Евгений Львов. Здесь имеются также *Марфа Егоровна* и *Егорушка* (нахлебник Лебедевых), причем *Марфа* – также семейное имя: *Марфа Лобода* – жена дяди по матери, Ивана Яковлевича Морозова. Отсутствие в составе персонажей имени Иван восполняется фамилией главного героя. Интересно, что в «Иванове» произошла некая «рокировка» имен. Если в «Безотцовщине» главного героя Платонова зовут Михаилом (и пьеса заканчивается его гибелью), а Николай Трилецкий играет роль шута, то в «Иванове», наоборот, Николай – фигура трагическая и заканчивает жизнь самоубийством, а Мишенька Боркин – шут гороховый.

В «Лешем» (1889) также развернут «семейный альбом»: *Александр* (Войницкий), *Иван* (Орловский), *Михаил* (Хрущов). За вычетом Николая (Николай Чехов умер летом 1889 года), имена братьев, как в будущих «Дуэли» и «Трех сестрах», следуют «по старшинству». Еще два героя с «фамильными» чеховскими именами – *Марья* (Войницкая) и ее сын *Егор* – отсылают и к «Безотцовщине», и к «Иванову». Ведь *Марья* Васильевна Войницкая – это состарившаяся *Марья* Ефимовна Грекова, вышедшая замуж, но не переставшая «читать брошюры» и по-прежнему «имеющая убеждения». В отличие от Егорушки из «Иванова» (нахлебник Лебедевых произносит в пьесе три слова: «пас» и «два бубны» – С XII, 24, 25), Егор Петрович Войницкий невероятно много говорит. Если Егорушку просто не замечают, то Егор Петрович, наоборот, всем мешает и всех раздражает. Однако о разорении имения после его ухода как управляющего речи, вроде бы, не идет; более того, всего лишь на пятнадцатый день после самоубийства «дяди Жоржа» общество собирается на пикник, «чтоб развлечься».

В результате к финалу добродетельная Елена Андреевна возвращается к мужу, образуются две новые счастливые пары будущих супругов. Справедливо считается, что «среди всех чеховских пьес “Леший” выделяется своим светлым, умиротворяющим концом»<sup>8</sup>. По иронии судьбы, всеобщее умиротворение и даже счастье наступают вследствие трагической смерти одного из членов семьи. Таким образом, Егор Войницкий, отказавшись ради своего кумира Серебрякова и от карьеры, и от наследства, добровольно низводит себя до положения морального нахлебника при профессоре, до поры этого не понимая; становится приживалом у самой жизни, несмотря на то, что много трудится. Как справедливо отметил П. Н. Долженков, «Если в “Иванове” никто не понял трагедию главного героя, то в “Лешем” трагедию Войницкого никто не заметил»<sup>9</sup>.

По-видимому, эта странность и несправедливость по отношению к «дяде Жоржу» не удовлетворяла Чехова, может быть, также и в силу одной особенности биографии писателя: Антон Павлович был весьма привязан к дяде Митрофану Егоровичу, добрейшему, отзывчивому, бескорыстному человеку. В его таганрогском доме, который по праву считается родовым гнездом Чеховых, Антон чувствовал себя лучше, чем у родителей<sup>10</sup>.

Симпатичный, добрый дядюшка непременно присутствует и играет значительную роль во всех больших пьесах Чехова, кроме «Безотцовщины», подразумевающей отсутствие не только отца, но и дяди. Впрочем, Иван Иванович Трилецкий уже несет в себе черты будущих «дядей». В «Иванове» – это Шабельский, в «Чайке» – Сорин, в «Вишневом саде» – Гаев: все трое «дяди по матери». В «Трех сестрах» эту роль выполняет «милый Иван Романыч» Чебутыкин, доктор, любивший покойную мать младших Прозоровых. Все эти дяди, подобно Митрофану Егоровичу Чехову, мягки, даже слабохарактерны. Вспомним также из рассказа «Задача» (1887) «дядю по матери, добрейшего Ивана Марковича», действующего мягко, но весьма настойчиво и спасшего от тюрьмы племянника Сашу, который «учел фальшивый вексель».

То, что под чеховским пером Митрофан Егорович, реальный *дядя по отцу*, превратился во многих *дядей по матери* с общими чертами характера, вероятно, также было следствием творческой инверсии. Впрочем, Е. М. Гушанская не без оснований полагает, что прототипом дяди Вани в одноименной пьесе стал не М. Е. Чехов, а именно «дядя по матери» самого А. П. Чехова – Иван Яковлевич Морозов. Брат матери А. П. Чехова, И. Я. Морозов был талантливым человеком: «знал несколько языков, играл на скрипке, трубе, флейте и барабане, рисовал и писал красками, починял часы, делал халву, пек пироги, из которых вылетали живые птицы, собирал модели судов, мастерил макеты театральных декораций...»<sup>11</sup> По мнению Е. М. Гушанской, «самую исчерпывающую характеристику» дяде Ивану Яковлевичу дал его старший

8 Катаев В. Б. Творческий путь А. П. Чехова // А. П. Чехов. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 48.

9 Долженков П. Н. Нелюбимое детище Чехова: о пьесе «Леший» // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Мат-лы Первых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 16–18 октября 2013 г.). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 48.

10 Дом Митрофана Егоровича Чехова. Улица Розы Люксембург, 75. URL: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000029/st008.shtml> (дата обращения: 20.01.2016).

11 Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. Указ. изд. С. 26.

племянник Александр, изобразив его в повести «Неудачник» как неисправимого чудака. ««Я стал чудачком, нянька...», – с горечью признавался Астров и потом объяснял Войницкому – дяде Ване, скорее всего, получившему имя в память доброго, кроткого таганрогского дядьки: “Теперь я такого мнения, что нормальное состояние человека – это быть чудачком”»<sup>12</sup>. Однако Чехов крайне редко действовал столь прямолинейно, и дядя Ваня, скорее всего, представляет собой некий синтез обоих дядюшек.

В прозе и в драматургии Чехова слабые, на первый взгляд, дядюшки скрепляют, как умеют, до поры удерживают своей любовью разрушающиеся, расплзающиеся семьи. Не потому ли покушавшийся на убийство и самоубийство дядя Ваня не совершил ни того, ни другого? В отличие от Егора Войницкого из «Лешего», дядя Ваня – главный герой, он жизненно необходим и своей племяннице, и родному дому, хотя поначалу тоже кажется ненужным, лишним...

Уже в «Лешем» можно заметить трех внутренне связанных персонажей: «всеобщий крестенький» (то есть крестный отец или нечто вроде неродного дядюшки) Иван Иванович Орловский, дядя Жорж с единственной племянницей Соней и Ильей Ильич по фамилии Дядин. Дядина, который трудится на мельнице Лешего, считают нахлебником и приживалом, поскольку он, как и Войницкий, не имеет родного гнезда. В «Дяде Ване» имя Орловского получает Войницкий и становится главным героем пьесы. В связи с новым названием пьесы фамилию Ильи Ильича «Дядин» приходится заменить на «Телегин», он становится крестным Сони, трудится в чужом доме («везет чужую телегу») и с горечью сознает себя «приживалом». Елена Андреевна по ошибке называет его Иваном Ивановичем – это намек и на «крестенького» Ивана Ивановича из «Лешего», и на постоянно находящегося рядом, надоедающего признаниями в любви и, несмотря на это, незаметного (черта приживала!) Ивана Петровича Войницкого.

Тема «нахлебника» или «приживала» как человека трудящегося, но не имеющего родного дома, представляется в контексте обеих пьес («Леший» и «Дядя Ваня») чрезвычайно важной. Большинство исследователей считает единственной проблемой и Егора Петровича, и дяди Вани создание кумира из профессора, а потом разочарование. При этом исследователи дружно порицают и Егора, и Ивана Войницкого, а Серебрякова склонны оправдывать: профессор никого не обманывал, он – «такой, какой он есть», старый, больной, нуждающийся в элементарном сочувствии, обычный человек. Войницкий же сам виноват в «непрожитой жизни», сам себя обманывал, свой труд и жертвы «готов был приносить популярному, известному, всем нужному человеку – то есть имени»<sup>13</sup>. Тем самым дядю Ваню уподобляют едва ли не гонимой за знаменитостями «попрыгунье». Отчасти с этим можно согласиться, но ведь недовольство собой и разочарование Серебряковым дядя Ваня поначалу высказывал вполне буднично, мирно, сетуя главным образом на себя самого; вспышка ненависти со стрельбой произошла лишь после того, как Серебряков покусился на святое – имение, дом Войницких! Только тогда дядя Ваня понял, что он стал приживалом не только у Бога, как «все мы», но именно у ненавистного профессора, коль он позволяет

12 Гушанская Е. М. «Брат вышеупомянутого...» // Гушанская Е. М. За честь культуры фехтовальщик: Ст. и заметки. СПб.: Нестор-История, 2016. С. 125.

13 Волчкович М. А. «Дядя Ваня». Сцены из непрожитой жизни. М.: ПРОБЕЛ-2000, 2010. С. 32, 33.

себе распоряжаться его, Войницкого, семейным гнездом! Хотя и не унаследованное, а купленное, оно, несомненно, стало родным за 25 трудовых лет, пока дядя Ваня выплачивал долг. Поэтому мы полагаем, что дело не только в том, что Войницкому некуда будет деваться со старухой матерью и племянницей. Предложение «снять в городе квартиру» звучит для Войницкого страшным оскорблением. До этого дядя Ваня не случайно вспоминал о происхождении Серебрякова. Бурсак, сын дьячка, всю жизнь проведший в номерах и съемных квартирах, профессор не способен понять, что продать имение, хранимое как память о его покойной жене, сестре Войницкого и матери Сони, ради улучшения финансового состояния (пусть даже реального, а не мнимого) – кощунственно.

На часто возникающие вопросы, почему «место действия пьес Чехова – дворянские усадьбы», «чем обусловлен интерес писателя-разночинца к “дворянским гнездам”»<sup>14</sup> и, наконец, почему Чехов, внук крепостного, сочувствует помещикам, эти гнезда теряющим, отчасти отвечает Т. М. Любомищенко в статье, посвященной «Вишневому саду»: «Сам Чехов <...> испытывал <...> некоторую брезгливость в отношении дачной идиллии. Купив в 1892 году подмосковное Мелихово, он стремился обустроить его именно как типичную усадьбу <...> Не только право собственности на землю, но и особый ландшафтный размах рассматриваются Чеховым как главные отличия усадьбы-имения от дачи. Дачная жизнь предполагает скученность и тесноту...»<sup>15</sup>.

Прекрасно знавший, что такое «скученность и теснота» съемных углов, квартир и дач, Чехов, в отличие от профессора Серебрякова, понимал и что такое родовое гнездо, может быть, единственно благодаря гостеприимному таганрогскому дому дяди Митрофана Егоровича. Не потому ли пьеса, в которой старых и малых поят липовым чаем и в которой было уютно самому Льву Толстому (обсуждая «Дядю Ваню» с Вл. И. Немировичем-Данченко, Л. Н. Толстой будто бы заметил: «Да помилуйте, гитара, сверчок – все это так хорошо, что зачем искать от этого чего-то другого?»<sup>16</sup>), названа «Дядя Ваня» – в честь дядей Митрофана Егоровича и Ивана Яковлевича и, возможно, брата Ивана, замечательного педагога, скромного человека и такого же неутомимого труженика, как и сам Антон Павлович.

Д. В. Философов в статье «Липовый чай» (1909) писал, что Чехов «с особенным искусством умел поить нас липовым чаем»<sup>17</sup>, и призывал современников не поддаваться «соблазну чеховщины»: «Липовый чай хорош для больных, для тех, у кого ножки гудут. В минуты уныния и усталости отчего ж и не попить липового чаю. Но жизненное дело творится людьми здоровыми, крепко стоящими на ногах»<sup>18</sup>. В наши бесприютные «лихие девяностые» А. М. Турков возразил: липовый чай необходим

14 *Афанасьев Э. С.* «Дворянское гнездо» в пьесах Чехова (от «Иванова» к «Дяде Ване») // *Афанасьев Э. С.* Феномен художественности: от Пушкина до Чехова: Сб. статей. М.: Изд-во МГУ, 2010. С. 243.

15 *Любомищенко Т. М.* Усадьба, дача, дом-вокзал в прозе А. П. Чехова 1890-х гг. и в пьесе «Вишневый сад» // Последняя пьеса Чехова в искусстве XX–XXI веков: Коллект. монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 76.

16 *Катаев В. Б.* «Дядя Ваня». Сцены из деревенской жизни // А. П. Чехов. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 222.

17 *Философов Д. В.* Липовый чай (к пятилетней годовщине со дня смерти А. П. Чехова // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914): антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 853.

18 Там же. С. 855.

и целителен также и для здоровых людей<sup>19</sup>. Название этой пьесы Чехова, подобно «Вишневому саду» и «Чайке», стало символическим: «Дядя Ваня» – символ домашнего уюта, семейного и душевного родства, неустанного труда во имя дома и семьи – высших ценностей, которые не продаются и ради которых, безусловно, стоит трудиться, жить и страдать.

Грустная пьеса «Дядя Ваня» – гимн семье, любой семье, не только веселой и многодетной как у Чеховых, но и такой печальной и странной, как семейство Войницких. Может быть, именно в этом смысл перехода от «Лешего» к «Дяде Ване», трансформация главного героя пьесы из «лешего» в «домового»? Потому-то медлит, не хочет уезжать из дома в «двадцать шесть громадных комнат» тоскующий «леший» доктор Астров, и остается, навсегда остается в «семейном альбоме» рядом с другом своим, хранителем домашнего очага Иваном Петровичем, племянницей его Соней, ее «крестеньким» Ильей Ильичом, бабушкой Марьей Васильевной, нянькой Мариной...

## ЛИТЕРАТУРА

*Афанасьев Э. С.* «Дворянское гнездо» в пьесах Чехова (от «Иванова» к «Дяде Ване») // *Афанасьев Э. С.* Феномен художественности: от Пушкина до Чехова: Сб. статей. М.: Изд-во МГУ, 2010. С. 243–253.

*Волчкевич М. А.* «Дядя Ваня». Сцены из непрожитой жизни. М.: ПРОБЕЛ-2000, 2010. 88 с.

*Гитович И.* Made in, или Снова о биографии. Заметки читателя [Анри Труайя. Чехов. Доналд Рейфилд. Жизнь Антона Чехова] // *Чеховский вестник*. М., 2005. № 17. С. 21–36.

*Гушанская Е. М.* «Брат вышеупомянутого...» // *Гушанская Е. М.* За честь культуры фехтовальщик: Ст. и заметки. СПб.: Нестор-История, 2016. С. 121–242.

*Долженков П. Н.* Нелюбимое детище Чехова: о пьесе «Леший» // *Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Мат-лы Первых междунаrodn. Скафтымовских чтений (Саратов, 16–18 октября 2013 г.)*. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 47–51.

Дом Митрофана Егоровича Чехова. Улица Розы Люксембург, 75. URL: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000029/st008.shtml> (дата обращения: 20.01.2016).

*Катаев В. Б.* Чеховские транссексуалы, или «Техника «перенесений»: Тезисы доклада // VI World Congress for Central and East European Studies, Tampere (University of Tampere), 2000, pp. 196–197.

*Катаев В. Б.* «Дядя Ваня». Сцены из деревенской жизни // *А. П. Чехов. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. В. Б. Катаев*. М.: Просвещение, 2011. С. 222–227.

*Кузичева А. П.* Чехов. Жизнь «отдельного человека». 2-е изд. М.: Мол. гвардия, 2012. 847 с.

*Кукушкина О. В., Суровцева Е. В., Рюдигер Д. Ю., Лапонина Л. В.* / Под общей ред. Поликарпова А. А. Частотный грамматико-синтаксический словарь языка художественных произведений А. П. Чехова (с электронным приложением). М.: МАКС Пресс, 2012. 571 с.

*Любомищенко Т. М.* Усадьба, дача, дом-вокзал в прозе А. П. Чехова 1890-х гг. и в пьесе «Вишневый сад» // *Последняя пьеса Чехова в искусстве XX–XXI веков: Коллект. монография*. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 76–81.

<sup>19</sup> *Турков А. М.* Чеховский звук // «Дядя Ваня». Литературный альманах Чеховского общества / Гл. ред. В. Шугаев. М.: Чеховское общество, 1994. С. 180.

*Подорольский А. Н.* Художник Николай Чехов в творчестве А. П. Чехова // Чеховиана. Из века XX в XXI: Итоги и ожидания. М.: Наука, 2007. С. 117–138.

*Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. О. Макаровой. М.: Издательство Независимая Газета, 2005. 864 с.

*Турков А. М.* Чеховский звук // «Дядя Ваня». Литературный альманах Чеховского общества / Гл. ред. В. Шугаев. М.: Чеховское общество, 1994. С. 179–184.

*Философов Д. В.* Липовый чай (к пятилетней годовщине со дня смерти А. П. Чехова // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914): антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 852–856.







# ЯНАВ ЯДЯ

«Дядя Ваня». Сцена из спектакля. Режиссер Сэм Голд.  
Soho Rep Theater, Нью-Йорк, 2012. Фото Sara Krulwich



## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Баню Жорж (Banu, Georges)** – профессор Института театральных исследований Сорбонны, творческий директор Экспериментальной театральной Академии (Франция, Париж). banu.georges@gmail.com

**Бентли Эрик (Bently, Eric)** – британо-американский театральный критик, драматург, режиссер, переводчик, музыкант (США, Нью-Йорк).

**Бушканец Лия Ефимовна** – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой Казанского федерального университета (Казань). lika\_kzn@mail.ru

**Витинс Иева (Vitins, Ieva)** – адъюнкт-профессор кафедры русского языка и литературы Университета Далхаузи (Канада, Новая Шотландия, Галифакс). ivitins@dal.ca

**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). garonenkovaa@info.sgu.ru

**Гитович Нина Ильинична (1903–1994)** – чеховед, публикатор и комментатор чеховского наследия, автор «Летописи жизни и творчества А. П. Чехова» (1955), член редколлегии академического собрания сочинений и писем А. П. Чехова (Москва).


**Головачёва Алла Георгиевна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела по изучению и популяризации творческого театрального наследия А. П. Чехова Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина (Москва). alla.golovacheva@list.ru

**Гольштейн Владимир** – профессор кафедры славистики университета Браун, автор работ о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Толстом, Достоевском, Чехове, Цветаевой и М. Булгакове (США, Провиденс). Vladimir\_Golstein@brown.edu

**Гульченко Виктор Владимирович (1944–2018)** – театровед, режиссёр, художественный руководитель театра «Международная Чеховская лаборатория»; заведующий отделом по изучению и популяризации творческого театрального наследия А. П. Чехова Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина (Москва).

**Долженков Пётр Николаевич** – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова (Москва). pnd57@mail.ru

**Звизняцковский Владимир Янович** – доктор филологических наук, заместитель директора по научной работе частной школы «Афины» (Украина, Киев). vuaz57@ukr.net



**Иванова Наталья Фёдоровна** – кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого (Великий Новгород). nfi@inbox.ru

**Коренькова Татьяна Викторовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы РУДН (Москва). tvkorenkova@mail.ru

**Кузичева Алевтина Павловна** – кандидат филологических наук, автор многих книг и статей о жизни и творчестве Чехова, член Ученого совета ГЦТМ имени А. А. Бахрушина (Москва). alevtinaku@mail.ru

**Лексина Анна Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент ГОУ ВО МО «Государственный социально-гуманитарный университет» (г. Коломна Московской области). leksina.a@ya.ru

**Лукашевский Анатолий Авраамович** – кандидат филологических наук, автор диссертации «Оптимистическое начало драматургии Чехова» (Москва, 1982).

**Морсон Гэри Сол (Morson, Gary Saul)** – профессор искусствоведения и филологии, преподаватель славянских языков Северо-Западного университета; автор книг и статей по творчеству Достоевского, Толстого, Тургенева и Чехова, работ о Бахтине и по теории литературы (США, Иллинойс). g-morson@northwestern.edu

**Панич Алексей Олегович**, доктор философских наук, редактор и переводчик в издательстве «Дух и Литера» (Украина, Киев). panych@yahoo.com

**Подольская Ольга Михайловна** – студентка филологического факультета Московского государственного педагогического университета (Москва).

**Силаев Александр Сергеевич** – доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды (Украина, Харьков). silaev-52@ukr.net

**Собенников Анатолий Самуилович** – доктор филологических наук, профессор Военного института железнодорожных войск и ВО (Санкт-Петербург). assoben52@mail.ru

**Спачиль Ольга Викторовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии Кубанского государственного университета (Краснодар). spachil.olga0@gmail.com

**Третьякова Елена Юрьевна** – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва (Краснодар). drevo\_rechi@mail.ru

**Тютелова Лариса Геннадьевна** – доктор филологических наук, доцент, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы и связей с общественностью факультета филологии и журналистики социально-гуманитарного института Самарского национального исследовательского университета имени академика С. П. Королева (Самара). largenn@mail.ru

**Шалюгин Геннадий Александрович** – кандидат филологических наук, доцент, чеховед, в 1984–2006 гг. – директор Дома-музея А. П. Чехова в Ялте (Ялта). genasha46@gambler.ru

**Щаренская Наталья Марковна** – кандидат филологических наук, доцент Южного федерального университета (Ростов-на-Дону). n-scharenskaja@yandex.ru

**Юдин Александр Анатольевич** – доктор филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной филологии факультета иностранной филологии НПУ имени М. П. Драгоманова (Украина, Киев).

**Яблонская Елена Евгеньевна** – кандидат химических наук, переводчик научно-технической литературы, член Союза писателей России, соискатель Литературного института имени А. М. Горького (Москва). yablonska59@mail.ru



## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Bakhtin M. 254, 265

Banu G. 229

Bentley E. 233

Berger S. 360

Brasted J. 171

Bromblin E. 48

Brown Ed. J. 253, 265

Burgeat J. 321

Bushkanets L. E. 307

Carey O. 48, 361

Catlett M. 29

Chekhov A. P. 26, 29, 33, 41, 45, 55, 69, 85,

97, 110, 119, 136, 144, 145, 146, 149, 166, 174,

181, 183, 191, 194, 219, 229, 233, 251-253,

256, 265, 266, 285, 295-297, 301, 304-307,

323, 341, 357, 362, 365

Chekhov M. E. 357

Clark N. 320

Clyman T. 145, 146

Colvin D. 321

Coppola M. 72

Cox J. 302, 339

Dolzhenkov P. N. 166

Dunnigan A. 256, 265

Ehre M. 257, 265

Emerson C. 254, 265

Enguérand B. 48

Faulkner W. 297, 306

Fleishman L. 253, 265

Freese I. 303, 338, 361

Freidin G. 253, 265

Gaponenkov A. A. 119

Gilles D. 296, 306

Gitovich N. I. 33, 69

Gogol N. V. 257, 265

Golovacheva A. G. 85

Golstein V. 136

Gorky (Gorki, Gor'kii) M. 134, 144, 146

Gosselin S. 361

Gottschalk F. 257, 265

Griselda G. 17

Guiora A. Z. 225, 228

Gulchenko V. V. 266

Heim M. 301, 306

Irwin J. T. 297, 298, 306

Ivanova N. F. 174

Jackson R. L. 142, 146, 251, 305, 306,

Judin A. A. 149

Karlinsky S. 183, 191, 301, 306

Kenton T. 302, 303, 320, 338

Kluge R.-D. 120, 133

Korenkova T. V. 219

Krulwich S. 171, 369

Kuzicheva A. P. 55

Labonde A. 302

Langkafel U. 134

Lauren L. 5, 31, 135, 339

Lefebvre K. 135

Leksina A. V. 278

Leo F. 361

Lewis G. 320

Lieberman A. 48

Linden A. L. 144, 146

Lukashevsky A. A. 41

Magarshak D. 304, 306

Manheim R. 301, 306

Marcus J. 303

Markman C. L. 296, 306

Mead E. R. 72, 108, 109

Merrifield A. 26, 29

Milton C. 146

Milton E. 257, 265

Morozov I. Ya. 357

Morson G. S. 142, 146, 251, 253, 265

Mottaran V. 48, 72, 123, 302, 303, 339

Muniz G. 321

Newmann E. 301, 306

Nohejl R. 120, 133

Panich A. O. 323

Persson J. 321

Pesch A. 49

Pitcher H. 296, 305, 306

Pla J. 360

Podolskaya O. M. 45

Rank O. 296, 306

Richard O. 321

Ricoeur P. 165, 164

- Rizzo J. 29  
Robling A. 338  
Rosegg C. 72
- Saenz J. 320  
Schubach R. 253, 265  
Schwartz C. 135  
Senelick L. 145, 146  
Shalyugin G. A. 97  
Shcharenskaya N. M. 194  
Silayev A. S. 69  
Simmons E. J. 252, 253, 265  
Smith V. L. 297, 306  
Sobennikov A. S. 411  
Spachil O. V. 110  
Strongin C. 144, 146  
Styan J. L. 301, 304, 306
- Thomasetti L. 302, 338  
Tolstoy L. N. 136, 254, 265  
Tretyakova E. Y. 181  
Tyutelova L. G. 350
- Valency M. 296, 298, 299, 301, 305, 306  
Vitins I. 295  
Vries M. de 49
- Werner R. 48, 302, 339  
Winner T. G. 305, 306  
Wulff Th. 303
- Yablonskaya E. E. 357
- Zviniatskovsky V. Y. 323
- Абамелик, кн. 101  
Абрамова М. М. 37, 61, 77, 329  
Адлер А. 342, 345, 349  
Айвазовский И. К. 22, 247  
Айхенвальд Ю. И. 120, 310, 322  
Акимов О. Ю. 182, 190  
Александр I 224  
Александр III 224  
Алексеев А. 92  
Алиев У. Д. 116  
Аллам Р. 321  
Альтман А. 302  
Альфарио К. 360  
Алябьев А. А. 175  
Амиель А. Ф. 342  
Андрей Белый 154, 165, 217  
Андрей Первозванный 223, 224, 227
- Анненский И. Ф. 22  
Анохина Т. В. 224, 227  
Ариас С. 339  
Аристотель 238, 239  
Арнольд Ф. К. 101, 107, 110, 114, 115, 116, 117, 118  
Афанасьев Э. С. 365, 366  
Ашер Т. 72, 302, 338, 360
- Балакирев М. А. 175  
Баллард Д. 321  
Балухатый С. Д. 34, 40, 56, 68, 70, 77, 84, 94, 95, 115, 117, 118, 144, 146  
Бальзак О. де 249  
Баню Ж. 22, 229, 370  
Баранцевич К. С. 326  
Баратынский Е. А. 176  
Барзен Ж. 249  
Батюшков К. Н. 7, 8, 208, 209, 210, 256  
Батюшков Ф. Д. 36  
Бауш П. 28  
Бахрушин А. А. 2, 15, 29, 170, 177, 180, 186, 191, 212, 363, 365, 366  
Бахтин М. М. 23, 254, 352  
Бейер К. 135  
Бейкирх М. 134  
Бек А. 245  
Белинский В. Г. 332  
Бенавидис Л. 48  
Беннет М. 72  
Бентли Э. 10, 11, 13, 21, 233, 250, 370  
Бергсон А. 10, 121, 124–130, 132  
Бердников Г. П. 34, 40, 46, 56, 68, 70, 81, 84, 103, 107, 154, 165, 296, 306, 329, 340  
Бердяев Н. А. 124  
Берковский Н. Я. 275  
Бессонов Б. Н. 164, 165  
Бетховен Л. 184  
Биттирова Т. Ш. 116, 118  
Бицилли П. М. 128, 129, 132  
Благов Ю. А. 312  
Бланшетт К. 72, 338  
Блейкмор М. 23  
Блэкстоун К. 338  
Богомолова О. 23  
Богопольская Е. 15  
Борни Дж. 8, 12, 19, 20  
Бохеньский М. 121, 132  
Бочаров С. Г. 120, 133, 199  
Бошер Ш. 321  
Брейли Л. 320  
Брехт Б. 20

Брук П. 145  
Булахов П. П. 175  
Булгаков С. Н. 120, 124, 131–133, 137, 143, 146  
Буниц И. А. 137, 146, 289  
Бутович, помещик 101  
Бутусов Ю. Н. 339  
Буш К. 135, 339  
Бушканец Л. Е. 15, 16, 307, 370  
Бэйли Л. 302, 320, 338

Вагин Н. 282  
Валенси М. 296  
Валлс Р. 360  
Ванг С. 360  
Ванюков А. И. 124, 133  
Васильев В. 339  
Васильев И. 236, 237  
Вейнберг П. И. 95  
Верди Дж. 249  
Вианн Ф. 321  
Виноградов А. Ю. 224, 227  
Виноградова Е. Ю. 185, 190  
Витинс И. 7, 12, 13, 295, 370  
Вишленкова Е. А. 314  
Вишневецкий А. Л. 88  
Волчеквич М. А. 10, 29, 343, 347, 349, 364, 366  
Воровский В. В. 160, 165  
Воронцов В. П. 100, 326, 327  
Ворсанова М. Г. 250, 265, 306  
Вулф (Вульф) В. 267, 277  
Выготский Л. С. 342, 349  
Вэйвинг Х. 360

Гадамер Х.-Г. 164, 165  
Гамбаро Г. 17, 18  
Гаммер М. 303  
Гамсун К. 272, 277  
Ганзен П. 92, 93, 95  
Гапоненков А. А. 9, 10, 12, 119, 370  
Гарелик М. 49  
Гарнетт К. 235  
Гатри Т. 19  
Геббель К. Ф. 342  
Гейне Г. 177  
Гердель С. 175  
Герман Ф. 175  
Герг С. 49  
Герцен А. И. 136, 138, 146  
Гёте И. В. 323, 334, 340  
Гильдебранд Д. 347, 349

Гитович И. Е. 358, 366  
Гитович Н. И. 33, 35, 42, 44, 46, 55, 68, 69, 70, 71, 76, 82, 84, 86, 115, 118, 370  
Глазунов И. 94  
Глен И. 302, 338  
Глинка М. И. 175, 176  
Гнедич Н. И. 222, 227  
Гоббс Т. 197–199  
Гоголь Н. В. 145, 223, 256, 257, 265, 326, 331, 332, 340  
Голд С. 48, 369  
Голицын Ф. Г. 175  
Головачева А. Г. 2, 7, 85, 89, 95, 185, 186, 190, 191, 199, 200, 218, 370  
Голсуорси Дж. 240, 243  
Гольштейн В. 16, 136, 370  
Гомер 190, 222, 227  
Гончаров И. А. 59, 85, 89–91, 95, 124, 189, 253, 342  
Гордон М. 236, 237  
Горький М. 38, 41, 70, 79, 80, 141, 144, 146, 172, 209, 218, 234, 279, 282, 288  
Готлиб В. 20  
Гоур С. 338  
Гош Ю. 303, 338, 361  
Грашоф Х. 338  
Гребенка Е. П. 175  
Грегори А. 24, 26  
Григорович Д. В. 57, 79  
Григорьев А. А. 141  
Гриффин Д. 171  
Гришунин А. Л. 47, 54  
Гротовский Е. 24  
Губарева А. 134  
Гульченко В. В. 2, 6, 72, 320, 370  
Гуно Ш. 177, 180  
Гурвич И. А. 296, 300, 306  
Гурко Е. 182, 191  
Гурлянд И. Я. 60, 67, 102, 117  
Гуссерль Э. 121  
Гушанская Е. М. 87, 95, 363, 364, 366

Д'Айер А. 15  
Далматов В. П. 297  
Даргомыжский А. С. 177, 184  
Дарлоу Д. 339  
Дворецкий И. Х. 211, 218  
Де Вриёс Д. 339  
Декриер, помещик 101  
Делике Ж. 361  
Державин Г. Р. 174  
Деррида Ж. 182, 191

- Джеймс Г. 243, 249  
Джерхарди У. 234  
Джиозлли Л. 339  
Диллейн М. 49  
Дильтей В. 124, 125  
Димитрий Ростовский, св. 224–228  
Димитров Л. 212, 218  
Дмитриев И. И. 7  
Додин Л. А. 339  
Докери М. 320  
Долженков П. Н. 15, 29, 120, 133, 363, 370  
Долотова Л. М. 99, 107  
Доманский Ю. В. 212, 218  
Достоевский Ф. М. 10, 98, 124, 128, 130, 133, 137, 138, 139, 146, 159, 169, 177, 199, 227, 256, 267, 268, 301, 316, 331, 332, 342  
Дроздова М. Т. 308  
Дросте М. 361  
Дуайер Ф. 49  
Дунаев М. М. 120  
Дюран К. 72  
Дягилев С. П. 34, 35, 39, 41, 46, 70, 83
- Екатерина II 224  
Елеонская А. С. 113, 118  
Епифаний Премудрый 21, 113  
Епифанцева О. 56, 68  
Ермилов В. В. 44, 70, 76, 80, 84, 296
- Женовач С. В. 23  
Жуковский В. А. 50  
Жуковский Д. Е. 124  
Журчева О. В. 273, 275, 277
- Заградник О. 28  
Зайцев Б. К. 120  
Зайцева Т. Б. 121, 133  
Замятин Е. И. 132, 133  
Зверева И. А. 232  
Звенияцкий В. Я. 13, 323, 370  
Зимет П. 28  
Зиммель Г. 121, 124  
Зингерман Б. И. 56, 68, 143, 146  
Зинн Р. 72, 108, 109  
Золя Э. 344  
Зубков Ю. 192, 193
- Ибсен Г. 85, 92, 93, 95, 235, 238–241, 243, 245, 247–250, 272, 277, 342  
Иванов А. 48, 49  
Иванов И. И. 329  
Иванова Н. Ф. 174, 175, 177, 178, 180, 371
- Ивлева Т. Г. 127, 132, 133  
Игнатов И. Н. 91, 95  
Изер В. 349, 411  
Измайлов А. А. 120, 250  
Иллингсворс С. 48  
Иорданов П. Ф. 92  
Ищук-Фадеева Н. И. 209, 218
- Кайгородов Д. Н. 117  
Каллаш В. В. 86, 89  
Каминштейн К. 171  
Камю А. 22, 229, 230–232  
Капустин Н. В. 120, 124  
Карлейль Т. 342  
Карлински (Карлинский) С. 183, 301  
Кармайкл Л. 320  
Касани Й. М. 360  
Катаев В. Б. 56, 68, 115, 117, 118, 124, 167, 173, 182, 191, 195, 218, 359, 363, 365, 366  
Катлетт М. 28  
Квливидзе Н. В. 224, 227  
Кибальник С. А. 121, 133  
Кизима М. П. 275, 277  
Киреева Е. В. 177  
Клейтон (Клэйтон) Д. 183, 191, 195, 207, 210, 218  
Ключевский В. О. 342  
Книппер-Чехова О. Л. 38, 41, 158, 165, 291, 358, 359  
Козлов А. Е. 279, 282  
Козловский О. А. 174  
Козырев С. В. 339  
Койфман В. 49  
Комаров С. А. 124  
Компаньон А. 150  
Кони А. Ф. 296  
Конт О. 120  
Коренькова Т. В. 219, 371  
Короленко В. Г. 58, 60, 113, 325  
Котелянский С. С. 235  
Коулмен Д. 360  
Кочергин Э. С. 170  
Кочеткова Т. Н. 342, 349  
Кравцовы 101  
Крамсаков И. Ф. 112  
Краненбург Й. 49  
Красов В. И. 175  
Краус К. 263  
Кронеберг А. И. 186, 191  
Крылова Е. О. 195, 218  
Ксандер П. 48  
Кубасов А. В. 18, 124

Кудряшов Ю. 339  
Кузичева А. П. 55, 112, 118, 124, 133, 357, 366, 371  
Кузьмичев И. С. 87, 95  
Кукольник Н. В. 175  
Кукушкина О. В. 359, 366  
Курдюмов М. (Каллаш М. А.) 120, 127, 132, 133  
Курис, помещик 101  
Кьеркегор (Киркегор) С. 121, 133  
Кэнди Д. 338

Лакаскэд Э. 15, 24, 48, 72  
Лакшин В. Я. 35–37, 40, 46, 47, 56, 68, 70, 83, 84, 296, 306, 346, 349  
Ламли М. 146  
Лапонина Л. В. 359, 366  
Лапорт Е. 320  
Лапушин Р. Е. 121  
Лачинов Д. А. 117  
Ле Флеминг С. 91, 95  
Левенталь В. Я. 170  
Лейкин Н. А. 297  
Лексина А. В. 9, 278, 371  
Леон М. 48  
Леонтьев (Щеглов) И. Л. 46, 88, 115, 254, 255  
Лермонтов М. Ю. 59, 124, 145, 146, 175, 180, 189, 202, 203, 218, 251, 348, 349  
Лесков Н. С. 124  
Ли Р. В. 171  
Либерман Э. 48  
Линден А. 144  
Линтварев Г. М. 99  
Линтварев П. М. 86, 100, 102  
Линтварева Е. М. 100  
Линтварева Н. М. 325, 326  
Линтваревы 86, 88, 91, 99, 100, 324, 326, 327  
Липпс Т. 125  
Ловатт С. 321  
Локасто С. 171  
Лонг Д. 171  
Лопе де Вега 233  
Лосева О. В. 224, 227  
Лосский Н. О. 124  
Лотман Ю. М. 200, 218  
Лукашевский А. А. 12, 14, 41, 46, 47, 54, 56, 68, 88, 285, 286, 371  
Львов А. Д. 116  
Любомищенко Т. М. 365, 366  
Люлько Н. П. 84  
Магаршак Д. 304

Майертенс М. 302  
Майлз К. 48, 360, 361  
Макарова О. 358, 367  
Макгуир К. 108  
Маккалоу А. 108  
Макэлинни Х. 360  
Маль Л. 23, 24  
Манн Т. 142, 143, 146  
Манчини М. 339  
Марешаль М. 321  
Мария Александровна, мать Александра III 224  
Мария Федоровна, имп., мать Николая I 224  
Мария Федоровна, имп., мать Николая II 224  
Маркиони В. 48, 72, 123, 302, 303, 339  
Маркс А. Ф. 34, 51, 93, 95, 114, 118  
Маркс К. 78  
Мартин Н. 72  
Маслова Е. А. 124, 133  
Маттес У. 303, 338  
Мерри Дж. М. 234  
Мигицко С. Г. 339  
Мизинова Л. С. 358  
Милицкий С. 72, 320  
Милтвард Л. 320  
Мильтон Дж. 263  
Михайлов (Дмоховский) М. А. 297  
Михайлов И. 121  
Михайловский Н. К. 153, 331, 222  
Мольер Ж.-Б. 233  
Моммзен Т. 342  
Монтанари Ф. 302, 303  
Морель О. Р. 17, 18  
Морозов И. Я. 357, 359, 362–365  
Морозова (Лобода) М. И. 362  
Морсон Г. С. 8, 9, 18, 25, 142, 251, 252, 371  
Москвин В. П. 196, 218  
Москвин Г. В. 203, 218  
Муренина Е. К. 22–26

Невраев А. Р. 320  
Некрасов Н. А. 91, 106, 128, 175, 332  
Нельсон Р. 302, 339  
Немирович-Данченко Вл. И. 35, 39, 40, 46, 56, 57, 60, 74, 77, 91, 163, 170, 287, 290, 365  
Никитенко А. В. 327  
Николай I 224  
Ницше Ф. 121, 124, 125, 128, 130, 132, 133  
Новаяс В. де 321  
Новикова Н. В. 10, 14  
Ньюман Э. 301  
О'Нил К. 302  
О'Нил Ю. 241, 243



Одесская М. М. 56, 68, 343, 346, 349

Одетс К. 245

Одоевский В. Ф. 327

Оливье Л. 243

Оппенгейм Т. 361

Орлов А. 215

Остен Дж. 243

Остин Дж. 150

Островский А. Н. 45, 52–54, 56, 263

Островский И. А. 111, 118

Оффенбах Ж. 13

Офчарек Н. 48, 302

Павленков Ф. Ф. 117

Павлова О. П. 175

Павлович Н. В. 195, 218

Пак Д. 258, 259

Панич А. О. 13, 323, 371

Паперный З. С. 56, 68, 70, 83, 84, 124, 185, 191, 196, 218, 296, 301, 306, 334, 337, 340, 349

Парамонов Б. М. 20–22, 29

Пастернак Б. Л. 50, 183, 191

Пахомий Логофет 113

Пендлтон О. 171, 303

Пенингтон Д. 302

Пеншенá Ж.-К. 24

Перцов П. П. 308, 316, 322

Петерс К. 339

Петухова Е. Н. 20

Пиранделло Л. 25

Пирс Д. Х. 135

Пирсон Н. 303

Питчер Х. 296

Плеханов Г. В. 326

Плещеев А. Н. 37, 42, 43, 58, 60, 61, 76, 77, 81, 82, 100, 103, 163, 343, 344

Плотников В. О. 325

Подольская О. М. 45, 56, 68, 371

Подорольский А. Н. 359, 367

Познер Л. 320

Полевой Н. А. 185, 186, 191

Поликарпов А. А. 359, 366

Поллак С. 24

Поляков А. Н. 114, 118

Порат Т. 134

Потапенко И. Н. 358

Потебня А. А. 327, 328

Поцци Э. 18

Пржевальский Н. М. 288

Пригожий Я. Ф. 177

Пуччини Дж. 249

Пушкин А. С. 86, 105, 124, 138, 140, 143, 161, 176, 177, 178, 180, 184, 185, 189, 190, 199, 200, 218, 223, 224, 332, 348, 350, 364, 365

Разумова Н. Е. 120, 124, 126, 130, 133

Райт Р. С. 28

Ракшанин Н. О. (Н. Рок) 308, 322

Раппопорт К. А. 339

Расин Ж. 233

Рахманинов С. В. 272

Редман Д. 25

Рейнгольд А. А. 308, 322

Рейтлингер Э. Р. 111, 118

Рейфилд Д. 358, 363, 366, 367

Ржевская Н. С. 175

Рид Д. 302

Римский-Корсаков Н. А. 175

Риццо Дж. 29

Розанов В. В. 182, 190

Розенблатт М. 338

Розенталь Т. 5, 31

Розовский М. Г. 195, 206, 218

Роксбург Р. 302, 338

Роскина Н. А. 113

Рубинштейн А. Г. 176

Рюдигер Д. Ю. 359, 366

Саарсгард П. 303

Сабинин М. П. 224, 227

Салтыков-Щедрин М. Е. 88

Сандерс Дж. О. 302

Сапухин П. А. 86, 95, 324, 326, 328, 340

Сарду В. 249

Сароян У. 245

Сахарова Е. М. 112

Сбардж Р. 49

Свифт Дж. 145

Свободин А. П. 19

Свободин П. М. 37, 42, 43, 46, 47, 58, 70, 77

Святополк-Мирский Д. П. 235

Седакова О. А. 182

Сендерович С. Я. 121, 195, 198, 218

Сенелик Л. 13

Сервантес М. де 185, 191, 253

Сергий Радонежский 21, 113, 118

Силаев А. С. 56, 57, 68, 69, 371

Сильва Г. 177

Симов В. А. 170

Симонишек П. 48, 339

Синистера Х. С. 28

Скабичевский А. М. 222

- Скафтымов А. П. 9, 10, 14, 15, 29, 124, 127, 129, 130, 133, 154, 165, 177, 286, 363, 366  
Скола Э. 24  
Скриб Э. 242  
Собенников А. С. 16, 56, 68, 120, 124, 133, 140, 146, 273, 277, 341, 371  
Соймонов М. Н. 116  
Солженицын А. И. 111, 118  
Соловцов Н. Н. 37  
Соловьев Вл. С. 120, 124  
Софокл 243, 247, 250  
Спар Э. 361  
Спачиль О. В. 21, 110, 191, 371  
Станиславский К. С. 144, 145, 158, 165, 170, 234, 239, 243, 253, 290, 300  
Степанов А. Д. 62, 68  
Степанова С. Л. 92  
Стил Ж. 146  
Столыпин, помещик 101  
Сторр Д. 360  
Стриндберг А. 233, 248  
Стронгин К. 144  
Суворин А. С. 20, 21, 34, 36, 38, 42–44, 46, 52, 57, 58, 63–65, 69, 76, 79, 83, 94, 95, 99, 103, 104, 105, 113, 116, 117, 124, 152, 156, 157, 159, 160, 162, 163, 176, 177, 296, 324, 342, 343  
Суини Д. 360, 361  
Сулержицкий Л. А.  
Сумцов Н. Ф. 327, 328, 334, 337, 340  
Сургуладзе М. 224, 227  
Сурков Е. Д. 42, 44  
Суровцева Е. В. 359, 366  
Сухих И. Н. 124, 185, 191  
Сьорл Дж. 150  
Сьюзен Б.-А. 28
- Тамарли Г. И. 126, 130, 131, 133, 175, 177, 180  
Терентьева М. Ф. 112  
Тимирязев К. А. 114  
Тимофеев В. Ф. 324–328  
Тихонов А. А. (Луговой) 36  
Тихонов В. А. 76, 110, 114–116, 118  
Ткаленко О. Г. 99, 100, 107  
Товстоногов Г. А. 170, 179, 180  
Толстой Л. Н. 35, 40, 56, 68, 78, 84, 103, 113, 124, 132, 133, 136, 138, 139, 141, 142, 143, 146, 161, 195, 253, 254, 264, 286, 296, 306, 324, 342, 345, 346, 349, 365  
Томасон Т. 320  
Томашевская В. 175, 180
- Томашевский Б. В. 50  
Топоров А. В. 222  
Топоров В. Н. 219, 220, 228  
Топорова (Иванова) А. И. 222  
Торо Г. Д. 113  
Третьякова Е. Ю. 181, 185, 191, 371  
Троцкий Л. Д. 240  
Труайя А. 358, 366  
Трубецкой Е. Н. 124  
Тумская М. Ф. 326  
Тургенев И. С. 7, 66, 85, 94, 95, 124, 137, 139, 146, 152, 205, 211, 220, 222, 243, 255, 256, 263, 343, 346, 350  
Турков А. М. 56, 68, 84, 365–367  
Тюпа В. И. 195, 218  
Тютелова Л. Г. 279, 282, 350, 372
- Уайлдер Т. 11, 25, 266, 275–277  
Уайльд О. 145  
Уайт Э. Ж. 108  
Уивинг Х. 302  
Ульянов-Ленин В. И. 38–49, 78, 84, 326, 340  
Урусбиев С. И. 116, 118  
Урусов А. И. 35, 43, 71, 81, 176
- Факир 361  
Федотов Г. П. 137, 139  
Фейгин Я. А. 308, 322  
Фергюссон Ф. 234  
Фет А. А. 121, 175, 331  
Философов Д. В. 131, 133, 365, 367  
Фильштинский В. 215  
Фишер Ф. Т. 125  
Флобер Г. 253, 342  
Фоллс Р. 5, 31, 135, 339  
Франк С. Л. 124, 342  
Франц К. 174  
Фреге Г. 150  
Фрейд З. 238, 240, 305, 306  
Фридман М. 20  
Фрил А. 320  
Фролов В. В. 84  
Фромм Э. 343, 345, 349
- Харви Т. 321  
Харзер Й. 303  
Хартманн М. 48, 302, 339  
Хачеон Л. 18  
Хеммерле К. 303  
Херманн М. 303  
Херрин Д. 321  
Хехт Д. 124

Химельсбах Д. 28  
Холл П. 303, 320  
Холмберг А. 13  
Хопкинс Э. 23, 26, 27  
Хоучин Д. 320  
Хун Д. 258, 259  
Хьюстон У. 302  
Хюбнер Ч. 135

Цыпин Е. А. 349

Чайковский М. И. 81  
Чайковский П. И. 176, 178–180  
Червинка А. 361  
Чернышевский Н. Г. 124, 132  
Чехов Ал. П. 57, 63, 65, 87, 95, 116, 118, 151, 342, 343, 358, 359, 362, 363, 364  
Чехов Е. М. 362, 365  
Чехов И. П. 359, 362, 365  
Чехов М. Е. 87, 357, 362–366  
Чехов М. П. 39, 40, 67, 79, 87–89, 95, 116, 118, 358, 359, 362  
Чехов Н. П. 57, 358, 359, 362, 367  
Чехов П. Е. 362  
Чехов С. М. 116, 118  
Чехова Е. Я. 362  
Чехова М. П. 39, 88, 89, 95, 112, 359, 362  
Чигарева Е. И. 272, 277  
Чокас М. 135  
Чудаков А. П. 56, 68, 83, 99, 107, 120, 124, 133

Шаад Д. 134  
Шабалдас Т. 49  
Шалюгин Г. А. 21, 97, 372  
Шапочка Е. А. 111, 112, 117, 118  
Шатин Ю. В. 124  
Шах-Азизова Т. К. 23, 195, 218  
Шашина Е. С. 175  
Шварц К. 146  
Шекспир У. 23, 152, 181, 184–187, 190, 191, 231, 233, 234, 244, 247, 249, 252, 256, 273, 328  
Шестов Л. 39, 121, 124, 231, 232  
Шёстром Л. 303  
Шиллер Ф. 233  
Шиловский К. С. 177  
Шишкин А. В. 175  
Шопенгауэр А. 120, 121, 125, 137, 159, 169, 199, 256, 268, 301, 316, 331  
Шорр Н. 18  
Шоу Б. 233, 234, 238, 243, 245, 249

Шпенглер О. 121  
Штайн И. Н. 303  
Штайн П. 18  
Шугаев В. М. 366, 367  
Шукшин В. М. 7  
Шулятиков В. М. 224, 228  
Шуман Р. 177

Щаренская Н. М. 11, 12, 120, 133, 194, 372  
Щербина Н. Ф. 110, 112

Эдсон А. 321  
Эккерман И. П. 334, 340  
Эмерсон К. 254  
Эмерсон Ш. 320  
Эрпулат Н. 134  
Эшил 233  
Эфрос Н. Е. 46, 56, 68, 308, 322

Юдин А. А. 14, 15, 149, 372  
Юдин О. А. 150  
Юровский И.

Яблонская Е. Е. 357, 372  
Янг С. 234  
Яновская Г. Н. 23  
Ярхо В. Н. 223, 228  
Ясинский И. И. 297



## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА

- Альбом 358  
Бабы 178  
Барыня 87, 362  
Беглец 87  
Безотцовщина (Пьеса без названия; Платонов) 23, 87, 174, 184, 248, 249, 267, 309, 337, 359, 362, 363  
Белолобый 34  
В бане 87  
В усадьбе 311  
Ванька 221  
Верочка 289, 290, 310  
Вишнёвый сад 12, 20, 21, 26, 27, 52, 53, 106, 117, 124, 144, 145, 173, 188, 212, 229, 231, 248, 249, 253, 287, 305, 351, 352, 359, 363, 365, 366  
Герой-барыня 362  
Гусев 43, 285, 286, 291, 292  
Добродетельный кабатчик 362  
Дом с мезонином 16, 26, 34, 82, 137, 358  
Драма на охоте 87  
Душечка 16, 137, 139–142  
Дуэль 358, 359, 362  
Жена 62  
Задача 363  
Записные книжки 36, 37, 47, 50, 83, 107, 182, 274, 290, 311, 316, 337, 340  
Зеленая Коса 362  
Иванов 14, 15, 23, 34, 35, 42, 52, 55, 58, 59, 61, 66, 67, 70, 79, 83, 89, 149, 151–154, 157–163, 165, 167, 175, 248, 249, 286, 288, 310, 330, 337, 342, 362, 363, 365, 366  
Из Сибири 87  
Именины 100, 178, 327  
К свадебному сезону 87  
Калхас 35  
Красавицы 287  
Кривое зеркало 358  
Медведь 35, 83, 175  
Моя жизнь 34, 70, 120, 133  
Мужики 311  
На большой дороге 87  
Наивный леший 99, 107  
Неприятность 87  
Ниночка 309  
Остров Сахалин 34, 65, 95, 359  
Палата № 6 62, 87, 292  
Перекаати-поле 101  
Письмо к ученому соседу 102  
Попрыгунья 288, 364  
После бенефиса 87  
Последняя могиканша 362  
Приданое 358  
Рассказ неизвестного человека 34, 62  
Светлая личность (Рассказ «идеалиста») 128  
Свирель 20, 21, 101, 110–112  
Святой ночью 101  
Скрипка Ротшильда 16, 137  
Скука жизни  
Скучная история 57, 60, 77, 121, 185, 191, 246, 312, 313, 324, 327, 328–330, 333, 340, 344  
Соседи 62, 65  
Степь 57, 128, 309  
Страх 62, 65,  
Страхи 309  
Студент 250, 289  
Счастье 101  
Темпераменты 220  
Толстый и тонкий 16, 137  
Три года 62, 87, 358  
Три сестры 16, 21, 22, 27–29, 52, 66, 106, 124, 126, 133, 137, 139, 144, 188, 229, 231, 248, 249, 251, 279, 305, 359, 362, 363  
Чайка 8–10, 14, 16, 26, 27, 34, 35, 37–39, 42, 44, 46, 52, 56, 57, 61, 66, 67, 70, 79, 80, 82, 83, 91, 112, 137, 142, 144, 145, 158, 163, 174, 177, 178, 180, 188, 229, 231, 241, 248, 249, 252, 253, 266–268, 271, 273, 274, 275, 287, 294, 296, 305, 337, 363, 366  
Черный монах 62, 65, 106

## СОДЕРЖАНИЕ

### ПРЕДИСЛОВИЕ

В. В. Гульченко  
Лабиринт дома Войницких 6

### КОГДА ЖЕ БЫЛ НАПИСАН «ДЯДЯ ВАНЯ»?

Н. И. Гитович  
Когда же был написан «Дядя Ваня»? 33

А. А. Лукашевский  
Переставим слагаемые 41

О. М. Подольская  
«Пучина» и «Дядя Ваня». К вопросу о времени создания пьесы Чехова 45

А. П. Кузичева  
Так когда же был написан «Дядя Ваня»? 55

А. С. Силаев  
Когда «родился» «Дядя Ваня»?.. 69

А. Г. Головачёва  
К вопросу о допустимых границах датировки «Дяди Вани» 85

### ОБЩЕСТВЕННО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ «ЛЕШЕГО» И «ДЯДИ ВАНИ»

Г. А. Шалюгин  
«Наболевший вопрос». Призрак леса в пьесе А. П. Чехова «Леший» 97

О. В. Спачиль  
Лесной контекст пьес А. П. Чехова «Леший» и «Дядя Ваня» 110

А. А. Гапоненков  
Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» в контексте «философии жизни» 119

Владимир Гольштейн  
Жертва и долг в «Дяде Ване» 136

### ОТ «ЛЕШЕГО» К «ДЯДЕ ВАНЕ». ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

А. А. Юдин  
Интерпретация и автоинтерпретация текста: к вопросу об авторских интенциях  
(А. П. Чехов. «Иванов», «Леший», «Дядя Ваня») 149

П. Н. Долженков  
«Леший» и «Дядя Ваня»: сопоставительный анализ 166

Н. Ф. Иванова  
От музыки звучащей («Леший») к незвучащей («Дядя Ваня») 174

Е. Ю. Третьякова  
Русалка в «Лешем» и «Дяде Ване»: поэтика умолчания 181

Н. М. Щаренская Метафорические сюжеты в пьесах А. П. Чехова «Леший» и «Дядя Ваня»	194
Т. В. Коренькова Мифопоэтика женских образов в пьесе «Дядя Ваня»	219
Жорж Баню Дядя Ваня и миф о Сизифе	229
Эрик Бентли Мастерство в «Дяде Ване»	233
Гэри Сол Морсон «Дядя Ваня» как прозаическая метадрама	251
В. В. Гульченко «Мировая душа» Треплева и «уездная душа» Астрова	266
А. В. Лексина Реальная и иллюзорная жизнь в пьесе «Дядя Ваня»: варианты прочтения провинциально-столичного текста	278
<b>ПЕРСОНАЖИ «ЛЕШЕГО» И «ДЯДИ ВАНИ»</b>	
А. А. Лукашевский «Дядя Ваня плачет, а Астров свистит...»	285
Иева Витинс Трудности дяди Вани	295
Л. Е. Бушканец «Леший» и «Дядя Ваня» как пьесы о возрастах жизни	307
В. Я. Звиняцковский, А. О. Панич Герр профессор	323
А. С. Собенников Пьесы «Леший» и «Дядя Ваня» в аспекте гендерной психологии	341
Л. Г. Тютелова Сюжетные роли Дядина и Вафли в «Лешем» и «Дяде Ване»	350
Е. Е. Яблонская Как Жорж Войницкий стал дядей Ваней (От «Лешего» к «Дяде Ване», или от лешего к домовому)	357
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	370
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	373
УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА	381



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

Государственное автономное учреждение культуры Московской области  
«Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник  
А. П. Чехова “Мелихово”»

## **От «Лешего» к «Дяде Ване»**

### **Часть I**

**Сборник научных работ**



ISBN 978-5-6040955-4-6

Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина  
115054, Москва, ул. Бахрушина, 31/12  
Телефон: (495) 953 4848  
Факс: (495) 953 5448  
E-mail: gctm@gctm.ru

Редколлегия сборника: А. Г. Головачёва (ответ. ред.), В. В. Гульченко (науч. ред.)  
В оформлении обложки использованы фотографии Rosie Hardy и Маргариты Каревой  
Оформление и верстка – Дина Васильева

