

БАХРУШИНСКАЯ СЕРИЯ



**От
«Лешего»
к
«Дяде Ване»**

Часть II

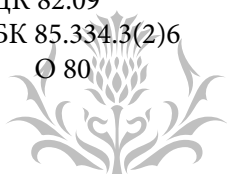


Государственный
центральный
театральный музей
им. А. А. Бахрушина

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»

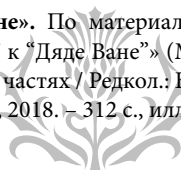
Государственное автономное учреждение культуры Московской области «Государственный
литературно-мемориальный музей-заповедник
А. П. Чехова “Мелихово”»

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. 2.– М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – 312 с., илл.



ISBN 978-5-6040955-6-0

В основу издания легли материалы научной конференции 2017 года, посвященной пьесам А. П. Чехова «Леший» и «Дядя Ваня». Вторая часть сборника включает четыре раздела, материалы которых знакомят с неизвестными страницами литературоведческого наследия А. П. Скафтымова; творческими дискуссиями известных театральных деятелей – режиссеров, критиков, актеров – о путях развития чеховского театра; исследованиями интертекстуальных связей «Лешего» и «Дяди Вани»; интерпретациями и версиями этих пьес на сцене и в кинематографе.

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 978-5-6040955-6-0



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

A painting of a man sitting in a chair in a doorway, looking out at a garden. The man is wearing a light-colored suit and a hat. The doorway is framed by dark wood with multiple panes of glass. The garden outside is lush and green, with a white fence visible in the background. The scene is bathed in warm, golden light, suggesting late afternoon or early morning. The floor inside the house is made of wooden planks, and the light from the doorway casts a pattern of shadows on it.

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»



ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ. НАСЛЕДИЕ А. П. СКАФТЫМОВА

В оформлении данного раздела использованы картины интерьеров и фигур собирательного образа Дома датского художника Вильгельма Хаммерсхёя (1864–1916) – представителя символистского направления в живописи



А. П. СКАФТЫМОВ

<О «ДЯДЕ ВАНЕ»>

Публикация, вступительная статья, примечания Н. В. Новиковой

Аннотация. Предлагаемой публикацией вводятся в научный оборот черновые заметки, аналитические заготовки из рукописного наследия А. П. Скафтымова, посвящённые рассмотрению пьесы «Дядя Ваня» в составе чеховской драматургии, имманентно и сравнительно с комедиями «Леший» и «Чайка». Подготовительные материалы охватывают немногим более двадцати лет исследовательской работы.

Ключевые слова: А. П. Чехов, драматургия, «Леший», «Дядя Ваня», «Чайка», А. П. Скафтымов, рукописные материалы, имманентный анализ, сравнительное изучение.



SKAFTYMOV, A. P.

<ABOUT UNCLE VANYA>

Publication, introductory article, and comments by N. V. Novikova

Abstract. The proposed publication entered into scientific circulation rough notes, analytical piece of A. P. Skaftymov's handwriting heritage, devoted to the review of the plays *Uncle Vanya* of Chekhov's dramaturgy, inherently and comparatively with the comedies *The Wood Demon* and *The Seagull*. Preparatory materials cover a little over twenty years of research.

Keywords: A. P. Chekhov, drama, *The Wood Demon*, *Uncle Vanya*, *The Seagull*, A. P. Skaftymov, manuscript materials, extrinsic analysis, comparative study.

О пьесе «Дядя Ваня» речь идёт в трёх статьях А. П. Скафтымова: «Драмы Чехова», «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” А. П. Чехова» и «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова»: в первой – развернуто, во второй – точно, в третьей «Дядя Ваня» привлекается практически по каждому пункту анализа. Для данной публикации важно учитывать сроки подготовки исследователем названных работ. Две классических, как известно, увидели свет во второй

половине 1940-х годов¹, но создавались, надо полагать, на протяжении нескольких лет, в концептуальном плане, возможно, – в течение длительного времени, как многое у А. П. Скафтымова. Скорее всего, разрешение поставленных в них вопросов активизировалось в связи с подготовкой А. П. Скафтымовым к печати тома чеховской драматургии, входящего в послевоенное собрание сочинений писателя². Завершение работы над первой статьёй, опубликованной сравнительно недавно, было приостановлено примерно двадцатью годами раньше³.

Обратимся к рукописным материалам скафтымовского прочтения «Дяди Вани», которые предваряют суждения об этой пьесе в опубликованных исследованиях учёного. Расположив относящиеся к ней наброски в хронологическом порядке, получаем следующую картину: 1) записи имманентно-сравнительного изучения «Дяди Вани» в ряду с «Чайкой», что представлено и в обширном фрагменте статьи о драмах А. П. Чехова, и в несистематизированных заметках, появившихся одновременно с написанием специальных статей о мелиховской пьесе⁴; 2) компактная, локализованная цепочка наблюдений, касающихся прежде всего рассмотрения внутреннего состава пьесы (их можно датировать в тех же пределах, что и наброски анализа «Чайки»: приблизительно 1936–1937 годами)⁵; 3) «Дядя Ваня» соотносится с «Лешим»⁶ (запись не ранее 1937 года, что опять-таки в параллель прочтению «Чайки»; несколько заметок появилось спустя десятилетие, в 1947–1948 годах, ещё несколько – в начале и конце первой половины 1950-х).

- 1 Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» А. П. Чехова // Учён. зап. Сарат. пед. ин-та. 1946. Вып. VIII. С. 3–38; *Он же*. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Учён. зап. Сарат. ун-та. 1948. Т. XX. С. 158–165.
- 2 А. П. Скафтымову принадлежат редакция текста и комментарии к 11-му тому – «Пьесы» – в 20-томном собрании сочинений А. П. Чехова. Книга была сдана в набор 27 сентября 1946 года, подписана к печати 2 февраля 1948 года.
- 3 Скафтымов А. П. Драммы Чехова / Предисл., подгот. текста и примеч. А. А. Гапоненкова // Волга. Саратов, 2000. № 2–3. С. 132–147. Статья может быть датирована по ссылке на книгу С. Д. Балухатого 1927 года издания («Проблемы драматургического анализа. Чехов»). Публикатор склоняется к тому, что текст статьи создавался не ранее 1927 года. По нашему мнению, в основных своих чертах он мог сложиться как раз до знакомства с идеями коллеги (См.: Новикова Н. В. «Чайка» в черновых записях А. П. Скафтымова // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Мат-лы Первых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 16–18 октября 2013 г.): Коллект. монография / редкол.: В. В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. – М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 21). По всей видимости, во время работы над «Драмами Чехова» под руками исследователя был том драматургических произведений (1903) из «марксовского» собрания сочинений писателя. Поскольку цитация сопровождается указанием не страниц, а действий, актов, явлений, время появления статьи можно определить не столько по изданию, сколько благодаря исследовательскому контексту. Нижняя граница написания работы тоже может быть изменена как минимум на год, с 1933 до 1932 года, когда появился том драматургии в «балухатовском» собрании сочинений А. П. Чехова. В нём, кстати, «Леший» отсутствует (комедия была включена в 12-й том, вышедший в 1933 году), не было его и в собрании А. Ф. Маркса.
- 4 Содержащиеся в рукописях А. П. Скафтымова эпизоды обращения к «Дяде Ване» в связи с «Чайкой» см.: Новикова Н. В. «Чайка» в черновых записях А. П. Скафтымова... С. 28; *Она же*. А. П. Скафтымов в работе над статьёй о «Чайке» // Чеховская карта мира: Мат-лы междунаrodn. науч. конф. Мелихово, 3–7 июня 2014 г. М.: Изд-во «Мелихово», 2015. С. 377; *Она же*. «Чайка»: разрозненные страницы рукописных заметок А. П. Скафтымова // Междисциплинарные связи при изучении литературы: сб. науч. тр. / под ред. проф. Т. Д. Беловой, А. Л. Фокеева. Вып. 7. Саратов: Изд-во «Саратовский источник», 2017. С. 214–216.
- 5 Основания для этого: одни и те же чернила, почерк, цветные карандаши, специфическая бумага, которую использует А. П. Скафтымов для записей о «Дяде Ване» и «Чайке», и в обоих случаях – обращение к монографии С. Д. Балухатого 1936 года издания («Чехов-драматург»). Выписки из неё делаются применительно к анализу «Чайки» (См.: Новикова Н. В. А. П. Скафтымов в работе над статьёй о «Чайке»... С. 367, 370–372), прозрачная отсылка к книге встречается в связи с речью и о «Дяде Ване». Судя по всему, расстояние между этими рукописными подборками минимально или отсутствует вовсе.
- 6 Кроме того, сохранился один фрагмент сравнительного рассмотрения «Лешего» и «Иванова».

Таким образом, скафтымовское обращение к «Дяде Ване», подтверждаемое рукописными материалами, состоялось во второй половине 1920-х годов и возобновлялось с периодичностью в десять лет. Как видим, пьеса продолжала воздействовать на творческое сознание учёного и после окончания его работы над статьями, содержащими её интерпретацию, и после выхода их в свет, совпавшего с появлением в печати «скафтымовского» тома чеховской драматургии.

Прежде чем остановиться на записях учёного, посвящённых «сценам из деревенской жизни», коснёмся его прочтения комедии «Леший», которое состоялось фактически на заключительной стадии постижения им драматургических открытий А. П. Чехова. Попутно заметим, что со второй половины 1930-х годов «Леший» появляется в контексте размышлений А. П. Скафтымова о чеховском «толстовстве», точнее – о «толстовской морализации». Выявленная А. П. Скафтымовым впоследствии «разница» в обращении Л. Толстого и А. П. Чехова «к моральным качествам человека», причём проступающая именно в «Лешем», со своей стороны показывает правомерность новаторской идеи учёного о том, что «виноватых нет». Но для данной работы оставим «толстовский» пласт черновых материалов о «Лешем» в стороне, однако подчеркнём особое место этой пьесы в контексте скафтымовского разговора о «Дяде Ване». Подводя итоги постижения специфического строя чувств и состояний героев чеховской драматургии, осмысления её тематической и структурной новизны, исследователь отводит «Лешему» ключевое место: «Как разны люди, как мало они друг друга понимают и как мало друг друга хотят понимать. Всё это началось с “Лешего” и осталось навсегда»⁷.

В статьях, ставших классикой чеховедения, анализируя крупные явления чеховской драматургии, А. П. Скафтымов ссылается прежде всего на «Лешего», а уже потом – на «Чайку», «Дядю Ваню», «Три сестры», «Вишнёвый сад». «В основном главную новизну» её, по мысли исследователя, «определяют и составляют» «не события, не исключительно сложившиеся обстоятельства, а обычное повседневное бытовое состояние человека», которое «внутренне конфликтно»⁸.

С разговора о «Лешем» начинается у А. П. Скафтымова и определение «конструктивных особенностей пьес Чехова как выражения особого жизненного драматизма, открытого и трактованного Чеховым как принадлежность его эпохи»⁹. Как известно, «принципы построения пьес Чехова» не были должным образом поняты современниками (ни актёрами, ни даже прочеховскими режиссёрами, ни тем более «газетными и театральными рецензентами»). Все они, обобщает исследователь, высказывались в том смысле, что А. П. Чехов «вводит в свои пьесы излишние подробности быта и тем самым нарушает все законы сценического действия»¹⁰. «Неумелость» А. П. Чехова объяснялась «привычкой писать повести и рассказы и его неспособностью или нежеланием овладеть требованиями драматического жанра». И сам автор, работая

7 Частично черновые заметки А. П. Скафтымова о «Лешем» приводятся в работе: Новикова Н. В. «Существо драматического сложения» пьесы А. Чехова «Леший» (по рукописям А. Скафтымова) // Философия Чехова: Мат-лы междунаrodn. науч. конф. Иркутск, 2–6 июля 2011 г. / Под ред. А. С. Собенникова. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. С. 169–193.

8 Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Избр. тр.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3. С. 414.

9 Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Избр. тр.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3. С. 449.

10 Там же. С. 449.

над «Лешим», «видел, что вместо драмы (в привычном смысле) у него получается что-то вроде повести»¹¹.

И тем не менее А. П. Скафтымов обращается к «Лешему» как к показательному примеру драматургического новаторства А. П. Чехова, отводя этой комедии – при том, что она не была включена автором в собрание сочинений, – законное место в корпусе его творений, предназначенных для сцены (после «Иванова», перед «Чайкой», «Дядей Ваней» и «Вишнёвым садом»). Скафтымовский анализ «Лешего» способствует постижению художественной логики А. П. Чехова, увидевшего «совершающуюся драму жизни» «в бытовом» её «течении», «в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается»¹². Опираясь на «Лешего», А. П. Скафтымов показывает, «почему у Чехова, вопреки всем традициям, события отводятся на периферию как кратковременная частность, а обычное, ровное, ежедневно повторяющееся, для всех привычное составляет главный массив, основной грунт всего содержания пьесы»¹³. Сравнительно с «Ивановым», в «Лешем», как пишет А. П. Скафтымов, «ощутимость внешне будничной, длительной, постоянной, повторной и обычной атмосферы, рассеянной по нейтральным бытовым мелочам, выступает уже совсем отчётливо. <...> Главное и количественно преобладающее полотно пьесы целиком заполняется буднями, когда нет особой волевой заинтересованности событием, общим для всех»¹⁴.

«Леший» становится для А. П. Скафтымова весомым аргументом в обосновании особой содержательной структуры драматургических произведений А. П. Чехова: если «первая зрелая пьеса – “Иванов” – <...> была полемически направлена против предвзятого и поспешного суда над людьми»¹⁵, то и «во второй пьесе – “Леший” – его опять занимала та же мысль. Пьеса воюет против невнимательного отношения людей друг к другу, против предвзятых ярлыков и штампов, которые побуждают осуждать людей без всяких действительных оснований. Все взаимные подозрения и обвинения, какие в конце концов привели к беде, в действительности оказались неверными. И все жалеют о своей ошибке (кроме Серебрякова, самого тупого и самодовольного из всех; в первой редакции пьесы и он раскаивается)»¹⁶. И далее, отмечает А. П. Скафтымов, «в “Чайке”, “Дяде Ване”, “Трёх сёстрах”, в “Вишнёвом саде” “нет виноватых”, нет индивидуально и сознательно препятствующих чужому счастью»¹⁷.

Итоговое представление А. П. Скафтымова о ключевой роли «Лешего» для понимания глубинного смысла чеховских драматургических новаций не может не способствовать выяснению того, как формировалась система аналитических оценок всех пьес его автора и, в частности, – заведомо «парной» по отношению к этой комедии. Целесообразность последовательного прочтения «Дяди Вани» в единстве его содержания и формы, созвучном ближайшим к нему драматургическим созданиям А. П. Чехова, в конечном счёте поверяется через призму художественных идей, транслируемых «Лешим». Но это будет вскрыто «поздним» А. П. Скафтымовым. Как всё начиналось?

11 Там же. С. 450.

12 Там же. С. 455.

13 Там же. С. 455.

14 Там же. С. 456.

15 Там же. С. 468.

16 Там же. С. 469-470.

17 Там же. С. 470.



Первым в ряду интересующих нас черновых материалов следует считать, по всей видимости, запись **(I)**, датировать которую можно, исходя только из содержания: наблюдения и суждения, запечатлённые здесь, будут развиты в ранней статье «Драмы Чехова», окажутся плодотворными для выстраивания скафтымовской картины чеховского мира в целом¹⁸.

В «Драмах Чехова» **(II)**¹⁹ исследователь отмечает прежде всего то, что «фиксирует» в «Дяде Ване» автор: «задержанное страдающее недовольство жизнью, которое глухо томит» героев, находясь, как и в «Чайке», «под поверхностью общего ровного быта». А. П. Скафтымов буквально подчёркивает мысль о «непрерывном ощущении внутренней трагедии, какую носит в себе каждый персонаж» «сцен из деревенской жизни». В них, на его взгляд, отсутствуют «поступательные устремления» «Чайки»: «здесь у персонажей с самого начала нет новых перспектив, нет целей, нет действий с определённо осознанным конечным волеустремлением».

Как «навешанный временем» воспринимается учёным «конфликт, который составляет драматический узел “Дяди Вани”». «Трагедией времени» воспринимается им «самый факт разочарования» героя-интеллигента, «безвозвратно утратившего ненужно прожитую жизнь». А. П. Скафтымов размышляет о существовании «трагедии» Войницкого, о «безрадостной обречённости», роднящей с ним Астрова, и о «самообладании» последнего, называющего «чужаком» желание «ждать чего-то, на что-то надеяться». «И опять, как в “Чайке”, – заключает исследователь, – пьеса заканчивается призывом к терпению, то есть к какому-то примирению с собственной обездоленностью ради каких-то иных надъиндивидуальных целей». При этом обращается внимание на отличие Астрова, с его «заботой о лесе», от Войницкого, «жизнь которого совсем лишена всякого пафоса».

Ещё более значимо внимание автора статьи к тому, что позже он назовёт «сложением жизни»: в обеих пьесах видно «стремление Чехова представить известный ряд конфликтных состояний не как принадлежность отдельного лица, <...> а как нечто такое, что в тех или иных разновидностях присутствует в жизни <...>, в её общем, изо дня в день длящемся, обиходном уравновешенно-будничном потоке». С точки зрения А. П. Скафтымова, это и «является драмой». Однако стержневая для понимания чеховской драматургии идея «в выводах» аналитического рассмотрения пока не отражается. Там идёт речь о преимущественном сосредоточении «Чайки» «на мотиве неразделённой любви». «Дядя Ваня», по наблюдениям исследователя, мотив этот «вовлекает», но «преимущественно разрабатывает тему о тяжести сознания жизни и бесповоротно дорожит жизнью».

Далее приводим подборку записей, относящихся к новому периоду осмысления «Дяди Вани» **(III. 1–4)**, – свидетельства обдуманного, целенаправленного изучения пьесы под углом зрения «мотива безрадостно прожитой жизни», всю её пронизывающего. Выписки из текста, сделанные по ходу перечитывания его, сначала плотно следующие друг за другом, затем – перемежающиеся суждениями исследователя, возвращают к прежней идее о «непоправимости», которая «над всеми уже висит»:

¹⁸ См.: Новикова Н. В. «Чайка»: разрозненные страницы рукописных заметок А. П. Скафтымова... С. 215–217.

¹⁹ Фрагмент статьи «Драмы Чехова», посвящённый «Дяде Ване», даём по первоисточнику с восстановлением всего зачёркнутого, с обозначением всех исправлений и вставок, чтобы восстановить полную картину движения исследовательской мысли и процесс уточнения её вербальной формы.

«Счастья хочется, но веры в его возможности уже нет». Как показывает А. П. Скафтымов, мотив «полной безнадежности» в «сценах из деревенской жизни» рельефнее проступает на фоне мотива «надежды, радости стремлений», прорастающего в «Чайке». Отсюда в «Дяде Ване» – «призыв к стоическому терпению», «по сравнению с «Чайкой» – «специфический». При всей узнаваемости результатов прочтения налицо – более зрелый подход, свидетельствующий о том, что исследователь утверждает в правоте первоначального «опознания»²⁰ произведений. Его взгляд различает оттенки сходных, казалось бы, состояний героев двух пьес и художественной их оценки, трактовка обретает прочувствованно-драматический характер.

«Чайкинский» пласт образно-тематических созвучий привлекается и в специальных заметках о «Дяде Ване» (III. 5), которые, судя по всему, примыкают к обозначенным и логически завершают разговор о пьесе. Эта подборка состоит из шести пронумерованных листочков, что само по себе должно говорить о концептуальной упорядоченности развёрнутого высказывания, о придании ему целостности. Содержательный смысл «сцен из деревенской жизни» к этому моменту явлен, аналитическая ткань закономерно обретает не пунктирно-абрисный, а обстоятельно-описательный вид, выверенные формулировки в намеченном ранее порядке прорисовывают существо исследовательской мысли, создают полновесные характеристики.

Здесь в центре внимания А. П. Скафтымова – два уже знакомых «отличия» «Дяди Вани» от «Чайки»: «непоправимость» и «зависимость человека от общих условий». С точки зрения учёного, «драму каждого» составляет «расхождение и взаимопротиворечие <...> поэтической стороны души с бедностью и холодом будничной повседневности». 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». Таким образом, исследовательские задачи постижения «сцен из деревенской жизни» на данном этапе убедительно выполняются.

В самом конце 1930-х годов А. П. Скафтымов начинает вчитываться в «Лешего», имея за плечами опыт фронтального и вместе с тем пристального изучения чеховской драматургии, включая «Дядю Ваню». Как всегда, исследование начинается с обдумывания отправных сведений о пьесе, сориентированных на рассмотрение её редакций (IV), что вскоре пригодится в подготовке к переизданию пьес А. П. Чехова. Что касается «сцен», разбираемых с оглядкой на «Лешего», то «в центре» внимания исследователя – их «тема <...> бессильной тоски» о «личном счастье» и о сопряжённой с ним «сверхличной целесообразности». Для А. П. Скафтымова очевидно: в «Дядю Ваню» переходит коренной вопрос «Лешего» – об «эгоистической замкнутости», который останется приметой чеховского драматургического сознания «навсегда» (V). По стойкому убеждению учёного, на героях «Дяди Вани» – печать «беспро-

²⁰ См.: «Опознание самого произведения. Тема внешняя и тема внутренняя» (Скафтымов А. П., Схема изучения литературных произведений // Скафтымов А. П. Собр. соч. Избр. тр.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 1. С. 432).

светности». Таким образом, – определяет А. П. Скафтымов, – окрашивается жизнь «и для самого Чехова (неисправимо)».

«Невнимание и непонимание» (VI) – тематический рефрен в заметках А. П. Скафтымова о рассматриваемой пьесе. Сравнительно с «Лешим» в «сценах» высвечивается жизнь, протекающая «бессодержательно, безрадостно», «и то, что под этим рвётся куда-то и просит». Исследователь вновь и вновь возвращается к ощущению «разрозненности» между героями, дифференцируя проявления этого состояния в «Лешем» и «Дяде Ване» и вместе с тем очерчивая их общую основу: «И там, и здесь: как люди при внешне близком общении остаются чужими друг другу. У всякого свой мир» (VII). А. П. Скафтымов задумывается о том, как эта «пара» пьес выглядит в плане раскрытия «моральных качеств человека»: «Приложимо ли к “Лешему” – виноватых нет. Приложимо: нет агрессивности, они для себя неожиданно оказываются виноватыми. <...> Дядя Ваня – людям нечем жить, у них нет завтрашнего дня» (VIII). Идея, к которой неоднократно обращался учёный, здесь звучит как приговор.

Однако вскоре после обозначенных итогов и на основании их появляется новый поворот в осмыслении «сцен из деревенской жизни» (IX). Сама эта жизнь, охваченная всепроникающей исследовательской мыслью, интерпретированная адекватно художническому замыслу, берётся в «философской перспективе». Такой укрупнённый взгляд на фактуру чеховской пьесы позволяет открыть «в мелочах быта», в «отрицании духовно-нищенского» «присутствие неудержимых желаний», «огромной силы порыв к лучшей жизни», в чём, с точки зрения А. П. Скафтымова, и «состоял огромный смысл пьес Чехова».

Надо полагать, смысловая переакцентировка была подсказана выразительным контекстом горьковского видения современности: два «маячка» в виде фамилии писателя указывают на этот колоритный материал, невольно воспринимавшийся дополнительным источником для распознавания «самой сути» «Дяди Вани». По меньшей мере, пьеса «На дне», поэма «Человек» и повесть «Фома Гордеев» оказываются ассоциативным фоном чеховской пьесы. В поле зрения её исследователя они попадают вследствие, что называется, производственной необходимости: скафтымовские записи о безысходности в «Дяде Ване» и о «существовании драматического сложения» «Лешего» сделаны на обороте страниц с вопросами к практическим занятиям по этим произведениям. Подготовка к запланированным занятиям свидетельствует о детальном изучении профессором А. П. Скафтымовым горьковской повести с её удушливой атмосферой провинциальных будней и героем, нашедшим силы «выломиться из своей среды», и о равнодушии учёного к горьковской концепции человека. Таким образом, ссылка на Горького не случайна: судя по всему, его образы и идеи находят отклик в творческом сознании исследователя «сцен», между ними обнаруживается потенциальное созвучие.

Ряд подготовительных материалов, относящихся к углублённому изучению «Дяди Вани», этой записью не заканчивается, хотя и без того минимум пять из приведённых аналитических эпизодов (V–IX) были сделаны «post scriptum». А. П. Скафтымов оставляет немногочисленные аккуратные пометки на страницах только что выпущенной «Летописи жизни и творчества А. П. Чехова» (1955) и, судя по всему, находит в ней

ответы на давно занимавшие его вопросы о времени написания «Дяди Вани» и о «Лешем». Причём побуждающие к делу реплики – «вникать, сопоставить», «можно процитировать» – говорят о готовности исследователя продолжать прерванную работу.

Итак, рассмотрение пополняющихся с каждым разом наблюдений над проблемно-тематическим содержанием «Дяди Вани», образным его воплощением, нюансами явленного в пьесе «драматического сложения жизни» позволяет следить за ходом движения исследовательской мысли, с максимальной полнотой выявить специфику художественных принципов драматурга, последовательно раскрыть «специфику» этой пьесы и – в ближайшем драматургическом окружении – её «отличия». Находки скафтымовского «медленного чтения» «Дяди Вани» в сжатом виде найдут отражение в итоговых статьях о чеховской драматургии. То, что осталось за пределами их, наглядно демонстрирует погружённость исследователя в проблему и динамический характер его исканий, приближающих к истине.

ЛИТЕРАТУРА

Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Вопросы поэтики. Непериодическая серия, издаваемая Отделом Словесных Искусств. Вып. IX. Л.: Academia, 1927. 288 с.
Балухатый С. Д. Чехов-драматург. Л.: ГИХЛ, 1936. 319 с.

Гитович Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: ГИХЛ, 1955. 880 с.

Горький М. Собр. соч.: В 15 т. Изд. 3-е. М.: ГИХЛ, 1940. Т. II. Рассказы. Фома Гордеев. Трое. 736 с.

Горький М. Человек // *Горький М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1950. Т. 5. Повести, рассказы, очерки, стихи. 1900–1906. С. 362–368.

Горький М. Жизнь Матвея Кожемякина // *Горький М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1950. Т. 9. Повести. 1909–1912.

Новикова Н. В. «Существо драматического сложения» пьесы А. Чехова «Леший» (по рукописям А. Скафтымова) // *Философия Чехова: Мат-лы междунаrodn. науч. конф. Иркутск, 2–6 июля 2011 г.* / Под ред. А. С. Собенникова. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. С. 169–193.

Новикова Н. В. «Чайка» в черновых записях А. П. Скафтымова // *Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Мат-лы Первых междунаrodn. Скафтымовских чтений (Саратов, 16–18 октября 2013 г.): Коллект. монография / редкол.: В. В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 17–35.*

Новикова Н. В. А. П. Скафтымов в работе над статьёй о «Чайке» // *Чеховская карта мира: Мат-лы междунаrodn. науч. конф. Мелихово, 3–7 июня 2014 г. М.: Изд-во «Мелихово», 2015. С. 366–380.*

Новикова Н. В. «Чайка»: разрозненные страницы рукописных заметок А. П. Скафтымова // *Междисциплинарные связи при изучении литературы: сб. науч. тр. / под ред. проф. Т. Д. Беловой, А. Л. Фокеева. Вып. 7. Саратов: Изд-во «Саратовский источник», 2017. С. 213–220.*

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

Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // *Учён. зап. Сарат. ун-та. 1948. Т. XX. С. 158–165.*

Скафтымов А. П. Драмы Чехова / предисл., подгот. текста и примеч. А. А. Гапоненкова // Волга. Саратов, 2000. № 2–3. С. 132–147.

Скафтымов А. П. Схема изучения литературных произведений // *Скафтымов А. П.* Собр. соч. Избр. тр.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век #21», 2008. Т. 1. С. 432–433.

Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3. С. 367–416.

Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // *Скафтымов А. П.* Собрание сочинений: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3. С. 443–481.

А. П. Скафтымов. Новые материалы: сб. первый / сост., автор вступ. ст. и отв. ред. А. В. Зюзин. Саратов: Изд-во «Научная книга», 2006. 120 с.

Слово. Сб. 2. М.: 1914. С. 235–285.

Чехов А. П. Дядя Ваня // *Чехов А. П.* Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого. М.: Л.: ГИХЛ, 1932. Т. IX. Пьесы. С. 207–245.

Чехов А. П. Леший. Комедия в 4-х действиях // *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. / Под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого. М.; Л.: ГИХЛ, 1933. Т. XII. Записные книжки, дневники, неизданные произведения. С. 208–245, 246–253.

Чехов А. П. Леший // *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. / Под общ. ред. проф. А. М. Еголина, Н. С. Тихонова. М.: ГИХЛ, 1948. Т. XI. Пьесы (1885–1904). С. 368–437; 610–628.







I

В «Чайке» жизненная неустроенность <действующих> <лиц> определяется по преимуществу индивидуально неудачливостью в жизненной судьбе каждого из них.

В «Д<яде> В<ане>» впервые с отчётливостью выступает общественная¹ атмосфера, создающая условия к безрадостному индивидуальному существованию.

Неблагообрази², темнота и серость уездной провинциальной³ российской жизни³.

II

14. 1 (ДВ)⁴

В «Д<яде> В<ане>», как и в «Чайке», Чехов опять фиксирует то же скрытое, задержанное страдающее недовольство⁵ жизнью, которое глухо томит (его героев) [каждого]⁶ под поверхностью общего ровного быта⁷. Персонажи опять с тем же надломом, у каждого своя боль, опять глухое одиночество и разрозненность желаний. Общий колорит пьесы, отсюда, в главном и основном тот же, что у «Чайки». Развёртываются картины бытового общения, с обычными элементами бытовых встреч⁸ и разговоров на случайные темы⁹, а под этим слоем непрерывное¹⁰ ощущение внутренней трагедии, какую носит в себе каждый персонаж. Опять те же приёмы двупланного членения жизни: лирические, интимные высказывания, как бы случайные, идущие клочками и перемежающиеся с общими, с виду как бы совсем посторонними для драмы¹¹ проявлениями текущего потока¹² обиходного дня. Взаимное наложение этих двух элементов и составляет диссонирующую напряжённую тональность глухой славленной тоски¹³.

1 Далее зачёркнуто: «атмосфера как источник и причина», над этим вставлено и тоже зачёркнуто: «неустроенность».

2 Далее зачёркнуто: «неустроенность».

3 Запись фиолетовыми чернилами, на листке из блокнота, чистом на обороте. В левом нижнем углу, наискосок, красным карандашом: «Ценз<ура> – все ли полож<ения> исправл<ены>».

4 С 14-й по 18-ю страницу – фрагмент рукописи статьи А. П. Скафтымова «Драмы Чехова», посвящённый рассмотрению пьесы «Дядя Ваня». Пагинация (во всех случаях – простым карандашом) и дополнительное обозначение (чернилами) – авторские. Запись ведётся чернилами зелёного цвета.

5 Далее зачёркнуто: «своим положением».

6 Слова в круглых и квадратных скобках – в рукописи.

7 Далее зачёркнуто: «Опять у персонажей открывается». Начало следующего предложения – над зачёркнутым фрагментом.

8 Далее зачёркнуто: «разговоров как отрывков».

9 Подчёркнуто волнистой линией чернилами фиолетового цвета, далее – прерывистой линией.

10 Слово вставлено сверху.

11 Вставлено над зачёркнутым: «незначительными».

12 Слово вставлено сверху.

13 Под этим словом, слегка наискосок, вписано: «См. добавл<ение>». Далее – больше половины страницы, зачёркнутые тонкой косой линией: «Однако, при общем сходстве, пьесы эти по [далее зачёркнуто: “общему”. – Н. Н.] эмоциональному наполнению не тождественны. 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». Далее зачёркнуто несколькими перекрёстными чертами: «(Конец пьесы здесь обозначает [далее зачёркнуто: “перемену исходного внутреннего”. – Н. Н.] несостоятельность каких-то позиций и необходимость признания каких-то иных оценок жизни сравнительно с теми, которые [не закончено. Далее зачёркнуто: «В “Д<яде> В<ане>” нет внутренних перемен». – Н. Н.]. Пьеса динамически развёртывает несостоятельность

Идеологически «Чайка» говорит: напрасны иллюзии и надежды построить жизнь на удовлетворении личного счастья, жизнь их неумолимо разоблачает. Нужны идеалы и вера в своё призвание, для служения которым человек мог бы жертвенно отнестись к своей личной судьбе. Поэтому в главном эпизоде «Чайки» (имеем в виду историю Нины и Треплева) имеются элементы поступательных устремлений¹⁴ 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 некоторые перспективы, переживаются планы и замыслы, там у кого-то есть ожидание определённо¹⁵ намеченных целей (динамика)¹⁶. Крушение ошибочных ожиданий и подводит действие к катастрофе.

– В «Д<яде> В<ане>» иное.+)¹⁷ Здесь у персонажей с самого начала нет новых перспектив, нет целей, нет действий с определённо осознанным конечным волеустремлением, нет борьбы 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, в перспективе¹⁸ освобождающего положения. Остаётся только голый ужас созерцания западни, в какой человек оказался и откуда уже выхода нет. +)¹⁹ Пьеса вся почти исключительно статична. Ход действия в положении героя ничего не меняет. Здесь бороться не с чем²⁰. В фокусе пьесы – ужас жизни для тех, кто осознал ненужность и пустоту²¹ тогда, когда она уже прожита, когда уже самим возрастом наглухо отрезаются какие бы то ни было возможности, перспективы и мечты о радостях, которые в своё время и могли бы быть испытаны.

Конфликт, который составляет драматический узел «Д<яди> В<ани>», несомненно, был навеян временем. В эпоху заката когда-то вдохновлявших и питавших чувство либеральных²² и народнических²³ мелкобуржуазных надежд²⁴ в широких интеллигентских кругах крушение идеалов²⁵, утрата уважения и к молчавшим уже²⁶ идеологическим вождям должны были стать явлением обычным²⁷.

каких-то позиций, конечная катастрофа обозначает). Здесь катастрофа знаменует собою необходимость признания общего идеологического тезиса. [Далее зачёркнуто: «Трагизм безрадостный, отсутствие личного счастья там. В “Д<яде> В<ане>” – Там персонажам тезис о безысходности». – Н. Н.]. Далее – окончание фрагмента, зачёркнутого одной чертой: «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».

14 Здесь в скобках вставлено и зачёркнуто: «(динамика)».

15 Слово вставлено сверху.

16 После этого сверху в скобках вставлено: «(динамика)».

17 Над строкой – крестик, обведённый красным карандашом.

18 Подчёркивания на странице – красным карандашом.

19 Второй крестик, обведённый красным карандашом

20 Три предложения после значка вписаны между строками.

21 Далее зачёркнуто: «своей жизни».

22 Слово вставлено сверху.

23 Далее зачёркнуто: «программ».

24 Оба слова – над строкой.

25 Далее зачёркнуто: «вера в людей».

26 Два слова вставлены над строкой.

27 Порядок слов в предложении изменён в соответствии с пометками в рукописи (переставлены местами четыре части, отмеченные сверху цифрами).



Правда, сам Чехов образ проф<ессора> Серебрякова, с кем связано разочарование Войницкого, не ставит в связь с определённым объективным мирозерцанием²⁸, с народничеством. Сущность взглядов Серебрякова, какими он увлекал раньше своих приверженцев вроде дяди Вани, вообще Чеховым не раскрывается. Ему важен самый факт разочарования²⁹. Факт, который был распространён в его время, который ему приходилось часто наблюдать³⁰. На фоне общей серой, унылой, бесцветной интеллигентской обывательщины³¹ положение человека, безвозвратно утратившего ненужно прожитую жизнь, – это для Чехова было трагедией его времени³². «Д<ядя> В<аня>» служит выражением этой трагедии, как её воспринимал³³ и понимал Чехов. И пьеса сосредоточивается на создании ситуации, которая с наибольшей яркостью представила бы ужас сознания ненужно утраченной жизни³⁴. Эта ситуация должна была отвечать чувству безвозвратной и неисцелимой³⁵ утраты (разочарование в 47 лет), она должна была содержать в себе поводы к наибольшему обострению сожаления о тех лучших возможностях, какие утрачены (любовь к Ел<ене> Андр<еевне>), она должна была обострить в наибольшей степени сознание своей отброшенности³⁶ и несостоятельности³⁷ (неуспех у Ел<ены> Андр<еевны> и успех Астрова). Причём для Войницкого эта коллизия взята в момент³⁸ неуспокоенности и непереболевшего раздражения, когда сознание ещё не вполне овладело чувствами.

16. 3 (ДВ)

Давление укрощённых и укрощаемых желаний создаёт то напряжение, которое даёт пьесе некоторую динамическую нить. Борьба для Войницкого невозможна, да и не с чем бороться. Но всё же он волнуется и каким-то образом бунтует, хотя для его же собственного³⁹ здравого смысла все эти порывы и выходки несмиряющегося чувства представляются очевидной нелепостью. Всё раздражение Войницкого, злоба на Серебрякова и на всех окружающих – это лишь симптом ещё⁴⁰ не успокоившегося признания собственной несостоятельности и бессилия («брюзжание»)⁴¹. Его трагедия не в том, что ему как-то мешает Серебряков⁴², или Астров, или кто другой⁴³, а в том, что

28 После слова «связь» – над строкой.

29 Далее зачёркнуто: «и только».

30 Далее зачёркнуто: «И теперь».

31 Оба слова подчёркнуты чернилами.

32 Далее зачёркнуто: «Он осмысливает психологическое положение человека, безвозвратно утратившего ненужно прожитую жизнь. По-своему её воспринимая. Своё понимание этой трагедии Чехов и воплощает в “Дяде Ване”».

33 Слово – над строкой.

34 Далее зачёркнуто: «(отчасти разочарование Войницкого в 47 лет)».

35 Слово – над строкой.

36 Слово – над строкой.

37 Далее зачёркнуто: «и бессилия».

38 Далее зачёркнуто: «раздражённой, ещё не полной укрощённости стремлений, когда ещё не мертвец с сознанием непогрешимости позволил элемент динамического напряжения. Известно динамическое извержение, которое свойственно роли Войницкого, построено на факте противоречивого сосуществования и взаимодействия двух противоположных психических инстанций: пьеса исключительно статична. Ход действия в положении героев ничего не меняет. Сознание своей конченности – с одной стороны, и с другой стороны – [предложение не закончено. – Н. Н.]. Это лишь на время». После двоеточия запись продолжится на 16-й странице, сверху.

39 Три слова – над строкой.

40 Далее зачёркнуто: «Ужас его положения не в том, что... Весь эпизод с Серебряковым».

41 Слово в скобках – над строкой.

42 Далее зачёркнуто: «а в том, что он вообще вышел».

43 Вставлено над зачёркнутым.

время его прошло, и без всякой чужой помехи ему уже отказано от той жизни, какую бы он хотел для себя, и ему не для чего жить. Выстрел в Серебрякова – это лишь эпизодическое выражение досады и злобы на⁴⁴ собственную безрадостную⁴⁵ обречённость, это лишь случай, подвернувшийся благодаря стечению раздражающих обстоятельств (в этом смысле komponуется весь третий акт). Он стоит вне волевых устремлений, он не мог иметь подготовки, и для главной трагедии Войницкого⁴⁶ он не мог внести никаких изменений +)⁴⁷. Положение личной безрадостности в такой ситуации непоправимо.

Мы говорили об эпизодичности событий в «Чайке» в том смысле, что событиями там не охватывается⁴⁸ наполнение пьесы, т<ак> к<ак>⁴⁹ многие персонажи стоят от них в стороне. В «Д<яде> В<ане>» эпизод III акта – единственный момент, который даёт «событие», на всём фоне пьесы является⁵⁰ эпизодом не только потому, что к нему нет направляющихся⁵¹ нитей со стороны персонажей пьесы в целом, но и потому ещё, что и в психике⁵² самого Войницкого этот эпизод вовсе не занимает главного места, а является лишь побочным, статичным, случайным⁵³ проявлением чего-то гораздо большего и важного, чем этот один случай. («Чехов смотрел как-то “Д<ядю> В<аню>” и пр<очее>». Бал<ухатый>, с<трианица> 178)⁵⁴.

+) Непоправимость драматического положения остаётся в том же виде, как было раньше и как будет потом⁵⁵. В этом смысле всё досказывается окончательно в последнем 4-м акте⁵⁶.

17. 4 (ДВ)

Войницкого оттеняет Астров. В нём так же живёт сознание своей ненужности,

44 Далее зачёркнуто: «безвыходность своего собственного положения».

45 Слово вставлено сверху, над зачёркнутым «положения».

46 Далее зачёркнуто: «не мог иметь никаких».

47 Крестик со скобкой справа – над строкой. Далее зачёркнуто: «Всё остаётся по-прежнему, как раньше и как будет потом, и в этом мысль пьесы. Ещё в “Чайке”».

48 Далее зачёркнуто: «всё наполнение пьесы».

49 Вставлено над зачёркнутым.

50 Далее зачёркнуто вставленное сверху: «внутренним».

51 Слово вставлено сверху.

52 Далее зачёркнуто заключённое в скобки: «(главного исполнителя этого случая, момента [слово – над строкой. – Н. Н.] он также является лишь их случайным эпизодом [далее над строкой, тоже зачёркнуто: “побочным единственным”]. – Н. Н.], случайным проявлением, это не занимает главного места, а является лишь побочным единичным проявлением)».

53 Все три определения вставлены над строкой.

54 См.: *Балухатый С. Д.* Проблемы драматургического анализа. Чехов. Вопросы поэтики. Непериодическая серия, издаваемая Отделом Словесных Искусств. Вып. IX. Л.: Academia, 1927. 288 с. На титульном листе, в левом верхнем углу – автограф: «А. Скафтымов. 1927/20/Ль». Обращается внимание на следующее: «К “Дяде Ване” Чехов будет предъявлять требования новой актёрской техники исполнения ролей. Это видно из <...> высказывания Чехова об актёрской трактовке пьесы, записанного со слов артистки Н. С. Бутовой: “Чехов смотрел как-то “Дядю Ваню”. Там в третьем акте Соня, на словах: “папа, надо быть милосердным”, – становилась на колени и целовала у отца руки. – “Этого же не надо делать, это ведь не драма”, – сказал Антон Павлович. “Весь смысл и вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях. Драма была в жизни Сони до этого момента, драма будет после этого, а это – просто случай, продолжение выстрела. А выстрел ведь не драма, а случай” (*Сулержицкий Л.* Из воспоминаний о Чехове в Художественном театре. Альманах «Шиповник». Кн. 23. С. 164)» [*Балухатый С. Д.* Указ. раб. С. 178. Подчёркнуто простым карандашом, им же – пометка на полях. – Н. Н.]

55 Далее зачёркнуто: «И в этом – смысл пьесы».

56 Далее косой чертой зачёркивается заключённое в скобки: «(Выхода нет и не может быть [далее зачёркнуто линейно: «не видеть этого и волноваться». – Н. Н.], всякие попытки забыть безвыходность, что-то начать, что-то предпринять не имеют смысла, это только “чужачество” (слова Астрова). Остаётся принять свою судьбу и терпеть (слова Сони)».

пустоты и безрадостно, нудно прожитой жизни⁵⁷. В отличие от Войницкого, Астров не теряет самообладания⁵⁸. Осознание непоправимости своего положения в нём более прочное и уже как бы⁵⁹ отстоявшееся. Здравый смысл его не покидает. «Брюзжание» и ему свойственно, но он сохраняет равновесие, влачит эту дорогу и всегда сохраняет грустно-иронический тон⁶⁰ (см. его слова в беседе с Соней, акт <II>)⁶¹. Увлечение Ел<еной> Андр<еевной> его не ослепляет. Он знает, что⁶² это не заполнит его пустоты, и не просит счастья (его слова Е<лене> А<ндреевне> при прощании)⁶³. Излечения для себя он уже не ищет. В этих словах он обличает себя и Войницкого⁶⁴. Ждать чего-то, на что-то надеяться и метаться – это в их положении было бы, по его словам, только «чужацеством», то есть⁶⁵ какой-то лишней, совсем беспочвенной и бесплодной⁶⁶ ненужностью.

И опять, как в «Чайке», пьеса заканчивается призывом к терпению, т<о> е<сть> к какому-то примирению с⁶⁷ собственной обездоленностью ради каких-то иных надындивидуальных целей (слова Сони в финале). Необходимость идеалов, которые дают силу пережить личные невзгоды, звучит моментами по всей пьесе⁶⁸. Наличие у Астрова некоторых увлечений, которые уносят его от⁶⁹ мыслей о самом себе и утешают на время сознанием его собственной социальной полезности (заботы о лесе), позволяет ему легче мириться с своей⁷⁰ жизнью. Это отличает его от Войницкого, жизнь которого совсем лишена всякого пафоса. Беда лишь в том, что и⁷¹ у Астрова нет должной прочности убеждения⁷², он иронизирует и сомневается и⁷³ сильные свои увлечения объявит тем же ненужным «чужацеством» ()⁷⁴. Чехов

57 Далее зачёркнуто: «Разница заключается в том, что».

58 Далее зачёркнуто: «Здравый».

59 «Как бы» – вставлено сверху.

60 Далее зачёркнуто: «Он знает, что облегч<ения> в отношениях уже быть не может. Его ув<лечение> Эпизодически».

61 В скобках – над строкой. Номер акта в рукописи отсутствует.

62 Далее зачёркнуто: «их сближен<ие> не могло уже получиться, могло быть только эпизодом [над строкой, и тоже зачёркнуто: “если б оно и состоялось, не могло бы быть счастливым”. Над “эпизодом” пометка: “его слов<a>, акт <III>”. Номер акта в рукописи отсутствует. – Н. Н.]».

63 После «что» вставлено над зачёркнутым.

64 Предложение вставлено над строкой.

65 Далее зачёркнуто: «чем-то беспочвенным».

66 Слово вставлено над строкой.

67 Далее пропущено: «сознанием».

68 Далее в скобках и зачёркнуто косой чертой: «(Больше других об этом говорит Астров, страдая и жалуясь на свою собственную пустоту в этом отношении [над этим в скобках: «(“нет огонька”»)]. Далее зачёркнуто линейно: “Однако автор показывает. Однако”»)]. – Н. Н.]».

69 Далее зачёркнуто: «забот».

70 Местоимение вставлено сверху.

71 Союз вставлен сверху.

72 Далее зачёркнуто: «он сам видит свою пустоту, его порывы».

73 После запятой вставлено над зачёркнутым.

74 Скобки расставлены широко, но запись в них отсутствует. Далее, с красной строки – фрагмент, зачёркнутый двумя косыми чертами, справа налево. Первое предложение – в скобках и зачёркнуто линейно: «(Очень характерно для симпатий и идеологической позиции Чехова, что)». Далее: «Наиболее спокойными, “верующими и счастливыми” [второе слово – над строкой. – Н. Н.] людьми в пьесе [далее зачёркнуто: “являются”. – Н. Н.] представлены наиболее ограниченные, тупые и несимпатичные лица – проф<ессор> Серебряков и мать Войницкого [далее зачёркнуто: “Заработать считалось всерасположение и недоверие Чехова ко всякому и твёрдым убеждениям”. – Н. Н.; сверху вставлено и зачёркнуто: “к людям твёрдым и счастливым, людям “твёрдого” убеждения”. – Н. Н.]». Между строк вставлено и зачёркнуто: «Их счастье», затем продолжено: «Они верят, и в этом их счастье. Но они верят в силу рутинёрской тупости и эгоистической не критичности в отношении к самим себе. Это, конечно, очень характерно для самовлюблённого профессора-рутинёра, но одновременно это показательно и для [далее зачёркнуто: “собственной авторской беспочвенности и бездорожья. Как будто бы”. – Н. Н.] позиции

не допускал в его время⁷⁵ возможности твёрдых⁷⁶, светлых и широких перспектив⁷⁷, которыми, действительно, можно было бы радостно жить мыслящему человеку⁷⁸.

Вставить о положении Африки. Жарища страшная. За масло по счёту. Это где-то сформулировать⁷⁹.

18.

⁸⁰И в «Чайке», и в «Д<яде> В<ане>» мы отмечали стремление Чехова представить известный ряд конфликтных состояний не как принадлежность отдельного лица, отягчённого исключительно печальной судьбой благодаря каким-либо его качествам или особым неблагоприятным обстоятельствам, и⁸¹ не как явление⁸² выдающихся⁸³ столкновений и катастроф, а как нечто такое, что в тех или иных разновидностях присутствует⁸⁴ в жизни (обычном множестве)⁸⁵ массы обыкновенных людей известной среды, и не в отдельные эпизодические моменты этой жизни, а в её общем⁸⁶, изо дня в день длящемся⁸⁷ обиходном⁸⁸ уравновешенно-будничном потоке⁸⁹. Условие внешней незаметности и индивидуальной изолированности душевной драмы каждого из действующих лиц приводит к обособленности драматических линий⁹⁰, к нарушению сюжетного единства каждой пьесы и⁹¹ порождает⁹² перемежающуюся фрагментарность её общего хода. Условие будничности, длящегося хронического постоянства внутренней драмы⁹³, известной привычности⁹⁴ скрытого непрерывно⁹⁵ тяготеющего страдания создаёт особую нагруженность пьесы статическими моментами⁹⁶, в которых находит себе преимущественное⁹⁷ выражение необходимый

самого Чехова [вставлено над зачёркнутым. – *Н. Н.*] Он не доверяет “счастливым” людям.

⁷⁵ Здесь и далее подчёркнуто в рукописи чернилами зелёного цвета.

⁷⁶ Слово вставлено над строкой.

⁷⁷ Далее зачёркнуто: «в которых действительно могли».

⁷⁸ Слева от фрагмента, начинающегося со слов: «Очень характерно», на полях – полукруглая черта, обнимающая отрывок, и вертикальная запись: «Нужно, кроме зачёркнутого в строке».

⁷⁹ Дописано в правом нижнем углу страницы, наиссосок.

⁸⁰ Несколько строк в верхней части страницы зачёркнуты одной косой чертой: «Выше мы замечали, что [далее зачёркнуто: “известный род”. – *Н. Н.*] конфликтные драматические [слово вставлено над строкой. – *Н. Н.*] состояния [далее зачёркнуто: “которые Чеховым полагаются”. – *Н. Н.*], которые лежат в их основе [над этим вставлено: “что каждая драма Чехова обнаруживает тенденции (два последних слова зачёркнуты. – *Н. Н.*), стремится”. – *Н. Н.*], стремится представить как принадлежность обыкновенного [далее вставлено сверху и зачёркнуто: “распространённого”. – *Н. Н.*], обыденного, бытового самочувствия, как принадлежность не отдельно выделенных лиц, а как массовое явление, распространяющее свою силу на»).

⁸¹ После слова «судьбой» вставлено над строкой.

⁸² Далее зачёркнуто: «отдельных».

⁸³ Слово вставлено над зачёркнутым.

⁸⁴ Далее зачёркнуто: «у самой массы».

⁸⁵ Вставлено над зачёркнутым.

⁸⁶ Далее зачёркнуто: «длительном потоке людей, в день повторяющемся, судя по всему, [пропущено “потоке”. – *Н. Н.*] обиходного бытового существования».

⁸⁷ Вставлено над зачёркнутым.

⁸⁸ Далее зачёркнуто: «повторяющемся потоке».

⁸⁹ Далее зачёркнуто: «Распределённость. Обособленность драматических линий (между распределённых между всеми лицами данной пьесы)».

⁹⁰ После слова «приводит» вставлено над строкой.

⁹¹ Далее зачёркнуто: «открывает».

⁹² Далее зачёркнуто: «элементы».

⁹³ Далее зачёркнуто: «какую в себе носит каждый персонаж».

⁹⁴ Дал зачёркнуто: «страдания».

⁹⁵ После запятой вставлено над зачёркнутым.

⁹⁶ Далее зачёркнуто: «где, в которых находит себе выражение тонус, через которые находит себе выражение необходимость дня, то обстоятельство, что данное состояние является обычным пребыванием».

⁹⁷ Слово вставлено сверху.

для пьесы тонус обычно бытового пребывания (потому что именно пребывающее состояние⁹⁸ и является драмой)⁹⁹.

Однако и в «Чайке», и в «Д<яде> В<ане>» всё же имеются выделенные эпизоды, которые¹⁰⁰ на общем положении пьесы.

¹⁰¹В «Чайке» не особо заметны положение, постоянная жизнь Т<реплева> и Заречн<ой>. Кроме того, сама ситуация перекрёстно проходящей неразделённой любви имеет в себе долю известной односторонней исключительной концентрации. В «Д<яде> В<ане>» уже нет столь ярко выделенной динамической личности, как в «Чайке», нет однообразно проведённых сцеплений в отношениях лиц. Однако и здесь всё же выделен Войницкий и связанный с ним эпизод в III акте¹⁰².

19.

В выводах¹⁰³:

(Коллектив, группа – живут не в одном и не общим. Под общим – скрытый слой личного, своего). Разным живут, у каждого своё¹⁰⁴.

<...> «Чайка» преимущественно сосредоточена на мотиве неразделённой любви. «Дядя Ваня» вовлекает мотивы «Чайки» (Соня – Астров, Войн<ицкий> – Ел<ена> Андр<еевна>) – преимущественно разрабатывает тему о тяжести сознания жизни и бесповоротно дорожит жизнью (Войницк<ий>, Астров – главные фигуры в пьесе). <...>

Как в «Чайке» и в «Дяде Ване», в «Трёх сёстрах» все проявления¹⁰⁵ развивающейся драмы каждого из д<ействующих> лиц очень крепко вправлены в атмосферу обычного прохождения бытовых¹⁰⁶ текущих встреч и случайных разговоров. <...> В «Чайке» и в «Дяде Ване» Чехов для обнаружения в персонажах¹⁰⁷ интимного драматически актуального пласта часто прибегает к парному¹⁰⁸ размещению выходов сценического диалоговедения.

Ш. 1

«Д<ядя> В<аня>»

Сразу мотив безрадостно прожитой жизни.

Астров и Марина.

«Заработался».

98 Слово вставлено сверху.

99 Часть предложения после запятой вставлена над зачёркнутым.

100 Видимо, пропущено сказуемое, к примеру, – «сказываются».

101 С красной строки, первое предложение зачёркнуто несколькими косыми чертами, фрагмент в целом – одной косой чертой: «В «Чайке» на особо заметное положение поставлена история Треплева и Нины Заречной. Такова в «Чайке» история Треплева и Заречной, а в «Д<яде> В<ане>» эпизоды связаны с личностью Войницкого».

102 Далее одной косой чертой зачёркнуто несколько строк в скобках, внизу страницы: («Заметно, Чехов, тематически тяготея к нивелировке всего выделяющегося над рядовым состоянием быта [далее зачёркнуто: «неустроенного». – Н. Н.] и созданного впечатления наибольшей простоты и [два слова вставлены сверху. – Н. Н.] обыкновенности того, что происходит в драме»).

103 На верхнем поле страницы, посвящённой уже анализу следующей пьесы – «Три сестры».

104 Предложение вписано под первым. Далее приводится только то, что имеет отношение к «Дяде Ване».

105 Далее зачёркнуто: «и переживания, связанные с разнообразными конфликтными состояниями».

106 Далее зачёркнуто: «порядка, взаимодействия. Ситуация всегда берётся из жизни. В ситуациях нет экстренности, ничего, выходящего из ряда привычного обихода».

107 Слово – над строкой.

108 Слово – над строкой.

«Жизнь скучна, глупа, грязна».

«Чувства как-то притупились».

«Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю...»¹⁰⁹

Войницкий – брюзжит (о матери, о проворон<енном >
вр<емени>, о Ел<ене> Андр<еевне>).

«Я ночи не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил
время, когда мог бы иметь всё, в чём отказывает мне теперь моя
старость!»¹¹⁰

Марина ходит около дома и кличет кур: «Цып, цып.

Пеструшка ушла с цыплятами... Вороны бы не потаскали».

Астров о лесе и чудач<естве>.

Войницкий о любви к Ел<ене> Андр<еевне>.

И любовь Сони предст<аёт> тоже безнадёжной.

Над всеми уже висит непоправимость...

II

– Серебряков тоже брюзжит от старости

таким тоном, как будто в этом окружающие виноваты.

Ел<ена> Андр<еевна>.

Соня тоже раздражена.

Одна Марина пожалела.



Ел<ена> Андр<еевна>.

II (проф<ессор>). Все раздражены.

Ел<ена> Андр<еевна>: «...мир погибает не от разбойников, не от
пожаров, а от ненависти, вражды, от всех этих мелких дряг...

Ваше бы дело не ворчать, а мирить всех».

Астров: о Ел<ене> Андр<еевне>: «праздная жизнь не может быть
чистою».

«Я не удовлетворён жизнью, как ваш дядя Ваня, и оба мы
становимся брюзгами».

«Нет огонька.

Я для себя уже ничего не жду, не люблю людей...

Давно уже никого не люблю...»

«Моё время уже ушло. Поздно мне. Притупились чувства...»

«Я никого не люблю и... уже никого не люблю».

Захватывает красота... Ел<ена> Андр<еевна>: «закружить
голову», «но это не любовь, не привязанность»¹¹¹.

¹⁰⁹ См.: Чехов А. П. Дядя Ваня // Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухато-го. М.: Л.: ГИХЛ, 1932. Т. IX. Пьесы. С. 208. В томе из библиотеки А. П. Скафтымова выписанное подчёркнуто простым карандашом.

¹¹⁰ В том же томе простым карандашом подчёркнуто: «проворонил время» и «мне теперь моя старость» (С. 212).

¹¹¹ См. у А. П. Чехова: «<...> моё время уже ушло, поздно мне... <...> притупились все чувства, и, кажется, я уже не мог бы привязаться к человеку. Я никого не люблю и... уже не люблю. Что меня ещё захватывает, так это красота. Неравнодушен я к ней. Мне кажется, что если бы вот Елена Андреевна захотела, то могла бы вскружить

III. 3

К «Д<яде> В<ане>»

- Счастья хочется, но веры в его возможности уже нет.
- Утраченные иллюзии при неутраченных желаниях.
- Др<угой> конфликт. Ср<авнить>: «Чайка» – и здесь неразделённая любовь.

Но к этому присоединятся сознание и невозможности, непоправимости, утраченных иллюзий, запоздалое чувство, запоздалое понимание жизненной ошибки.

Невозможность, но чувство негодует¹¹².

Что же специфического по сравнению с «Ч<айкой>»?

Негодование и страдание чувств при отсутствии иллюзий.

Столкновение просящих и ждущих чувств с пониманием безыллюзорности и непоправимости.

У Войницкого – одни формы,

у Астрова – другие,

у Ел<ены> Андр<еевны> – третьи,

у Сони – ¹¹³

А рядом – счастливые – Серебряков и мать.

Движение: вопреки пониманию – вспышка или тление иллюзий.

Итог: окончательное и безвозвратное распадение иллюзий, полная безнадёжность,

перспектива серой безрадостной жизни

и призыв к стоическому терпению.

III. 4

«Д<ядя> В<аня>»

- В «Чайке» – иллюзорность перспектив, надежда, радость стремлений и пр<очее>.

Нина, Треплев.

Один лишь Сорин в полной беспросветности.

Напомнить о Сорине.

- В «Д<яде> В<ане>» – главные лица в самом начале.

Состояние полной безнадёжности.

Время ушло. Жизнь утрачена напрасно, и все возможности к личному¹¹⁴ счастью уже ушли и¹¹⁵ не могут быть возвращены.

Войницкий и Астров – разновидности.

мне голову в один день... Но ведь это не любовь, не привязанность...» (Там же. С. 223). Внизу страницы, «вверх ногами»: «– В “Д<яде> В<ане>”. Сравнительно с “Чайкой” – постановка иная.

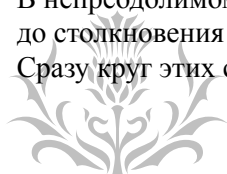
¹¹² Предложение вставлено простым карандашом.

¹¹³ Предложение не закончено.

¹¹⁴ Слово вставлено сверху.

¹¹⁵ «Уже ушли и» вставлено сверху.

В непреодолимом конфликте с жизнью
до столкновения с Серебряковым¹¹⁶.
Сразу круг этих стремлений в ясной недостижимости.



III. 5

1.

«Д<ядя> В<аня>»¹¹⁷. Сб<орник> «Пьесы». 1897 г<од>.

Напис<ано> до пост<ановки> «Чайки». 1896.

Первое отличие:

– 1) Соринский¹¹⁸ мотив. Прожитая жизнь. Без счастья. Непоправимость.

– 2) Второе отличие:

Впервые ярко выдвигается перспектива общественного уклада жизни, зависимость человека от общих условий. Впервые действующие лица (как Астров, Войницкий) характеризуются как принадлежность общего содержания жизни¹¹⁹, свойственной вообще русской интеллигенции провинциального захолустья.

Всё действие драмы развёртывается в этом непрерывном двойном плане:

с одной стороны – общий перспективный фон давней, постоянной, буднично-бедной, трудной и привычно-безрадостной жизни¹²⁰;

с другой стороны – наличие в каждом таких желаний, которые в общем обиходе жизни не имели и не имеют удовлетворения, но которые представляются более светлыми, радостными и прекрасными и всегда зовущими. Расхождение и взаимопротиворечие этой поэтической стороны души с бедностью и холодом будничной повседневности и составляет драму каждого.

2.

Эта перспектива¹²¹ длительной, скучной¹²², давно уже привычной, духовно бесцветной жизни¹²³ открывается сразу, началом первого акта, в разговоре Астрова и Марины. Астров за 10 лет жизни устал¹²⁴ от постоянных тревог¹²⁵, от бесполового, неудовлетворяющего труда, от окружающей мелочности людей¹²⁶, от собственной большой совести¹²⁷, от всеобщей скуки и грязи. Он уже равнодушен. Он уже привык

116 Предложение вставлено простым карандашом.

117 Далее, до «Первое отличие», – вставка синим карандашом. Нумерация страниц ведётся тоже синим карандашом. Запись на этой и следующих девяти четвертинках ведётся фиолетовыми чернилами, на неразлинованных сторонах бумаги в линию, представляющей собой страницы некоего официального документа со сведениями «о поступивших по призыву на действительную службу со времени составления посемейного списка и в течение предшествовавших шести лет, с указанием года призыва» и с перечислением «лиц женского пола, к семье» призванного на воинскую службу «принадлежащих» (и печатный текст, и рукописный – в дореформенной орфографии). Судя по отрывочным сведениям, подлинность которых удостоверена официальными лицами, касаются они нескольких семей, проживавших в Большой Дмитровке Аткарского уезда Саратовской губернии.

118 Здесь и далее подчёркнуто красным карандашом.

119 Над зачёркнутым: «обстановки и содержания».

120 Со слова «общий» подчёркнуто красным и синим карандашами.

121 Сверху: «фон», подчёркнуты оба слова.

122 Слово вставлено сверху.

123 Вставлено над зачёркнутым: «бедной и мелкой».

124 После «Астров» вставлено над зачёркнутым: «говорит о своей усталости от жизни».

125 Далее зачёркнуто: «неотложных дневных забот».

126 Вставлено над зачёркнутым: «пошлости».

127 Вставлено сверху.





«Дядя Ваня». Сцена из спектакля. Режиссёры-постановщики К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ, 1899



к отсутствию¹²⁸ того, чего ему раньше хотелось¹²⁹, отказался от больших чувств и теперь лишь¹³⁰ с привычной грустью, но спокойно говорит о своём чудачестве и об отсутствии всяких больших желаний. Его чувства притупились: «Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, ничего я не люблю...»¹³¹. Увлечение мыслью о сохранении лесов как о средстве содействовать общечеловеческому счастью сразу здесь же представлено как самообман¹³², успокаивающий и бескрайний¹³³, иллюзорное самозабвение на время¹³⁴ и мираж, в который он и сам не вполне верит¹³⁵. В настроении Войницкого непрерывно держится та же перспектива¹³⁶ прожитой бессодержательной, безрадостной и ненужной жизни.

Различие между ним и Астровым лишь в том, что¹³⁷

3¹³⁸.

Что нового в «Дяде Ване»

– «Страшная проза жизни»:

«сердцевина сереньких будней», «сцены из д<еревенской> жизни», «беспросветное существование интеллигенции».

– Характеристика обществ<енной> повседн<евной> д<еятельно>сти (провинц<иальной> интелл<игенции>).

Самые подлинные будни с заурядными фактами.

– Отсутствие действия:

герои не имеют воли, они «действуемы»¹³⁹;

не единство действия, а единство настроения, частности, бессистемность¹⁴⁰.

Жизнь, не озарённая ни светом личной радости, ни сознанием её¹⁴¹ необходимого смысла.

Уже нечего ждать, ничего лучшего не будет.

Присутствие Серебрякова и Ел<ены> Андр<еевны> только случай¹⁴², возбуждает представления о возможностях какой-то иной жизни с иными чувствами.

Весь спектакль как будто бы заполняется тем, что связано и возбуждено присутствием Ел<ены> Андр<еевны> и Серебрякова, но всюду сохраняется и напоминает власть и присутствие будней, т<о> е<сть> того, что останется без них,

128 Далее зачёркнуто: «больших чувств, отказался от больших чувств».

129 Вставлено над зачёркнутым.

130 Далее зачёркнуто: «грустно ироничный».

131 Далее зачёркнуто: «Войницкий об этой давней и для него привычной жизни говорит с ненавистью, с раздражением».

132 Далее зачёркнуто: «мираж».

133 Вставлено над «самообман».

134 Вставлено над «самозабвение», далее зачёркнуто: «обновления».

135 Предложение вставлено над и под зачёркнутым.

136 Далее зачёркнуто: «ненужной».

137 Запись на этом обрывается, на следующей странице она не продолжена.

138 Перед «3» зачёркнуто «2».

139 Ср.: «Остро дебагировался вопрос об отсутствии в пьесе “действия”, “борьбы”: “Дядя Ваня” <...> отличается тем, что его герои не имеют воли, не имеют цели, не знают, благоприятно или нет складываются для них обстоятельства и каковы будут их собственные поступки в следующий момент. Они “действуемы” <...> Здесь единство действия заменено единством настроения» (*Игнатов И.* – «Русские ведомости», 1899, № 298). Цит. по: *Балухатый С. Д.* Чехов-драматург. Л.: ГИХЛ, 1936. С. 167.

140 Фрагмент от начала страницы до черты крест-накрест перечёркнут синим карандашом.

141 Далее зачёркнуто: «полезности и ценности».

142 По красному карандашу подчёркнуто синим.

с чем жили прежде и будут жить¹⁴³ потом. Самовар, цыплята, «давно я, грешница, лапши не ела», интонация привычности, повторяемости, протекание будней, то, что было и будет¹⁴⁴, иного нечего и ждать.

4.

Жизнь ровная, с виду благополучная, без событий и потрясений. Но это и есть настоящая драма.

Остальное – случай, который делает явственным внутреннее неблагополучие этой жизни¹⁴⁵.

Впечатление:

вот что-то должно случиться, и ничего не случилось.

След<овательно>, это и надо: без этого случая драматич<ное> положение осталось столь же драматичным, ни больше, ни меньше.

Но что же этот случай показал?

Что он проявил?

Применительно к Астрову¹⁴⁶.

При препятствии отступается,
потому что настоящего чувства нет¹⁴⁷,

а то, что могло бы быть – не составило спасения,
не устранило бы основной драмы – «без счастья».

Это же омут, и сам говорит об этом как о разрушении и только.

Применительно к Войницкому¹⁴⁸

Отступается. Приходит к пониманию, что его драма тоже безнадежна, а то, что могло бы быть (дальнейшее озлобление, месть и пр<очее>), не нужно ни для чего, ни для кого, в том числе и для него самого. Неисправимо, и виноватых нет¹⁴⁹.

к 4¹⁵⁰.

«Д<ядя>В<аня>»¹⁵¹

Для Ел<ены> Андр<еевны>¹⁵². Страшно. Омут и только. Целей нет.

Жизнь опутала и её. Построение жизни на этом случае невозможно¹⁵³.

Для Сони – утрата последних иллюзий.

Без этого случая – иллюзии ещё были.

Построить так.

Все в аналогичном конфликтном состоянии, все не в ладу с жизнью. При ровном

143 Далее запись ведётся по правому краю страницы.

144 Далее зачёркнуто: «больше ничего».

145 Подчёркнуто синим карандашом.

146 Подчёркнуто синим карандашом.

147 Справа отчёркнуто вертикальной чертой и приписано: «См. здесь л<ист> 5».

148 Подчёркнуто синим карандашом. Далее – приписка: «л<ист> 5».

149 Конец предложения переносится на правую сторону страницы.

150 Перед этим зачёркнуто: «б».

151 Заголовок вставлен красным карандашом.

152 Здесь и далее на этой странице все подчёркивания делаются синим карандашом.

153 Предложение вставлено синим карандашом.



обиходе для всех жизнь постоянно¹⁵⁴ без событий и потрясений. В этом для каждого и есть драма¹⁵⁵.

У каждого своя драма, и у каждого непоправима. И для каждого виноватых нет. Виновато сложение жизни.

А между тем¹⁵⁶ вот в этом¹⁵⁷: лапша, сверчок журчит¹⁵⁸ и добродушная Марина сидит – конец. Жизнь безмятежно переваливается со дня на день – в этом и есть драма.

5.

Ещё мотивы включить.

Глухая, бедная провинц<иальная> жизнь.

Чувство жизненной неудачливости, собственн<ой> обойдённости, несостоятельности.

Недовольство своей жизнью незаметно переходит в брюзжание, злое чувство ко всему окружающему, ворчливость, недоверие, представление более бурным, чем есть на самом деле¹⁵⁹.

2) Духовное опустошение, неспособность к любви, к привязанности.

1) Отсутствие «огонька», т<о> е<сть> целей жизни, ведёт к отсутствию возвышенных чувств¹⁶⁰.

Беспринципность, без самоотречения.

Своей жизни не жалко и к чужой – неразборчиво¹⁶¹, без бережности, без поэтического возвышенного преклонения перед человеком (Астров и Войницкий к Ел<ене> Андр<еевне>).

В отличие от них нормальное чувство только у Сони

(у Ел<ены> Андр<еевны> неясно, но что-то есть нормальное, живое).

Но куда всё это?

Всё видимое спокойствие и ровное состояние непрочно, качается на острие. Держится лишь надеждой и отсутствием иных перспектив. Жить – терпеть. Соня¹⁶².

154 Далее зачёркнуто: «Атмосфера явного или скрытого раздражения».

155 Фрагмент после черты перечёркнут крест-накрест синим карандашом.

156 Вставлено синим карандашом.

157 Далее зачёркнуто синим карандашом: «спокойствию, когда сверчок».

158 Вставлено синим карандашом.

159 Слева от этого предложения с подчёркиваниями красным карандашом им же вставлено: «Раздражение». Весь отрывок, от начала страницы до ссылки, перечёркнут синим карандашом, тонкой косой линией.

160 Таким образом порядок предложений обозначен в рукописи.

161 Далее на этой странице подчёркивания – синим карандашом.

162 После вопросительного предложения – приписка внизу страницы синим карандашом, на этом фоне подчёркивания – красным.

«Леший»¹⁶³. 1888–1889. Первая ред<акция> ок<тябрь> 1889 г<ода> осень?¹⁶⁴

Вторая ред<акция>, пост<ановка> на сцене 1889?

Леший – Хрущов – центр<альное> лицо пьесы. В его словах – смысл всей пьесы.

См. стр<аницы> 237, 241¹⁶⁵

Против предвзятого¹⁶⁶, непредубеждённого отнош<ения> к человеку.

Мешают «ярлычки», недоверчивость, склонность

верить скорее в дурное, чем в хорошее, злословие,

эгоизм, не по стяжательству, не по недоброжелательству,

¹⁶³ Запись ведётся фиолетовыми чернилами на четвертинке тетрадной страницы в клетку. На обороте – фрагмент черновика автобиографической заметки, подготовленной А. П. Скафтымовым, по всей видимости, для пакета документов, в начале 1938 года направленных в Высшую Аттестационную Комиссию, чтобы «утвердить» его «в учёной степени доктора филологических наук без защиты диссертации» (А. П. Скафтымов. Новые материалы: сб. первый / сост., автор вступ. ст. и отв. ред. А. В. Зюзин. Саратов: Изд-во «Научная книга», 2006. С. 9, 11): «<...> того же отделения (названия его менялись, потом стало называться отделением р<усского> языка и литературы). Ту же работу вёл и в Пединституте, сначала как заведующий литер<атурным> отделением, а с преобразованием отделений в деканаты – как декан лит<ературного> факультета. С осени 1937 года освобождён от обязанностей декана по моему заявлению, ввиду тяжёлого психического состояния» (в марте 1937 года умер единственный сын А. П. Скафтымова Павлуша, с 1935 года жена по ложному обвинению находилась в Карлаге).

¹⁶⁴ Этот и следующий вопросительные знаки – в рукописи. Они появились, по всей видимости, после выявления А. П. Скафтымовым неточностей в комментариях С. Д. Балухатого к публикации «Лешего» в 1933 году. В примечаниях А. П. Скафтымова к 11 тому («Пьесы») из 20-томника А. П. Чехова значится: «1) Первоначальным текстом пьесы, дошедшим до нас, является текст цензурного экземпляра. Дата цензурного разрешения: “10 октября 1889 г.”. 2) В переработанном виде вышла в литографированном издании Е. Н. Рассохиной. М.: 1890 г. Нами печатается текст 1890 г. с устранением цензурных изменений» (См.: *Чехов А. П. Леший // Чехов А. П. Полн. собр. соч. / Под общ. ред. проф. А. М. Еголина, Н. С. Тихонова. М.: ГИХЛ, 1948. Т. XI. Пьесы (1885–1904). С. 610*). Ср. у С. Д. Балухатого: «Полный текст пьесы печатается по экземпляру, отлитографированному в Москве в 1890 г., с цензурной датой: 1 мая 1890 г. [в книге из библиотеки А. П. Скафтымова подчёркнуто простым карандашом, на полях тем же карандашом обозначено: «2-я ред<акция>». – *Н. Н.*] <...> к июлю 1888 г. относится первое обсуждение Чеховым тем и характеров “Лешего”. Характеры и отдельные положения пьесы были схематично им намечены в так наз<ываемой> “афише” в письме Чехова к А. Суворину (18 октября) <...> Радикальная переработка накопленного материала через год, осенью 1889 г., привела к написанию уже полного текста пьесы в её *первой* редакции [дважды подчёркнуто красным карандашом, здесь и далее курсив – в тексте. – *Н. Н.*]. Далее у С. Д. Балухатого – о постановке комедии в частном театре Абрамовой, для чего автор «стилистически исправил всю пьесу и заново переработал четвёртый акт. В этой переработанной, *второй* редакции “Леший” был поставлен на сцене [дважды подчёркнуто синим карандашом, на полях им же – дата первой постановки: “27. XII. 89 г<ода>”. – *Н. Н.*], вновь стилистически исправлен и после этого отлитографирован [подчёркнуто простым карандашом, начиная с указания на *вторую* редакцию. – *Н. Н.*]. Для уяснения вопроса о редакциях текста А. П. Скафтымову потребовалось сравнить литографированный его вариант с цензурным экземпляром. Даже после выхода в свет подготовленного им тома чеховской драматургии исследователь делает правку в комментариях: предложение «Новый текст пьесы был отлитографирован Е. Н. Рассохиной» уточняется: «Текст пьесы, в каком она была поставлена в театре Абрамовой, был отлитографирован Е. Н. Рассохиной (М., 1890)» (Указ. соч. С. 615. В томе из библиотеки А. П. Скафтымова правка простым карандашом. – *Н. Н.*).

¹⁶⁵ Страницы указываются по: *Чехов А. П. Леший. Комедия в 4-х действиях // Чехов А. П. Полн. собр. соч. / Под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого. М.: Л.: ГИХЛ, 1933. Т. XII. Записные книжки, дневники, неизданные произведения. С. 208–245. В скафтымовском экземпляре книги в репликах Хрущова карандашом малинового цвета выделено следующее: «Поверил вашему брату, которого не уважаю, и не верил этой женщине, которая на моих глазах жертвовала собой. Я охотнее верю злу, чем добру, и не вижу дальше своего носа» (С. 237). На полях эти слова отмечены птичкой и сокращённым «ц/м», что с большой долей вероятности можно истолковать как «центральная мысль». На с. 241 этим значком отмечено следующее в словах Хрущова: «Всё погубило, разрушено, всё идёт прахом. Вы, господа, называете меня Лешим, но ведь не я один, во всех вас сидит леший, все вы бродите в тёмном лесу и живёте ошупью. Ума, знаний и сердца у всех вас хватает только на то, чтобы портить жизнь себе и другим». На той же странице подчёркнуто малиновым карандашом и на полях отмечено вертикальными чертами красным карандашом: «<...> к чему, для кого всё это, если мы не шадим тех, для кого работаем? Мы говорим, что служим людям, и в то же время бесчеловечно губим друг друга»; «Я считал себя идейным, гуманным человеком и наряду с этим не прощал людям малейших ошибок, верил сплетням, клеветал заодно с другими <...> Во мне сидит леший, я мелок, бездарен, слеп, но и вы, профессор, не орёл! <...> Все мелки!» (С. 241).*

¹⁶⁶ Здесь и далее подчёркнуто чернилами.

а по неумению выйти за пределы себя, войти с доверчивостью в психику др<угого> человека. Нет внимания, доверия.

Войницкий гибнет совсем.

Критика обвиняла в протоколизме и под<обном>, стр<аницы> 308–309¹⁶⁷.

Плещеев удивлялся, почему пьеса названа именем Хрущова («Леший») – с<раница> 309¹⁶⁸.

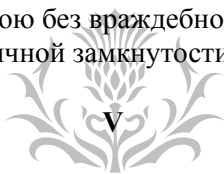
В «Д<яде> В<ане>» – всё это отодвинуто на 2 план.

Здесь в центре – тема личного счастья¹⁶⁹, бессильной тоски о нём, поэтому на первом плане – образ Войницкого¹⁷⁰ – и параллельно (всегда у Ч<ехо>ва эта параллельная тема) – о необходимости веры, идеи, осмысливающей личную жизнь в плане более нужной сверхличной целесообразности. Личность должна быть отдана.

Жизнеустойчивость, бодрость лишь тогда, когда верят в¹⁷¹

Астров, его образ указывает¹⁷², где открываются и должны прийти силы жизни – вера в целесообр<азность> защиты леса – для будущего, для общей жизни.

Тема «Лешего» остаётся и здесь, в этой параллели: у всех только личное, не умеют выйти за пределы себя, и нёкуда выйти за пределы себя, нет иных¹⁷³, осмысленных и волнующих целей. Эгоистич<еская> замкнутость, дразги само собою без враждебности, без зложелательства, но в силу личной замкнутости.



Как люди не понимают друг друга, как в другом им многое кажется «странным» или «дурным», «сложным», не то, не то и пр<очее>.

И как каждый остаётся один, как легко¹⁷⁴ склонен друг друга осуждать.

Всё это началось с «Лешего» и осталось навсегда. Как разные люди, как мало они друг друга понимают и как мало друг друга хотят понимать¹⁷⁵.

Почему Войницкий там стреляет в себя, а здесь в Серебрякова?

Там стреляет от оскорбления, от невнимания (как Иванов).

След<овательно>, там призыв к «вниманию»

(не было бы катастрофы).

167 Среди приведённых С. Д. Балухатым отзывов на пьесу – «из обширной статьи известного критика “Московских ведомостей” С. Васильева (Флёрова)»: «Ошибка Чехова в том, что вместо синтеза он пытался дать фотографию жизни. “Недостаток комедии Чехова состоит в её объективности. Он написал протокол, а не комедию. Он видел людей, которых он описывает, и описывает их, какими он их видел. Он не дал нам лишь одного – с в о е г о отношения к ним. А между тем это именно то, чего мы ждём” [подчёркнуто простым и красным карандашами, разрядка – в тексте, на полях простым карандашом: «!?!». – Н. Н.]» (Там же. С. 309).

168 Далее – графический интервал.

169 Далее зачёркнуто: «его невозможности».

170 После запятой – вставлено сверху.

171 Предложение осталось незаконченным.

172 Далее зачёркнуто: «в каком направлении».

173 Далее зачёркнуто: «целей».

174 Слово вставлено над строкой.

175 Далее – поперёчная черта.



Здесь – этой мысли нет, нет призыва. Тут беспросветность не только для Войн<ицкого>, и для самого Чехова (неисправимо)¹⁷⁶.

VI

В «Лешем» – тема – невнимание и непонимание, озлобление к человеку (против предвзятых и поспешных моральных оценок)¹⁷⁷.

В «Д<яде> В<ане>» тема – бессодержательно, безрадостно протекающая жизнь.

Отсюда¹⁷⁸ обыкновенное там и здесь, не то.

В «Лешем» – обыкновенное, текущее и в нём, в обычном общении, непонимание, рознь, бурные подозрения, предвзятость, пересуды, опорочение и пр<очее>.

В «Д<яде> В<ане>» – обыкновенное, текущее и в нём пустота, незаполненность, бессодержательность, безрадостность и то, что под этим рвётся куда-то и просит.

Заполнение сцен и диалога совсем иное.

Иное между Астровым (Хрущовым) и Соней.

Иное в самом Астрове (Хрущове).

Иное и в Соне.

Войницкий – получил иной смысл:

гибель (драма) не от тех причин.

Драматизм от сухости, чёрствости и невнимания частично остаётся (Серебряков), но конститутивно – иной смысл.

Юля, её брат, Федя и др<угие> – совсем устраняются, т<ак> к<ак> они только в той теме, не в этой¹⁷⁹.

VII

– В «Лешем» разрозненность, но это ещё не та разрозненность.

– Тут разрозненность с¹⁸⁰ неприязнью (скрытой)¹⁸¹, подозрение друг друга¹⁸² в дурных качествах, во всяком случае таких, которые данным

лицом оцениваются неприязненно.

Желтухин о Ел<ене> Андр<еевне>, о Войницком.

Войницкий о Хрущ<ове> и др<угих>.

176 Запись фиолетовыми чернилами на обороте половинки следующего сообщения: «Тов. Скафтымов! Ваша лекция, назначенная на 30-е сентября, не состоится в связи с городским собранием научных работников и переносится на вторник, 7-е октября, или 9-е октября 1947 г. по Вашей возможности. Прошу сообщить Ваше согласие и в какое число из указанных Вы можете прочитать лекцию. Секретарь Горпарткабинета Ямарина. 30/IX-47 г.».

177 Предложение о «Лешем» убористо написано перед следующим, на верхнем поле.

178 Далее зачёркнуто: «будничность».

179 Запись – фиолетовыми чернилами на обороте половинки официального бланка издательства «Художественная литература». Сотрудница издательства, О. Сафонова, обращается к А. П. Скафтымову с просьбой связать её с Ю. Г. Оксманом, о котором «сообщили», что «в настоящее время он находится в Саратове». Ю. Г. Оксман был принят на кафедру русской литературы Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского 10 апреля 1947 года.

180 Далее зачёркнуто: «недоброжелательством».

181 Два слова – над зачёркнутым.

182 Два слова – над строкой.

Хрущов о Ел<ене> Андр<еевне> и Войничком.
Соня о Ел<ене> Андр<еевне>, о Хрущове, о Серебрякове,
о Войничком (?)¹⁸³

– Но и не зложелательство.

Серебряков предлагает продать усадьбу по забвению и
неучёту положения Войничк<ого> и матери.

– Нет сознательно зложелательства, ничего агрессивного, чтобы переступить,
загородить¹⁸⁴ дорогу, захватить, отнять, оттеснить.

– Поводы к этой розни не те, что в «Чайке» и «Д<яде> В<ане>».

– И там, и здесь: как люди при внешне близком общении остаются чужими др<уг>
другу. У всякого свой мир¹⁸⁵.

VIII

И Т<олст>ой, и Остр<овский>, и Чехов (в «Лешем») обращаются к
моральным качествам человека – в чём разница?

У Остр<овского> – 1) сознательно нечестное дело ради денег.

Большов, Вихорев, Коршунов и пр<очие>.

2) Угнетение, подчинение своей воле.

Угнетение ради денег и богатства. Гордей Торцов.

3) Дурные нравств<енные> понятия.

Юсов, Белогубов, мать его жены, жена его.

Во всём развязно агрессивные, что определяет
действие пьесы.

У Чехова – отрицат<ельные> отношения – пересуды, сплетни,
что они означают?

А Львов? Он активен.

– Приложимо ли к «Лешему» – виноватых нет.

Приложимо: нет агрессивности, они для себя неожиданно
оказ<ываются> виноватыми.

Но это – натяжка: ведь всё же виноваты

(волею своей?)

– «Дядя Ваня» – людям нечем жить, у них нет завтра<ашнего> дня¹⁸⁶.

183 Вопросительный знак – в рукописи, после чего – поперёчная волнистая линия.

184 Слово – над строкой.

185 Запись ведётся фиолетовыми чернилами на обороте половинки телеграммного бланка. Отрывок её текста выглядит таким образом: «Поздравляю присвоением <...> деятеля науки тчк Желая креп<ого> Вашей творческой деятельности». Звание Заслуженного деятеля науки РСФСР было присвоено А. П. Скафтымову в 1947 году. Выписка из протокола, фиксирующего факт вручения ему Грамоты о присвоении этого звания, датирована 5 марта 1948 года (сообщено А. В. Зюзиным, заместителем директора ЗНБ им. В. А. Артисевич).

186 Запись – фиолетовыми чернилами на второй половине стандартного листа в линию, на обороте которого, красными чернилами, – «Задание 3. Вопросы к пьесе “На дне”». Из семи вопросов, предлагаемых для обсуждения на практическом занятии, обратим внимание на 5-й («Сопоставьте “На дне” с поэмой “Человек” и отметьте моменты тематической и общеидеологической близости») и 6-й («В чём заключается основная идея “На дне”»).

«Д<ядя> В<аня>»¹⁸⁷ – это драма будней в полном смысле этого слова, драма – вскрытая в содержании ежедн<евного> текущего обихода, драма скрытая, одинокая, постоянная, не знающая конца. Поэтому все специфические особенности чеховской драматургии здесь уже¹⁸⁸ явственно и вполне¹⁸⁹

1) Сфера – быт, ровный, внешне спокойный.

Отсюда – тон, ритмика жизни,
перекрещивающиеся случайности
бытового протекания жизни
с сохранением чувства¹⁹⁰ этого протекания.

Марина и пр<очее>. Сверчок. Лапша¹⁹¹.

2) Носители конфликта – все по-своему¹⁹².

3) Источники – сама жизнь, без виноватых.

4) Сущность конфликта: неудовлетворённость,
пучина и спешка чувств.

5) Без борьбы, без действия, событие – случай.

Мерцание и подмена иллюзий,
критика <нрзб. одно слово> вялости.

6) Разрешение к срывам – власть действительности.

Человек – жертва действительности.

Итог¹⁹³. Порыв к изменению этой внешне ровной, но столь духовно
бедной жизни. Горький¹⁹⁴.

Мелочи быта попали в сферу высокой философской перспективы и с высоты¹⁹⁵

В мелочах быта, в смешении с ними почувствовано присутствие¹⁹⁶ неудержимых желаний, какой-то более¹⁹⁷ высокой одухотворённости. И жизнь, взятая в этой философской перспективе, представилась бедной, нищенски убогой, бесконечно тягостной и никому не нужной.

Горький – 351¹⁹⁸.

187 Запись ведётся на обеих сторонах четвертинки разлинованного с одной стороны листа, поверх машинописного текста, имеющего отношение к раскрытию содержания чеховского рассказа «Соседи». На соседней четвертушке того же полулиста, заполненной в то же время, – знаменательные наблюдения о «Чайке»: «Сила обстоятельств. Драма без виноватых. Преодолевается лишь при наличии убеждения в сверхличной ценности своего дела».

188 Далее зачёркнуто: «вполне». Всё подчёркнуто красным карандашом.

189 Видимо, пропущено слово: «видны» («даны», «представлены»).

190 Подчёркнуто чернилами.

191 Оба слова вставлены красным карандашом.

192 Здесь и далее подчёркнуто синим карандашом.

193 Подчёркнуто чернилами.

194 Далее запись продолжается на обороте. Кроме указанной выше страницы с планом занятия по пьесе «На дне» («Задание 3»), есть аналогичная ей с «Заданием 2» («Вопросы к “Фоме Гордееву”»), на обороте которой речь идёт об «Иванове» и «Лешем».

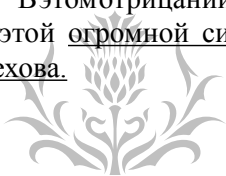
195 Зачёркнуто тремя косыми чертами.

196 Далее зачёркнуто: «порывов».

197 Два слова – над строкой.

198 В этом абзаце и следующем подчёркивания красным карандашом, «Горький» – жирной чертой. Ср., к примеру, с несколькими показательными фразами из поэмы «Человек»: «А тучи разных мелочей житейских подобны грязи на его дороге и гнусным жабам на его пути. <...> Но с каждым шагом я всё большего хочу, всё больше чувствую, всё больше, глубже вижу, и этот быстрый рост моих желаний – могучий рост сознания моего!» (*Горький М. Чело-*

Вэтомотрицаниидуховно-нищенского¹⁹⁹, внешне ровного, но бессодержательного, в этой огромной силе порыва к лучшей жизни и состоял огромный смысл пьес Чехова.



Х

«О вр<емени> напис<ания> “Д<яди> В<ани>” – Лет<опись>. 282»²⁰⁰.

В «Скучной истор<ии>» заглавие: «Моё имя и я». Летопись – 235²⁰¹.

Рассуждения скучны, как сам собой – 239²⁰².

(«Леший»: «Невинный лепет младенца». О «Лешем» вникать, сопоставить письмо Плещееву. Летопис<ь> – 240)²⁰³.

– Письмо Свободина Чехову («Слово». Сб<орник> 2. М., 1914, стр<аница> 275)²⁰⁴.

век // *Горький М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1950. Т. 5. Повести, рассказы, очерки, стихи. 1900–1906. С. 363, 366). Это собрание сочинений – из библиотеки А. П. Скафтымова. Тóма с «Фомой Гордеевым» в этой части скафтымовской коллекции нет, поэтому по другому изданию цитируем характерные высказывания писателя о задуманном герое, взятые из февральского письма 1899 года: «На фоне её (картины современности. – *Н. Н.*) должен бешено биться энергичный, здоровый человек, ищущий дела по силам, ищущий простора своей энергии. Ему тесно. Жизнь давит его, он видит, что героям в ней нет места, их сваливают с ног мелочи. <...> Фома – не типичен как купец, к а к п р е д с т а в и т е л ь к л а с с а (разрядка – в тексте. – *Н. Н.*), он только здоровый человек, который хочет свободной жизни, которому тесно в рамках современности» (*Горький М.* Собр. соч.: В 15 т. Изд. третье. М.: ГИХЛ, 1940. Т. II. Рассказы. Фома Гордеев. Трое. С. 714). Ни в одной книге 30-томника 1949–1953 годов на указанной странице нет суждений, хотя бы отдалённо перекликающихся с содержанием подчёркнутых строк. Исключением, пожалуй, является следующий фрагмент – отрывок из письма главному герою: «Может быть, самое глубокое и умное, что сказано о подвигах, – “лучший подвиг – в терпении, любви и труде”. <...> как мне хочется, чтобы Вы подумали о том, что такое – Россия и отчего в ней так трудно жить людям, почему все так несчастны и судорожны или несчастны и неподвижны, точно окаменевшие!» (*Горький М.* Жизнь Матвея Кожемякина // *Горький М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1950. Т. 9. Повести. 1909–1912. С. 351).

¹⁹⁹ Далее зачёркнуто: «бытия русского интеллигента».

²⁰⁰ Запись сделана простым карандашом в нижнем углу левого поля четвертинки стандартного листа, на обороте которого – последнее слово предложения («отделения»), скорее всего, одной из деканатских бумаг, завизированных некоей Н. Садчиковой. Большая часть публикуемой записи, сделанной тоже простым карандашом, сдвинута вправо. Цит. по: *Гитович Н. И.* Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: ГИХЛ, 1955. С. 282. Книга из библиотеки А. П. Скафтымова.

²⁰¹ См.: *Гитович Н. И.* Летопись... С. 235: «Июль, после 16-го – Август до 9-го (1889 года. – *Н. Н.*). Возобновил работу над пьесой “Леший”, в которой были совсем отделаны два первых акта и конец четвёртого. Одновременно пишет рассказ “Моё имя и я” [первоначальное заглавие “Скучной истории”]».

²⁰² См.: *Гитович Н. И.* Летопись... С. 239. Приводится фрагмент письма А. П. Чехова А. Н. Плещееву от 24 сентября 1889 г. о посланном рассказе «Скучная история»: «Самое скучное в нём, как увидите, это длинные рассуждения, которых, к сожалению, нельзя выбросить, так как без них не может обойтись мой герой, пишущий записки. Эти рассуждения фатальны и необходимы, как тяжёлый лафет для пушки. Они характеризуют и героя, и его настроение, и его влиятельные перед самим собой».

²⁰³ См.: *Гитович Н. И.* Летопись... С. 240: фрагмент письма А. П. Чехова П. М. Свободину от 28 сентября с сообщением о том, что «уже готов третий акт “Лешего” – “поражающий своей бурностью”, о первых же двух актах написал, что в сравнении с новой редакцией – старая «“невинный лепет младенца”»».

²⁰⁴ В этом сборнике писем П. М. Свободина нет. На указанной странице – одно из подборки писем А. Н. Плещеева (она занимает стр. 235–285. – *Н. Н.*), от 5 ноября 1889 года. Название «Ск<учная> ист<ория>» проставлено на полях, красным карандашом, справа от первых же предложений: «Спешу вас порадовать, милый Антон Павлович. Со всех сторон слышу восторженные похвалы вашей повести, и от людей разных мнений, кружков и лагерей. Некоторые говорят даже, что это лучшее всего вами до сих пор написанного» [Слово 1914: 275]. Внизу этой же страницы: «Пожалуйста, Антон Павлович, не отказывайтесь прислать нам (в “Северный вестник”. – *Н. Н.*) “Лешего” (подчёркнуто красным карандашом. – *Н. Н.*) Я, признаюсь вам, никак не ждал, чтобы “публике” ваша последняя (далее – на следующей странице. – *Н. Н.*) вещь понравилась. Она, казалось мне, больше для знатоков. Я думал, что её будут находить скучной. И вообразите – ничуть!» [Слово 1914: 275–276]. На полях, слева от этих слов, тоже красным карандашом проставлено: «Ск<учная ист<ория>». Эта же пометка: [Слово 1914: 277, 271]; красным карандашом на полях отчёркнуто: «Толпа найдёт повесть скучной – по причине отсутствия шаблонной фабулы и обилия рассуждений. Людям понимающим она не может не понравиться; но таких всегда меньшинство» [Слово 1914: 269]. Сборник «Слово» – из библиотеки А. П. Скафтымова.

– Письмо Свободина о «Лешем». Летопись, 242²⁰⁵. Можно процитировать.

XI

О «Д<яде> В<ане>»

В письме к Книппер О. Л. 1 н<оября> 1899 г<ода>:

«Пьеса давняя, она уже устарела, много в ней всяких недочётов, если больше половины исполнителей не попадали в настоящий²⁰⁶ тон, то, естественно, виновата пьеса».


Гит<ович>, 283²⁰⁷.



205 В «Летописи...» – большой отрывок из письма П. М. Свободина В. М. Лаврову от 11 октября 1889 г., написанного после заседания театрально-литературного комитета, забравшего пьесу «Леший», вследствие чего актёр вынужден был отказаться от бенефиса.

206 Слово пропущено и вставлено сверху.

207 См.: *Гитович Н. И.* Летопись... С. 283. Приводится цитата из письма А. П. Чехова к О. Л. Книппер от 1 ноября 1899 года. Запись сделана простым карандашом на четвертинке тетрадной страницы в клетку, на обороте которой – чисто.

A photograph of a hallway. On the left, a white door with a decorative panel is partially visible, showing signs of wear and peeling paint. In the center, a white door is slightly ajar, revealing a dark interior. The floor is made of dark wood with a herringbone pattern. The lighting is dim, creating a somber atmosphere.

**ИЗ ИСТОРИИ ТЕАТРОВЕДЕНИЯ.
«ЛЕШИЙ» И «ДЯДЯ ВАНЯ»:
НЕИЗДАННОЕ**



«СЮЖЕТ, ДОСТОЙНЫЙ КИСТИ АЙВАЗОВСКОГО»¹ ЧЕХОВ ЗИМЫ И ВЕСНЫ 1994 ГОДА

Аннотация. 1990-е годы как зенит популярности Чехова на московской сцене. «Дядя Ваня» в интерпретации разных театров. Размышления режиссеров, актеров, критиков о природе чеховской драматургии.

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Дядя Ваня», московские театры 1990-х гг., спектакль, герой, театральный критик, режиссер, зритель.

“THE SCENE WAS WORTHY OF THE BRUSH OF AIVAZOVSKI” CHEKHOV OF WINTER AND SPRING 1994 YEAR

Abstract. 1990s as the apogee of Chekhov’s popularity on Moscow stage. *Uncle Vanya* in the interpretation of different theatres. Considerations of stage managers, actors, critics about the nature of Chekhov’s dramaturgy.

Keywords: Anton Chekhov, *Uncle Vanya*, Moscow theatres of 1990s, performance, character, dramatic critic, stage director, spectator.

История данной публикации столь случайна, сколь и закономерна. Когда-то в поисках материалов для готовящегося в то время сборника «Чеховианы» под таким же, как и ныне, названием, я в качестве его ответственного редактора разговорился с Н. Ю. Казьминой, моею бывшей коллегой по журналу «Театр». И спустя какие-то месяцы или недели получил от нее конверт с готовой версткой полос журнала, не вышедшего, выражаясь чеховским слогом, «по обстоятельствам, как говорится, от редакции не зависящим». Общий заголовок тоже был взят из Чехова: «Сюжет, достойный кисти Айвазовского». Ниже и публикуется большая часть материалов из этой подборки, собранной Н. Ю. Казьминой при участии ее коллег – театроведов, критиков и практиков театра. Если добавить к сказанному и тот, например, факт, что тогда же не вышел и задуманный том «Чеховианы» – тоже по неким сходным «обстоятельствам», то станет еще объемнее, наполненнее и понятнее эта загадочная фраза выросшего из Дядина «приживала» Телегина, с подобающим значением и образом адресованная няньке Марине. Откликнемся на это ее же признанием: «А ты без внимания, батюшка. Все мы у бога приживалы...»

В. Г.

¹ Материал подготовила Н. Казьмина, при содействии Т. Шах-Азизовой и И. Алпатовой (автора записи интервью с А. Калягиным). Предупреждение к настоящей публикации – В. В. Гульченко.

В одной только Москве, в одном только сезоне семь спектаклей по пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня». Не странно ли? Ведь «в ней так много риторики, но нет логики». Особенно для общества, по едкому замечанию М. Арбатовой, «пропитанного поэтикой рекламы и драматургией Белого дома». «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!» – возможно ли, чтобы этот крик души Войницкого вместе с выстрелом в Серебрякова достиг не только ушей, но и сердца современного зрителя, – и нашел в нем эмоциональный отклик? Конечно, метания и рефлексия дяди Вани более чем понятны, вот только отчаяние его сегодня отчаянно немодно. Сначала разговор на эту тему состоялся в стенах Дома актера, потом он обрастал подробностями, комментариями, интервью, рецензиями. В итоге получился многоликий, пестрый сюжет, действительно, как говаривал Вафля, достойный кисти Айвазовского.

Пролог **Чехов, «Дядя Ваня», контекст**

Татьяна Шах-Азизова. У нас и раньше случались такие совпадения. Помните, в начале 80-х, – «Три сестры» были поставлены подряд в трех московских театрах: у Ю. Любимова, у А. Эфроса, у Г. Волчек – и вышел такой своеобразный спор спектаклей. В начале 90-х над «Дядей Ваней» театры, насколько я знаю, работали одновременно и независимо друг от друга, по какой-то внутренней потребности, пока мне непонятной. Время как бы не для этой пьесы Чехова застойного времени – безнадежной, безысходной, грустной, даже тягостной. А время у нас шалое, почему-то «веселое». Все театральные спектакли, получающие премии последних лет, радостные. И вдруг – нашествие «Дядей Вань». Почему? Я не готова к ответу.

Первым был театр «Т-88» (режиссер А. Поламишев), который открыл сезон «Дядей Ваней», а потом вдруг исчез с театрального горизонта. Этот театр вообще таинствен, как Железная маска. Затем «Дядей Ваней», как знаменем, как своей «чайкой», открылся театр «Et cetera». Далее: театр «У Никитских ворот» этой пьесой отмечал свое десятилетие. Пьеса стала какой-то рубежной: кто ею открывается, кто – отмечает юбилей. М. Розовский получил за свой спектакль приз «Хрустальная роза». В Щукинском училище Н. Волков, вероятно, сам мечтавая сыграть эту роль, поставил пьесу со своими студентами. Во ВГИКе, на курсе А. Ромашина, был поставлен «Дядя Ваня» (режиссер Ю. Ильяшевский) со студентами-выпускниками разных национальностей. Афганец, мексиканец, кхмеры играли Чехова на русском языке с божественным простодушием. И, наконец, последним выпустил «Дядю Ваню» Малый театр в постановке С. Соловьева. Есть еще «Дядя Ваня» старый, заслуженный, седьмой по счету, идущий во МХАТе имени А. П. Чехова с 1985 года, в прежних декорациях Д. Боровского, но с новыми исполнителями. Будем иметь и его в виду, как точку отсчета. Так все-таки – почему?

Геннадий Демин. Действительно, сакральное число семь принуждает к объяснению. Таким «размножением», похоже, не может похвастаться ни один столичный сезон всего уходящего века.

Привходящие театральные обстоятельства – давность последней премьеры по этой пьесе (1985), Международный и параллельный ему фестивали, с именем драматурга связанные и в Москве прошедшие (там «Дяди Вани» не было ни одного) и т. д. – указывают на благоприятность условий, но не на причину. Обилие нетрадиционных театров, к этой пьесе обратившихся – от юбиляров до новорожденных, тоже свидетельствует скорее об общей ситуации, нежели о глубинных мотивах.

В богатой и славной именами, названиями, явлениями русской драматургии очень немногим авторам удалось вывести к рампе не просто нового героя, но героя, тесно связанного с определенным социальным слоем (классом, прослойкой). Гоголь, Островский, Чехов, Эрдман, Вампилов, Петрушевская – пожалуй, все. В обыденном сознании только одному из них дано право представлять в искусстве российскую интеллигенцию.

Все пять зрелых чеховских драм и комедий связаны с предвестием перелома, но – в разной степени. Только «Вишневый сад» повествует о нем наглядно, почему и отпадает – у нас и сейчас – за прозрачностью аналогий. В «Трех сестрах» противопоставление героинь Наташе затмевает прочие конфликты (мать Софочки и Бобика к интеллигенткам не относится), в то же время «Иванов» уже своим названием одиночество интеллигентного героя прокламирует. Из оставшейся пары пьес, где борьба и в самом деле идет между представителями одной «команды», на первый план «Чайки» выходит разрыв поколений, и только «Дядя Ваня» дает образчик «разборки» не только клановой и семейной, но и внутриспоколенческой.

Когда-то, на мой взгляд, шедевр Э. Някрошюса обнаружил Чехова-прорицателя. Но шальный танец слуг-полотеров мы восприняли в ретроспекции. Кто бы смел подумать, что историческая драма – исход российской интеллигенции – так скоро повторится фарсом: отбрасыванием на обочину жизни ее преемницы советско-перестроечно-реформаторски-прогрессивного образа.

Уполномоченные этой интеллигенции привыкли (объективно ли, ложно – другой вопрос) ощущать себя генераторами идей и движителями духовного развития нации. В качестве таковых они охотно принимали любые официальные посты и назначения. По инерции они и сейчас еще митингуют и выступают, подписывают призывы и обращения, поддерживая – по крайней мере в самих себе – иллюзию приобщенности к чему-нибудь судьбоносному.

Меж тем взамен статуса властителей дум творческому люду давно, как мне кажется, определены должности шутов и зазывал. Маленький, но характерный штрих: заручившись согласием Н. Караченцова на обращение в поддержку Б. Ельцина, составители листовок даже не позаботились правильно написать фамилию любимого артиста.

Чем больше суеются любимцы публики, тем вернее они завершают превращение, не удавшееся даже Отцу народов: из интеллигентов – в интеллектуалы, из хранителей древностей – в оценщиков их рыночной стоимости, из князей в... Впрочем, право первородства идет на бартер, очевидно, отнюдь не за чечевичную похлебку.

Пока все шло более или менее гладко – старались держаться вместе. Когда стал внятен крах – занялись выяснением отношений, любимым русским кроссвордом: «кто виноват». В каждом из уже упомянутых «Дядей Вань» ответ – свой, иногда –

традиционный, порой – сногшибательный. Для каждого спектакля в отдельности это существенно.

Для всех вместе – не столь важно.

Выстрелы всех Войницких – прощальный салют.

Вынос тела продолжается.

Владимир Турбин. Уникальная ситуация. Действительно, дядеванефильство какое-то. А посему – несколько замечаний о контексте. Скажу банальность: драматургия Чехова вся еще впереди. Не открыты еще многие метафоры, лежащие в основе великих классических чеховских пьес, не увидены, не прочувствованы до конца.

Когда-то одна моя студентка задумчиво спросила: «А почему у Чехова всегда так много едят?» Я попытался ей возразить: у всех много едят, у Гоголя – господи! – целая поваренная книга. А если вдуматься – действительно, только Чехову могла прийти в голову мысль в «Записных книжках» отметить: «Изменившая жена – это большая холодная котлета, которую не хочется есть, потому что ее трогал кто-то другой». Изобразить трагедию Анны Карениной в таком афоризме?! Удивительно. Какая-то гастрономия – и у Чехова, и у его героев. Когда это анализируешь, становится ясно, что еда у Чехова связана с трагическими событиями в жизни человека. Помните рассказ «Шампанское»? Подзаголовок – «рассказ проходимца», бомжа, по-нашему. Катастрофа с героем произошла потому, что приехала кокетливая очаровательная тетушка на глухой полустанок, привезла шампанское, и человек, выпив, покатился вниз. Сочетание еды и чего-то трагического... Я начинаю думать о «Вишневом саде». А ну как это пожирание есть и там? А ну как все это, выписанное с чеховской виртуозностью, нежностью, мистификациями, – все это сводится к тому, что Лопахин ведь пожирает имение вместе с его обитателями. Как зритель я жду, что театр эту чеховскую метафору заметит, прочитает и мне сумеет показать. Сложнее, более зыбко с «Чайкой». Погибшая женщина – убитая птица. Господи, ну какая банальность! Но есть ведь и что-то еще?! Быть может, это драматическое повествование – об ангеле убитом? Мы сейчас все страстно одержимы всюду искать дьявола. С одной стороны, уже в Горбачеве прозрели дьявола. С другой – покойный Карабчиевский обнаружил его в Маяковском. Вот такие средневековые охотники за дьявольщиной. Ну так давайте тогда с тем же рвением искать в людях и противоположное начало. Вся русская литература – и Чехов тут не исключение – наполнена ангелами. Это о контексте, как я его ощущаю.

Александр Свободин. Меня тоже волнует вопрос контекста: соотношение Чехова с окружающим миром. Особенно в последнее время. Пьесы Чехова – это вечная загадка. Я давно уже понял, что «правильного Чехова» не существует. Но тот не режиссер, кто не мечтает открыть единственно верного Чехова для себя.

Не так давно посмотрел в БДТ «Вишневый сад» А. Шапиро и отметил для себя, что он юбилейный – сорок пятый «Вишневый сад» за всю мою долгую жизнь. Отметил и подумал: а стоит ли спорить, где хуже, где лучше, какие актеры как его сыграли, какие режиссерские приемы оказались в нем удачны, а какие – нет? То есть, конечно, стоит, для этого существует профессия театроведа, критика, и в театре от него ждут именно такого разбора. Но если смотреть шире, что же такое Чехов, то в мировой драматургии лично я нахожу только один аналог его «неконечности», неисчерпаемо-

сти – это Шекспир. Поэтому у каждого времени, у каждой группы театральной интеллигенции – свой Чехов. Ф. Горенштейн однажды написал великолепную статью «Мой Чехов весны и зимы 68-го года». Как точно! Он словно подозревал, что через год у него, у других может быть уже совсем другой Чехов. Эту относительность, мне кажется, все мы и должны учитывать – ставя Чехова, беседуя о Чехове, оценивая готовые спектакли по Чехову.

Как поссорились Александр Михайлович и Марк Григорьевич

Марк Розовский. Вы спрашиваете: почему и зачем «Дядя Ваня» сегодня? Если бы знать, если бы знать... Если бы можно было это сформулировать так, чтобы стало понятно всем – и самому себе... Чеховеды прекрасно знают реплику Антона Павловича, которую он произнес, когда, с его точки зрения, его поставили не совсем точно: «...я же написал, там же всё сказано». Там всё написано – эти авторская мольба и вместе с тем требование ко всем нам, мне кажется, до сих пор остаются в силе. Главным заветом, которому все мы должны следовать, является желание постичь автора.

На мой взгляд, «Дядя Ваня» – лучшая пьеса Чехова, имеющая огромную сценическую историю в русском театре, в советском театре, но до конца так и не прочитанная. Пусть это не прозвучит залихватски – я вовсе не считаю себя единственным держателем истины. Еще будут сотни попыток постичь этого автора – потому что... там всё написано. Умеем ли мы правильно прочитать, что там написано, – вот в чем вопрос. Что же мы должны почувствовать, берясь за этот канонический текст и создавая некую его театральную версию? Вот тут и начинается самое опасное.

Для меня, не видевшего великого Б. Добронравова на сцене МХАТа в этой роли, желание поставить «Дядю Ваню» самому возникло, когда я посмотрел спектакль Э. Някрошюса. О нем много писали, и писали блистательно. И я считаю, что этот спектакль, несмотря на то, что исполняется на литовском языке, будил, возбуждал и звал к Чехову. Я до сих пор не понимаю в этом спектакле многих вещей, но многое очень понравилось – игра актеров, болезненность тона, декорация Н. Гульяевой. Мне показалось только... что в целом в нем так много пошлости. Что я называю этим словом? Как бы это объяснить? Мне показалось, что надевающий медвежью шкуру и ползающий на коленках Астров – это не Чехов. Это дурь какая-то! Мне показалось, что то, чем так восхищалась критика: Астров вынимает пинцетиком из папки какие-то марки и потом подставляет к лицу Елены Андреевны некую лупу или телевизионный экран, – это несовместимо с автором! Это там не написано! Что бы мне ни говорили, как бы меня ни притягивали за уши к чеховскому языку, его мирознанию – это было недопустимо. Больно было видеть, что зал это пропускал. Наоборот, зал это хвалил и этим восхищался. Вообще-то это прекрасно, что люди чем-то восхищаются в театре, но именно это и создавало для меня некоторое бурление в крови, потому что внутренне я был не согласен с таким пониманием Чехова. Чем должен быть Чехов, чем мог бы быть Чехов – для меня было абсолютно ясно. И это при том, что я аплодировал вместе со всеми, открывал рот от удивления, был захвачен эмоциями, но потом – приходило абсолютное несогласие. Я это говорю не к тому, чтобы с кем-нибудь постфактум свести счеты, не дай бог. Просто всегда важен

толчок. Это и побудило меня попытаться в меру своих собственных сил осознать то, что мне в этом спектакле показалось удешевлением, всего лишь приемчиком. Я уж не говорю о банках, которые ставили дяде Ване в начале спектакля. Это выглядело просто оскорбительно для чеховского сознания. Наверное, это можно делать... но нельзя делать с Чеховым. Это – нельзя! Я категорически – политически, эстетически, как угодно – против такого обращения с автором! Можно ставить банки в другой пьесе. Может быть, там это будет выглядеть гениально. Но почему здесь?! Почему мне доказывают, что это «ассоциативно», «парадоксально»? Я на это твержу одно: там это не написано! Да – версия, трактовка, свобода общения с каноническим текстом, но закон профессии заключается в том, чтобы постичь главное – мысль, дух. Может быть, это и было достигнуто Някрошюсом на литовском, западноевропейском уровне, но мне было физиологически больно... Тем более, что если уж ставить банки, то ставить их надо было Серебрякову. Это такая театральщина, такое пижонство, такая символятина! Я убежден, что никаких символов у Чехова вообще нет! Чехов пишет историю людей! А дальше – наше ассоциативное мышление и чувства должны быть разбужены, и, конечно, мы можем кое-что в его пьесах воспринять символически. Но ни в коем случае нельзя пасть так низко, чтобы превращать Чехова, чеховские изумительные, неповторимые, единственные в своем роде образы, мысли, слова в дешевую символику на сцене. Давайте тогда Метерлинка ставить... с банками.

Я вовсе не хочу умалять талант Някрошюса, просто сейчас я говорю о разных методах распознавания того, что есть Чехов, что есть театр и псевдотеатр, что есть театр, который не идет за традицией, всегда ли это похвально, что есть театр человеческий и бесчеловечный, театр моего «я» – и театр Антона Павловича Чехова. Это принципиальнейший вопрос сегодня. В конце концов, это вопрос нашей культуры. Это вопрос нашей внутренней ответственности перед божественным текстом, до которого нам следует дотянуться. Дотянуться, но не насиловать. Мне кажется, что сегодняшнюю пустоту, которая лезет из всех щелей, можно победить только самым глубочайшим, самым серьезнейшим и очень ответственным отношением к авторскому замыслу, авторскому мышлению, к авторской поэтике. Это не значит, что мы должны стать робкими, скованными, несвободными. В конце концов, есть уроки Станиславского, Товстоногова – дерзайте.

Александр Свободин. Что касается спектакля Някрошюса, я согласен с Розовским. И, кстати, далеко не все разделяли тогда восторг перед этим зрелищем. Я не боюсь признаться, что у меня оно вызвало глубокое разочарование. И еще я там заметил (хотя в приличном обществе об этом говорить не принято) какой-то укор русской культуре, русской интеллигенции. Мне и это было неприятно. Э. Някрошюс – талантливейший человек. Когда он ставил Айтматова, когда создавал спектакль о Пиросмани, это было очевидно. Но в случае с Чеховым на один спектакль наложился другой – собственный режиссерский сюжет отношений с действительностью.

Режиссерские решения могут быть всякими. Но все-таки решение решению рознь. Я как-то спросил у Товстоногова, когда он ставил «Дядю Ваню»: «Какая у вас концепция?» Хорошо бы, чтобы мы, критики, вообще выбросили это слово из своего лексикона. «Никакой концепции у меня нет, – сказал Товстоногов. – Будем ставить Чехова». И он начал ставить...

Татьяна Шах-Азизова (*к актерам*). Вы жили в плену этой пьесы не один месяц, у вас совершенно другой репертуарный контекст, спектакль для вашего театра необычно скромный и простой, без особенных игровых эффектов. Как вы себя ощущали внутри? Что это для вас – крепость, которую нужно было взять, или уже свой дом?

Андрей Молотков (**Астров в театре «У Никитских ворот»**). Для нас с самого начала это был дом, в который мы вошли и в котором расположились. И чем дольше мы в нем живем, тем больше удивляемся материалу и друг другу.

Татьяна Шах-Азизова. В этом спектакле все друг друга любят. В нем нет плохих людей. Даже Маман В. Улик – очаровательное существо, влюбленное в своего сына. (Обычно ее играют старой каргой, над которой и театр, и зрители очень зло потешаются.) Даже профессор Серебряков, эта «сушеная вобла», в исполнении В. Долинского – вполне, на мой взгляд, симпатичный человек, этаким баловень судьбы. Можно даже представить, как он в столице кружил девушкам головы и за ним толпами ходили студенты. Акценты в спектакле расставлены деликатно и в каком-то смысле по-новому, хотя не знаю, идет ли это от концепции или от того, что вам так хорошо, вольготно в чеховском тексте, такая у вас в спектакле (в театре) семья. Помните, А. Д. Попов говорил, что вокруг настоящего чеховского спектакля образуется настоящая актерская семья, какие-то токи взаимодействия спланивают людей. Если семья не образуется, спектакль не живет. Очевидно, у вас это произошло, и со стороны смотреть на это завидно.

Марк Розовский. Вместе с актерами мы действительно прожили потрясающие месяцы работы. Там, за окном нашего театратора, шла какая-то другая – жуткая! – жизнь, а у нас на репетициях цариле счастье. Счастье было раскапывать: а почему она именно так сказала, а он промолчал, а что стоит за этим словом, а какое тут действие. И когда все оказались заражены этим, возникло счастье работы, которое я не испытывал никогда прежде. На Някрошюсе я испытал некий эмоциональный толчок к работе, но потом понял, что эта пьеса удивительно современна, злободневна в самом хорошем смысле. Мы привыкли считать Достоевского великим прогнозистом, писателем, который прозрел наше будущее. А Чехова еще при жизни обвиняли в объективизме. Но как же эта пьеса, написанная на рубеже веков, прогнозирует все, что с нами стряслось! Все как бы очень просто: люди, которые могли жить в мире друг с другом, оказались в дикой вражде, грызне, ненависти. Через двадцать один год после написания этой пьесы они оказались в огне гражданской войны. И это прогнозируется, оказывается, в «Дяде Ване». Конечно, мхатовские постановки не могли это почувствовать так, как мы с вами, но для меня это самое живое, что есть в пьесе. Хотя ни буквально, ни вульгарно в ней нет желания Чехова что-то нам объяснить. Мы все должны понять сами – потому что «там всё написано».

Сначала мы начали просто читать список действующих лиц, пытались понять, что значит это название: четыре буквы и четыре буквы – два слова, три «я», два «д»; и вообще – какое-то некоммерческое, некассовое название. А чей собственно «дядя»? Сони? Нам правда было интересно раскапывать: действительно ли Соня живет миражами? И дядя Ваня живет миражами? И как эти миражи рушатся? Что есть Серебряков? Как он схож с нашей сегодняшней профессурой? И что есть Мария Васильевна? Многие из нас настаивали, что она читает брошюры по искусству, которые пишет Серебряков. Но если говорят «она мечтала о заре новой жизни», то на рубеже

веков это означало только политические брошюры, или полудиссидентские, говоря сегодняшним языком. То, что написано, открыло нам колоссальные возможности и для маневра, и для спора. Мне кажется, что удивительно интересным является здесь и отсутствующий персонаж, который очень многое продиктовал в разработке психологических отношений Сони и Елены Андреевны, и дяди Вани, и Серебрякова. Я имею в виду умершую жену Серебрякова, Сонину мать. Как она умерла? Было ли это самоубийство? Как они познакомились с Серебряковым?.. Может быть, это школьные вопросы, но именно на них искать ответ – доставило нам удовольствие.

Александр Свободин. Это прежде, по необразованности, я тоже думал, что не надо, ставя Чехова, задавать себе детские, школьные, как сказал Розовский, вопросы. А почему, к примеру, Лопухин не женится на Варе? А почему Аня сообщает Варе, что у мамы теперь лакей Яша, когда Яша из соседней деревни и вместе с ней уезжал в Париж? Масса нелогичностей, нестыковок, как бы нелепостей. На самом деле все не так. И вот каждый раз, отвечая на эти, казалось бы, простые вопросы, переосмысляя эти детали, режиссер вырабатывает новую концепцию. Для себя и для своего времени. К примеру, Фирс – это не просто старый лакей, которого должен играть старый актер. Это стержень «Вишневого сада», смысл полифонии пьесы. Кстати, я вообще полжизни заблуждался относительно этого образа. У нас даже с Турбиным была однажды полемика. И, пользуясь случаем, хочу сказать, что он был прав, а я – нет. Фирс – это, действительно, наследник всех слуг русской литературы, а не раб, как мне поначалу казалось.

Я знаю Розовского вот уже тридцать лет, и двадцать из них я ждал, когда же он возьмется за классическую пьесу. Когда же он наконец перестанет писать композиции, инсценировки, а поставит то, что уже до него было хорошо написано. Признаюсь, я всегда смотрел его спектакли с большим скепсисом, и тут шел в театр, побаиваясь. Но то, что я увидел, меня приятно порадовало. Розовский и его актеры доказали, что они могут это ставить, они вдумываются, вгрызаются, вживаются в материал, в чеховскую атмосферу, открывают ее для себя, и на сцене, где, казалось бы, вообще играть нельзя, играют, и играют очень интересно.

Марк Розовский. Нам хотелось на нашей крошечной сцене просто сыграть Чехова – отнюдь ни с кем не воюя, тем более со спектаклем Някрошюса, который, повторяю, сам по себе прекрасен, доставил удовольствие людям и у многих вызвал восхищение. Но наш способ, наш метод общения с Чеховым оказался другим. Он подходит для нас, но мы его никому не навязываем.

Андрей Молотков. «Мы братья преград не обещали, мы будем гибнуть откровенно». Борис Пастернак.

Александр Поламишев. По-моему, Марк Григорьевич не совсем точно процитировал Чехова. Чехов очень сдержанно, как известно, отнесся к спектаклю МХАТа. Он сказал: я же написал, что дядя Ваня в ярко-красном галстуке, вы не поняли этого, а там написано это. И сколько ни выуживала у него Книппер хороших слов, чтобы сообщить их Немировичу-Данченко, ей это не удалось.

Я видел все спектакли по «Дяде Ване». Из виденных всерьез могу говорить только о спектакле Н. Волкова, который находится в некотором споре со мною и с традицией МХАТа. Спектакль А. Сабинина, хотя там много поют и ходят через зал, и спек-

такль М. Розовского мне представляются абсолютно традиционными. А традиция, которая после мхатовского спектакля начала тиражироваться, на мой взгляд, сегодня несостоятельна, что я и попытаюсь доказать.

Все режиссеры допускают одну и ту же ошибку: у них Серебряков – нытик, пустьшка, которому молился дядя Ваня, несчастный, талантливый, погубивший свою жизнь. Об этом ли пьеса? Тот же дядя Ваня утверждает, что Серебрякова любили две замечательные женщины. Сестра – красавица, умница, ангел во плоти. Я понимаю, тогда он был моложе, его, может быть, любили за сильные мужские достоинства. Но эта девочка, Елена Андреевна, влюбившаяся в него, когда он был уже стар?! Если вы помните, дворяне очень сдержанно пускали в свою среду чужаков, и всегда попавший к ним чувствовал себя изгоем. Серебряков как раз и был изгоем. Он из бурсаков, и вместе с тем он был принят здесь и стал членом этой семьи. Такая ли он бездарность? Я понимаю, если бы было написано, что Серебряков получает Нобелевскую премию, а тут дядя Ваня прозрел... Нет, дядя Ваня прозрел, потому что Серебрякову дали под зад коленом, он ушел в отставку год назад, и тут – гениально! – дядя Ваня понял, что не на того молился. На кого я молился всю жизнь, ай-ай-ай! Но оставим пока в стороне эту тему. Допустим, что Серебряков даже неталантливый человек. Хотя две очаровательные женщины, повторяю, его обожали, одна любит и сейчас. Да сам дядя Ваня на него молился всю жизнь! На бездарность эту! Значит, каков же сам дядя Ваня? А почему Мария Васильевна его обожает?

Так о чем же пьеса? О гении, погубившем себя? О бездарности, которая подчинила себе талант? Кстати, мой опыт, и человеческий, и режиссерский, мне подсказывает, что еще не было случая, чтобы из ассистентов выходили гениальные режиссеры. Всегда прилипают к личности крупной людишки помельче, которым вечно ходить в ассистентах.

Так как же гениальный дядя Ваня мог молиться на другого, зарывая собственный талант в землю? Я в это не верю! Этого не может быть! Талантливый человек – он проявляется, ему необходимо проявиться. Что он там порет чушь, что он мог бы стать Шопенгауэром и Достоевским?! Это бред сивой кобылы! Талантливый человек стал бы кем-нибудь. А он никем стать не смог, он купался в лучах чужой славы и был счастлив, что мог быть рядышком, быть при этом. Но про это ли пьеса? Вот как полезны детские вопросы. Нет, не про это совершенно!

Пьеса о том, как старый человек, потерявший в своей жизни самое главное – свое творчество, работу, приезжает в имение к своим единственно близким людям, которые устраивают ему здесь... Что устраивает ему здесь дядя Ваня? Поносит его за глаза и в глаза, старым сухарем его называет, воблой ученой, «от ревности и зависти вспухла печенка»... Это интеллигентный-то человек так себя ведет? Допустим, ты поставил не на ту лошадь. Но лошадь ранена, она приковывалась в свою конюшню. Разве бьют лежачего?! Это – нравственно?! Мог ли Чехов, который предлагал по капле выдавливать из себя раба, сочувствовать человеку, который способен топтать другого человека, потерпевшего в жизни фиаско? Это безнравственно! Это омерзительно! Мог Чехов этому сочувствовать? Никогда!

Смотрите, что написано в пьесе. Безнравственно поведение дяди Вани и циника до мозга костей Астрова, которому плевать, что молодая женщина – единственная

нить, которая еще связывает этого старого человека с жизнью. Ему плевать на это, ему надо загашить ее в постель. И этот пьяный вдрабадан Астров говорит: «В человеке все должно быть прекрасно...». А наши милые чеховеды еще приписывают эти слова Чехову! А это не Чехов, это пьяный вдрабадан Астров говорит! У нас все время боятся, чтобы русский интеллигент не напился, а он пьян в стельку и еще коньячок ищет. Не мог Чехов, умный, нормальный человек, на одну доску ставить и лицо, и одежду, и душу, и мысли! Я понимаю, что в человеке должны быть прекрасны душа и мысли. Но одежда?! Сколько прекрасных талантливых людей не обращают внимания на это. Вообще! А у некоторых – идиосинкразия на красивую одежду. А лицо? Когда будущая любовница Бетховена впервые его увидела, она думала, что это обезьяна, выскочившая из клетки. Красный, рябой, без шеи, руки ниже колен. Ей было восемнадцать, а ему – пятьдесят семь. Но внешность не имела значения, потому что появилась душа. А Сократ, со срезанным подбородком идиота? Разве можно ставить на одну доску лицо, одежду, душу и мысли? Так вот, Астров – просто циник, а дядя Ваня – неудачник, сутяга и гнусная личность, и доходит до того, что он, интеллигентный человек, стреляет в другого живого человека.

Я был в начале войны командиром диверсионной группы. Первого немца, которого я убил, так случилось, я зарезал со спины ножом. И мне это снится до сих пор! Я помню, когда был в пехоте, лица всех убитых мною людей. Помню, как мозги из них вылетали, когда я стрелял. Нормальный человек не способен на убийство! И стрелять не способен! А этот – в нормальных условиях! – стреляет в живого человека. Это – что? Этому может сочувствовать Чехов? Может быть такой кошмар написан? То есть безнравственность одних наворачивается, наворачивается, наворачивается, и наконец профессор не выдерживает: продать, к черту, дом! плевать на все! И он становится безнравственным. Происходит страшное: выстрел в живого человека, бывшего друга. Вот такие события в пьесе происходят. Ибсен бы на этом и закончил пьесу: выстрел – и все. Но Чехов не был бы Чеховым, если бы сделал так же. Это был русский верующий человек, и он написал последний акт, потрясающий, в чем вся загадка пьесы, где всем становится стыдно. Стыдно! Как крысы с корабля бегут отсюда. Даже Астрову и тому неловко за все, что здесь произошло. Происходит раскаяние. Вот, мне кажется, какая это пьеса.

Почему я начал говорить о спектакле Н. Волкова? Мне кажется, это нетрадиционный спектакль. Кроме, к сожалению, трактовки образа Серебрякова, полного кретина, идиотика, такого же пшюта, как везде, абсолютно сатирической фигуры. Но в остальном Чехов Н. Волкова ближе к Достоевскому. С. Юшкевич (дядя Ваня) играет человека, давно понявшего: был бы Серебряков, нет ли, он сам не тем занимается, не его это проблемы. Проблема – дикий конфликт с самим собой, с тем, что он понял давно. И он не винит Серебрякова, он сам себя ненавидит и истязает. И сама себя истязает Елена Андреевна, и Соня. Они все истязают себя сами. И это сделано последовательно. Кроме, повторяю, пшюта Серебрякова.

Я ничего не могу сказать о спектакле Някрошюса, поскольку видел его на пленке. А театральные спектакли смотреть по ТВ нельзя. Но в принципе – считать, что Чехов и символы несовместимы? Вы, Марк Григорьевич, ошибаетесь. Если вспомнить историю, то не кто иной, как Чехов, посоветовал Немировичу обратиться к Ме-

терлинку, сказав, что из всех живущих писателей он ему ближе других. Это сказал Чехов. Метерлинк также очень высоко отзывался о Чехове. Так что не все так однозначно. Конечно, я с вами согласен, я терпеть не могу символов на театре. Символ на театре – мертвая вещь. Образ – это образ действий, а не мертвый символ. Но символизм как таковой Чехову был не чужд.

Марк Розовский (*аpart*). Хотя в чем-то мы оказались согласны.

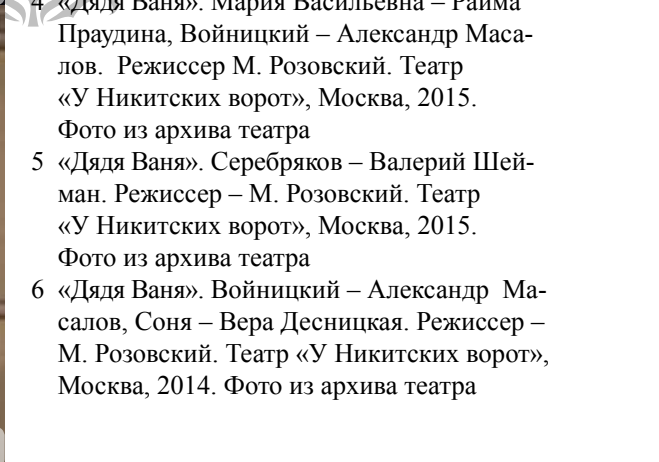
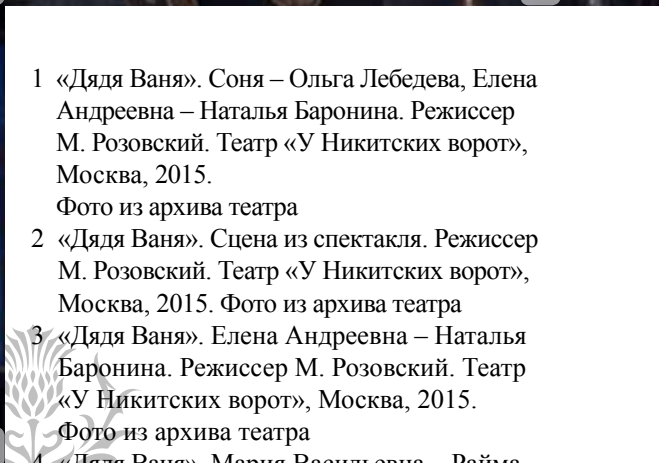
Александр Свободин. Действительно, Чехов совершенно не терпит разоблачения персонажей. Я совершенно согласен с тем, что разоблачать Серебрякова – бессмысленно и нелепо. И вообще педалировать любое разоблачение. Вообще я заметил: принято считать, что «Чайка» не удастся, если нет Нины и Треплева. На собственном опыте зрителя могу сказать, что «Чайка» не удастся, когда начинают разоблачать Аркадину. Как только нечто подобное происходит, Чехова становится неинтересно смотреть. Нельзя принимать реплики персонажей за отношение автора к ним, что часто, к сожалению, делается. Тот же покойный Товстоногов всю жизнь мечтал поставить «Чайку», и у него на этот раз была концепция. Может быть, поэтому он ее и не поставил. Он считал, что трагедия в «Чайке» в одном: эти ретрограды, Аркадина и Тригорин, талантливы, а эти молодые экстремисты, Нина и Треплев, увы, неталантливы.

Есть и в «Дяде Ване» один секрет, мною открытый. Как только в этой пьесе роль Елены Андреевны поручают хорошей, но некрасивой актрисе, все летит к черту, не получается. У Чехова был нормальный расклад: все-таки сразу трое мужчин влюблены в эту женщину. Чехов настолько чуток к естественной расстановке сил в пьесе, что малейший перекося в этом плане перекашивает и всю пьесу. Хотя есть и блестящие «окончательные решения». Например, я всегда был поклонником «Вишневого сада» А. Эфроса. Хотя это концентрат «Вишневого сада», где половина пьесы, на мой взгляд, вообще не поставлена. Режиссера интересовали только Раневская, Лопухин и Гаев, а вот Петя Трофимов его не интересовал вовсе. Но это было окончательное великолепное решение.

Так вот, если мы все это усвоим, несколько принципиальных моментов в чеховских пьесах, – никого не разоблачать, вдумываться в каждого персонажа, действительно играть то, что написано, – все получится. У Чехова есть еще и тончайшая саво-режиссура. К ней надо прислушаться. И тогда возможны колоссальные открытия.

Владимир Турбин. Я бы хотел вернуться к спектаклю Поламишева. В нем действительно все схематично, сведено к реабилитации Серебрякова. Грубо говоря: ну чего пристали к человеку. Почему всех окружающих он так раздражает? На каком основании они говорят, что он всю жизнь писал о романтизме, реализме, ничего в этом не понимая? А они кто – специалисты? Тонкие знатоки романтизма и реализма? Я бы назвал этот спектакль «несколько слов в защиту угнетенного, вызывающего раздражение, несправедливо обиженного, а на самом деле заслуженного, уважаемого русского человека». Так, видимо, спектакль был задуман, понять его по-другому попросту было невозможно. Но получилось лучше, шире, любопытнее, чем было задумано.

Это спектакль о том, как глупо, нелепо, неизвестно почему люди ссорятся, грызутся, даже перестрелка начинается. Я бы даже посоветовал Александру Михайловичу выстрел сделать погромче, чтобы звук его оглоушивал, отрезвлял людей. Жестковатая, конечно, но допустимая концепция, кстати, как нельзя лучше



1 «Дядя Ваня». Соня – Ольга Лебедева, Елена Андреевна – Наталья Баронина. Режиссер М. Розовский. Театр «У Никитских ворот», Москва, 2015.

Фото из архива театра

2 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля. Режиссер М. Розовский. Театр «У Никитских ворот», Москва, 2015. Фото из архива театра

3 «Дядя Ваня». Елена Андреевна – Наталья Баронина. Режиссер М. Розовский. Театр «У Никитских ворот», Москва, 2015.

Фото из архива театра

4 «Дядя Ваня». Мария Васильевна – Райма Праудина, Войницкий – Александр Масалов. Режиссер М. Розовский. Театр «У Никитских ворот», Москва, 2015.

Фото из архива театра

5 «Дядя Ваня». Серебряков – Валерий Шейман. Режиссер – М. Розовский. Театр «У Никитских ворот», Москва, 2015.

Фото из архива театра

6 «Дядя Ваня». Войницкий – Александр Масалов, Соня – Вера Десницкая. Режиссер – М. Розовский. Театр «У Никитских ворот», Москва, 2014. Фото из архива театра



7 «Дядя Ваня». Астров – Виталий Соломин, Марина – Елизавета Солодова. Режиссер С. Соловьев. Малый театр, Москва, 1993. Кадр из фильма-спектакля

8 «Дядя Ваня». Соня – Татьяна Друбич. Режиссер С. Соловьев. Малый театр, Москва, 1993. Кадр из телефильма

9 «Дядя Ваня». Астров – Виталий Соломин. Режиссер С. Соловьев. Малый театр, Москва, 1993. Кадр из фильма-спектакля

10 «Дядя Ваня». Елена – Светлана Аманова. Режиссер С. Соловьев. Малый театр, Москва, 1993. Кадр из фильма-спектакля

11 «Дядя Ваня». Войницкий – Юрий Соломин, Соня – Татьяна Друбич. Режиссер С. Соловьев. Малый театр, Москва, 1993. Кадр из фильма-спектакля

12 «Дядя Ваня». Войницкая – Татьяна Еремеева. Режиссер С. Соловьев. Малый театр, Москва, 1993. Кадр из фильма-спектакля



раскрывающая актуальность пьесы сегодня. Помните известное рассуждение Чехова из дневника? Как интеллигенты тоскуют по свободе, а когда свобода им предоставляется, оказывается, что ничего, кроме межпартийных, мелких склок за поисками ее не скрывалось. Спектакль получился вот о такой необъяснимой, неизвестно почему ссорящейся России. На первое место в нем не случайно выдвинулись образы двух женщин. Примирительное начало исходит от старушки няни, которая верит в то, что это примирение возможно. Как, когда, почему – не ее дело, она просто верит. Верит и Соня в то, что говорит. Небо в алмазах – это не декламация, для нее это реальность. Эта Соня незримо, незаметно, неуловимо, но причастна к ангельскому миру. И стар и млад, два женских образа, два женских взгляда на ситуацию, пытаются примирить всех и сейчас, верят в то, что это возможно и в будущем. Я не буду проводить аналогий с современностью, но ведь мы видим, что грызня идет сегодня повсюду. Мы не всегда достойны той свободы, которая пришла к нам с небес, это ясно. И, может быть, какой-то голос, няни или юной Сони, должен раздаться, чтобы нас образумить...

Детские вопросы к Николаю Волкову²

Наталья Казьмина. О чем, по-вашему, пьеса «Дядя Ваня»?

Николай Волков. Предмет исследования вписан в название. А у многих он упущен или совсем не важен: мотается по сцене какой-то скучный мрачный субъект, всем мешает, гадости говорит... и кажется, будь режиссерская воля, его бы купировали вообще.

Н. К. Мне кажется, в спектакле М. Розовского как раз очень точно замотивировано, почему Войницкий, двадцать пять лет служивший Серебрякову верой и правдой, вдруг прозрел. Осознание ошибки пришло к нему... через мысли о старости. Он просто вдруг понял, что жизнь прошла, а словно и не жил. Оглянулся назад, чтобы понять, а что останется после него на земле, и понял, что жизнь растрачена впустую.

Н. В. Напротив, эта пьеса захватывает тот момент жизни, когда с появлением Елены Андреевны появляется иллюзия, что еще не поздно, еще можно что-то изменить. На этой иллюзии – что спасение есть – пьеса держится.

Н. К. У вас эта иллюзия действительно рушится только в финале. Ощущение, что спасения все-таки нет, появляется в последней мизансцене, когда Войницкий мечется по сцене, мается, страдает, пытаясь спрятаться, сгинуть куда-нибудь, нырнуть с головой, только бы снова забыть открывшуюся истину.

Н. В. В этой пьесе все спровоцировано любовью.

Н. К. Значит, дядя Ваня действительно влюблен в Елену Андреевну?

Н. В. Ну конечно, несомненно!

Н. К. А почему же влюбленному дяде Ване вы дали такую жалкую мизансцену, когда он ползает на коленях перед Еленой Андреевной, а она отталкивает его даже с какой-то брезгливостью?

Н. В. Так ведь это она. Потому что все здесь – на неуверенности, на невероятном комплексе, на проблеме. Предсмертная конвульсия. Организм сотрясается, рвется удержать жизнь...

² Этот фрагмент рукописи был впоследствии опубликован Н. Ю. Казьминой, см.: Театр. 2004. № 1. С. 88–90. Мы сохранили его в данном оригинале потому, что он очень удачно и емко входит в контекст публикации в целом. – *Ред.*

Нельзя чеховский сюжет рассматривать только на бытовом уровне. У него все многослойно. Это как стопка блинов... Масса блинов, и нельзя упустить, не попробовать ни один из них. Нижний блин – там как бы все есть, чтобы актеру не нарушить чувство собственной правды, бытовейший уровень. А наверху – это уже чеховский космос. Вот если у вас есть желание, собственные шансы, крылышки, можно туда подняться. Мне кажется, если ограничить себя рассуждениями, а почему столько лет дядя Ваня обольщался Серебряковым, да почему он хорош, если Серебряков – дурак, да Шопенгауэр он или нет, вы обречены сразу!

Н. К. Но момент таланта или неталанта в пьесе все-таки важен?

Н. В. Тут можно давать миллион объяснений. На бытовом уровне. И все объяснения будут более или менее... правильными. Но каждое в отдельности – недостаточным.

Н. К. Но не ответить на этот вопрос все же нельзя? Его же нельзя вынести за скобки? Все-таки талантлив Войницкий или нет? Мог он все-таки стать Шопенгауэром при других обстоятельствах или не мог?

Н. В. Знаете, у Чехова есть такие слова: «Очень трудно описывать море. Знаете, какое описание моря читал я недавно в одной ученической тетрадке? “Море было большое”. И только. По-моему, чудесно»³. Ведь обычно, описывая море, пишут, что шуршит галька, кричат чайки... и упускают самое главное и существенное – что море большое. Эту ошибку я вижу у многих авторов чеховских спектаклей. Можно отвечать на какие угодно вопросы, но только удерживая в уме рассуждение, что море большое. Только тогда можно что-то в пьесе понять.

Есть некий предмет исследования, некий персонаж, дядя Ваня. Пьеса – сатира на него или нет? Нет, потому что у Чехова целый ряд сцен построен таким образом, что мы должны этому человеку сочувствовать. То есть для Чехова этот герой дорог. Тому есть буквальные доказательства – хотя бы последняя сцена: всегда, всю жизнь в этом месте проливают слезы. Это неминуемо, что там ни придумай. Это не сатирическая, не мольеровская интонация. Значит, речь идет о чем-то значительном, о каком-то важном явлении, которое олицетворяет собой этот человек.

Однако же и Серебряков вызывает сочувствие. Потому что это Чехов, он всегда человечен, он, наверное, полагает, что среди людей нет чудовищ, монстров. У каждого своя внутренняя драма, все равно черты, тобою загаженные, почти уничтоженные, дают о себе знать.

Н. К. Отчего Соня в вашем спектакле произносит свой последний монолог так беспарфосно, ненадрывно, как часто бывает, так скромно, частно?

Н. В. Освоиться с этим монологом очень трудно. И потому, что он стал почти тривиальным театральным штампом – и оттого, что там ведь почти богоборчество. Мы пострадали, ты сказал, что нам надо страдать, и мы сделали это, мы выполнили твой урок, и ты теперь должен, должен сделать что-то, чтобы нам стало легче.

Я это так хорошо понимаю... Ведь посмотрите, человеческая история выделила довольно скромное число имен, которые мы знаем и признаем, как Шопенгауэров и Достоевских. Но если представить себе, какие толпы, какие миллиарды людей сначала удобрили собой землю, прежде чем выцедить из нее эти полтора десятка гениев.

3 Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М.: 1967. Т. 9. С. 179–180. – Ред.

И даже если считать, что их было больше, все равно это чудовищно мало. И тут не может не возникнуть подозрение: и что? и все? и больше нету? Это как у Данте, помните, когда он ходит по кругам ада и ему показывают самого гениального полководца на свете, а он даже не знает его имени. Так он, говорят ему, при жизни был мясником на базаре.

У меня перед глазами судьбы моего отца и дядьки, тоже актеров, и я очень хорошо понимаю, что мало обладать потенциальными возможностями, чтобы стать победителем, чтобы осуществиться... как Шопенгауэр. Профессия режиссера должна включать в себя помимо просто профессиональных качеств умение себя подать, знать себе цену. Мне кажется, что огромное число людей, может быть, даже значительно более достойных, с точки зрения их человекообразия, из-за отсутствия такого умения так и не обрели своего полнокровного призвания. Все-таки несправедливо устроен мир, если талант не может осуществиться, – в этом все дело, вот тема пьесы. И в этом смысле она невероятна на все времена...

Вообще всегда надо себе внутренне давать пинка. Иначе, как Елена Андреевна, привыкаешь жить по инерции. Забывая, что море – большое. Я за всю свою жизнь так и не увидел того театра, что описан во всевозможных мемуарах, воспоминаниях, эссе. Когда в театр бежали, когда от театра сходили с ума. Но я всегда мечтал о таком театре-потрясении, который бы заставлял зрителя сначала дрожать, потом потеть, верещать, плакать, потом хохотать, делал бы его неуправляемым, не принадлежащим себе...

Н. К. Может быть, дело в нас, а не в театре? Может быть, это мы стали хуже? Может быть, это мы не способны потеть, и смеяться, и сходить с ума?

Н. В. Нет-нет. На то и театр, чтобы нас заставить, вынудить. Если берется пьеса, а режиссер начинает заниматься в ней вещами периферийными, это конец. Не случайно ведь про Чехова существует мнение, достаточно устоявшееся: скучно. Я иду на Чехова, значит, мне гарантировано скучать.

Н. К. Это вам так кажется? Или это обывательское восприятие?

Н. В. И мне так кажется... и широко так кажется. Даже Штайн, которым мы так восторгались, – скучно. Направление правильное... но это только нижний блин. Сделано с невероятным старанием, немецким педантизмом, даже с любовью. Помните, у них в «Трех сестрах» есть такой иконостасик с фотокарточками на стене? Мне рассказывали, что они вклеили туда фотографию Чехова и перед каждым спектаклем – ритуал у них был такой – подходили к нему и целовали... Романтизм невероятный.

Я как-то приехал в мой родной город Одессу после долгого, долгого перерыва. И понял – меня не принимают. Не люди не принимают, не конкретные знакомые. И дело не в том, что город изменился. Просто он знает мою тайну, тайну обо мне самом. Я объективно был намного лучше, чем стал. И в этом наша несовместимость, невозможность соединиться, безвозвратная потеря. Если бы ввести это ощущение в систему образа дяди Вани... А здесь именно так надо делать. Иначе вы обречены трепыхаться в реалистических деталях, в реализме. А это конец, это тупик.

Н. К. Так, значит, в Чехове важнее романтическое начало?

Н. В. Да там всего достаточно, и реализма, и романтизма, и абсурдизма.

Вот смотрите, реплика Астрова к Войницкому: «Выспался?» Дядя Ваня: «Да... Очень». С одной стороны, картинки из сельской жизни: днем – спят, самовар все

время на столе. А с другой? Ты выпался? Да... очень, вся моя прежняя жизнь была сон. Сон, бред, наваждение. Я был заколдован. Мне кажется, что я теперь только проснулся. Вот на соединении таких крайних вещей построен весь Чехов.

Н. К. И дядя Ваня и Елена Андреевна по сути очень похожи. Люди, имеющие некий интеллектуальный потенциал, но в силу своей слабыхарактерности, что ли, мнительности, не умеющие его реализовать. Почему же они не могут обрести друг друга? Почему Елена все время отталкивает Войницкого? Просто он ей не нравится? Или она видит в нем свое отражение, а, как известно, одноименные заряды отталкиваются? Ведь Астров – гораздо проще, понятнее, даже, может быть, тривиальнее...

Н. В. Так не должно быть. Помните, «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». Астров столько раз осекался, получал по мордасам, разочаровывался, что, прежде чем сделать следующий шаг, уже опять боится удара. Опять боится разочарования. То есть это человек, который научается цинизму вынужденно. У него преимущество перед дядей Ваней только возрастное. Кстати, это редко играют. А он ведь на десять лет моложе. Просто он Елене больше чета. И потом, в отличие от дяди Вани, у него есть позитивная программа. Именно это тянет к нему Елену, а отторжение ее происходит потому, что она наталкивается на его цинизм прежде любви. Но его цинизм – лишь прикрытие! Он начинает ее любить, испытывать к ней нежнейшие, чистейшие чувства, но боится раскрыться. И действует на уровне похабеля, потому что тогда наверняка не будет удара, который может оказаться нокаутом. И тогда он кончит где-нибудь под забором. И так уже руки трясутся.

Н. К. Скажите, случайно ли в последнем диалоге ваших Сони и Астрова маячит некое продолжение их отношений?

Н. В. Это тоже драма потери, невозможности, опоздания. Они ведь страшно подходят друг другу.

Н. К. Он так деликатно с ней расстается...

Н. В. Елена Андреевна своим вопросом к Астрову, а что у него к Соне, помогла ему попасть в собственное подсознание. У них с Соней замечательные отношения, как иногда бывает между мужчиной и женщиной. Душевная связь, которая, конечно же, могла перерасти во что-то большее. Но Чехов ведь был врач, жесткий человек. Духовная-то связь есть, но «я некрасива» – и, может быть, это решающий момент? Черт его знает. Море большое.

Н. К. Зато Елена Андреевна красива. Но меня всегда смущало, как Астров говорит о ней: «хитрая», «хищница милая», «красивый, пушистый хорек».

Н. В. Знаете, с перепугу чего мы только не делаем.

Н. К. Астров – с перепугу?

Н. В. С перепугу, в том-то и дело. То есть не с перепугу, а от застенчивости. От непозволения себе раскрыться. Для него здесь две крайности: или открыться и боготворить, и тогда наступает страшная неизвестность, или крайний цинизм – и тогда я защищен. Это момент замечательный, в том смысле, чтобы что-то понять про Астрова.

Н. К. Ну, это такое мелкое вязанье должно быть в актерской игре...

Н. В. Тоненько, тоненько. Но это и есть Чехов!

Н. К. Скажите, а когда Елена Андреевна идет к Астрову, чтоб выяснить его отношение к Соне, – этот порыв искренен? Или она хочет использовать этот момент как повод для откровенного разговора с интригующим ее самым человеком?

Н. В. Соня и Елена нашли выход из жути полного одиночества. И бросились в объятия друг друга. На осознании этого открытия должно происходить все остальное. Елена Андреевна неистово – неистово! – должна верить, что она хочет сейчас помочь Соне, из честнейших побуждений. И только потом спохватывается, что это все вранье, что это она обманывала сама себя: какая я дрянь, что, кстати, Астров жестко диагностирует, тоже врач. Все страшно противоречиво у Чехова. Когда же из Елены Андреевны делают расчетливую, мерзкую тварь, простите, о чем же дальше может идти речь в спектакле?

Н. К. Это та-а-к тоненько, как вы сказали...

Н. В. Но к Чехову только так и можно относиться.

Н. К. А вам не кажется, что почти у всех режиссеров, мечтающих поставить Чехова, «Дядя Ваня» стоит в очереди за всеми остальными пьесами? А вы вот считаете ее главной, существенной.

Н. В. Тут виной, по-моему, театроведческие заблуждения. Говоря о «Дяде Ване», обычно и «Лешего», и «Платонова» приплетают. И недостатки, скажем так, этих ранних чеховских пьес приписывают «Дяде Ване». На мой взгляд, ни в одной из чеховских пьес не звучит с такой силой и так пронзительно этот вопль человеческой жизни, обреченной на забвение.

Н. К. Может быть, поэтому мне и казалось, что наше время этого героя не примет и не поймет. Мы тут что-то сооружаем, строим, уже выстроили почти, а этот странный человек все ходит и скрипит: «Пропала жизнь». Даже если лично мне – мне, режиссеру, – он и симпатичен, я должен понимать, что не найду отклика.

Н. В. Но это же такое убожество – приноравливаться к конкретному моменту?! Это классика, написана не сейчас...

Н. К. Но театр все-таки должен рассчитывать на некое соединение с залом?

Н. В. Соединение с залом может быть на разных уровнях, по разному поводу и вопреки ему. Сейчас вот казаки консолидируются, или вот русофобство расцветает... давайте с этой точки зрения поставим «Дядю Ваню» – так, что ли? Но это же смешно?! А главное – преступно по отношению к пьесе, потому что там есть свои законы... и там есть Антон Павлович Чехов. Я не говорю о пиетете: ну, уважаем и уважаем, в конце концов. А о том, что пьеса отомстит...

Н. К. Как, кстати, получилось у Сабина. Сцены из деревенской жизни, бытовая русопятость и не более того. И вот они такие же, как мы, и Соня выходит в зал и гладит зрителя по плечам, мы отдохнем...

Н. В. По моему более чем скромнейшему опыту в режиссуре я понял одну только вещь – что неправильно. Вот я бегло прочитал пьесу, а я сейчас живу какими-то своими беспокойствами, и ой как это мне подходит. У меня есть концепция, но очень многое в пьесе ей противоречит, тогда я либо купирую, либо требую от артистов сказать какие-то реплики вопреки автору и т. д. Это вот неправильно! А какой правильный путь? Который служит обогащению тех, кто делает спектакль.

Н. К. Да, но каждый, кто ставит, говорит: теперь я знаю, что там имелось в виду. Каждый из режиссеров говорит: там все написано, надо только прочитать.

Н. В. Значит, тому или иному режиссеру не хватило возможностей понять больше, чем он увидел. Может быть, его удовлетворило то, что он хотел увидеть, а больше он или не захотел, или не смог разглядеть. Ну конечно, каждый вам скажет, как и я сейчас говорю, что он самый лучший. Но я имею в виду не итог, а принцип. Другой может талантливей сделать, чем я. Но мне кажется, что этот принцип порочен, а результат я вижу, он налицо. Но если мне скучно, милый, то... завейся ты кудрями.

Н. К. Значит, настоящее искусство не может быть скучным?

Н. В. Конечно, нет.

В Чехове много вопросов, которые не могут не посыпаться градом: да что, да почему? да плох или хорош? да что за глупость такая – взять и отдать свою жизнь? что за слепота такая? а почему тогда претензии? В каком-то смысле абсурдны вопросы, абсурдны могут быть и ответы на них. А что такое наша жизнь, как не абсурд в самом глобальном смысле? Сплошной абсурд. Наверно, только в раннем детстве, только на инстинктивном уровне знаешь ответы, чувствуешь правильно. Я помню, как-то спросил у отца, а сколько человек живет. Он сказал, что сто лет, и я помню, как меня это потрясло.

Н. К. Много или мало?

Н. В. Мало!

Н. К. В детстве?!

Н. В. В детстве. В семь лет. Потом я не спал. Я подсчитал, сколько сейчас родителям, а сколько им осталось; а мне намного меньше лет, и что будет, когда они уйдут, со мной, а если мне умереть, то что будет с ними, а как сделать так, чтобы одновременно все произошло. Это в детстве. Дальше начинается подчинение себя некоей инерции существования, иллюзиям и объяснениям, почему это должно быть так, а не иначе. И мировоззрения, и всякие кредо – только бы не касаться вопроса, что есть истина.

Н. К. Ну а представляете, если бы человек всю жизнь жил бы с этим детским ужасом? Он вынужден все время отпихивать от себя эти мысли.

Н. В. Вот. Так я и говорил: море было большое. Или мы уходим от этих вопросов, или мы их бесстрашно касаемся.

Н. К. Вы считаете, если бы человек чаще об этом задумывался, он был бы счастливее?

Н. В. Может быть, немного лучше.

Несовременная пьеса

Юрий Ильяшевский. Так все-таки – почему «Дядя Ваня»? На это можно ответить. Здесь много спорили о том, что такое Серебряков, Войницкий, а я вдруг задал себе другой – тоже детский – вопрос: а Вафля – что за фигура такая? Никто ведь из режиссеров не может пройти мимо искушения в какой-то момент вытолкнуть вперед приживала. В одном спектакле он пытается веселить публику, хотя среди интеллигентных людей это выглядит пошло. В другом – играет на гитаре. То есть так или

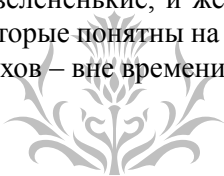
иначе, как нищий, пытается отработать свой хлеб. Принимать это – тоже пошло. Он рассказывает всерьез – у Чехова нет и намек на то, что он шутит, – что венчался, а жена на второй день сбежала, и с тех пор он хранит ей верность. И это не вчера было, а много лет назад. Представьте себе: он потратил не половину и не две трети, а все состояние, – на воспитание деточек, прижитых ею от любимого человека?! Лавочник вдруг говорит: «Приживал». Чехов ведь мог написать «купец», «мещанин», а написал – «лавочник». С точки зрения лавочника здесь все какие-то нищие и убогие – потому что неправильно живут. Сталкиваются две системы ценностей внутри пьесы – это ли не современно и своевременно? И нянька, простая женщина, тоже вдруг говорит: «Все мы у бога приживалы». С одной стороны – лавочник, с другой – простая женщина. Я, когда по Новому Арбату прохожу, все время эту историю вспоминаю. При таком засилье лавочников в нашей жизни почему-то хочется подумать о вечном.

Все мои разговоры со студентами шли об этом, и оказалось, что эти молодые люди прекрасно воспринимают и понимают это. Астров, поди ж ты, на свои докторские деньги разводит, сажает лес. И делает это, никому не говоря ни слова. И это помимо своего докторского изнурительного труда. Я просто представил, сколько сил на это должен потратить человек, когда он должен встать и когда лечь... И он – горький пьяница? Времени не хватит на это. Меня когда-то удивило, что Пушкин в молодом возрасте объявил себя стариком. Как это, подумал я. А кровь не так кипит. Для нормального обывателя и это кипение в крови Пушкина – уже вулкан, а для него – старею, кровь кипит уже не так. То же самое и у Астрова, когда он говорит, что потерял интерес к жизни. Когда человек вот так живет, есть мечта, цель, а потом вдруг оказывается, что все не так, не так кровь кипит, наверное, можно и выпить – чтобы восстановить силы, восстановить вот это кипение в крови. Ведь, правда, у Чехова все написано: «Обыкновенно я напиваюсь так один раз в месяц. Когда бываю в таком состоянии, то становлюсь нахальным и наглým до крайности. Мне тогда все нипочем!» Значит, энергия, масштаб все-таки были, а теперь их можно вернуть только с помощью алкоголя, наркотика, потому что жизнь сил уже не дает. «Я для себя уже ничего не жду, не люблю людей... Давно уже никого не люблю». Утверждать, что Астров – просто горький пьяница, я бы не стал. И фактов мало, и не все так просто.

Наш спектакль ставился на курсе иностранцев. Это были двадцатидвух-двадцатичетырехлетние молодые люди: Астров – афганец, дядя Ваня – мексиканец, Елена Андреевна – из Эквадора, Соня – из Венесуэлы, Телегин и нянька – из Кампучии, а слуга – из Судана, негр. Вроде бы разные культуры, вроде бы разные системы ценностей. Один студент мне заявил: эта пьеса, мол, несовременная, давайте лучше Олби поставим, «Кто боится Вирджинии Вулф?». И потом: у вас, сказал он, школа какая-то нехорошая. Как задумаешься о жизни, так и хорошо играешь, а тут вдруг Чехова – и через себя пропускать? И какое-то размышление о жизни и смерти, и почему-то хочется выпить немножко.

Это было нелегко, и дело даже не в том, что они говорят в спектакле по-русски, а в том, что им приходится общаться друг с другом на чеховском языке. Они поняли что-то о нас, они посмотрели все другие спектакли «Дядя Ваня» – просто так, им не хотелось расставаться с Чеховым. Я давно подозревал, что дети во всех странах одинаково плачут от боли и смеются, когда мама протягивает к ним руки. И черненькие,

и зелененькие, и желтенькие. Все равно, есть вещи, которые людей объединяют и которые понятны на всех языках и без слов. Это еще одно подтверждение мысли, что Чехов – вне времени и пространства. Потому и велик.



Сцены из деревенской жизни

Спектакль театра «Et cetera» был воспринят критикой крайне сурово. Молчание было гробовым, а единодушие в высказываниях – на редкость полным. Тем более хотелось услышать, что думают о своем детище сами создатели, как они воспринимают своего «Дядю Ваню» изнутри. И большинство, бывает, ошибается, не правда ли?

Татьяна Ленникова (нянька Марина). Когда в салоне Бетси Анну Аркадьевну Каренину спросили, что она думает о любви, она ответила: «Я думаю так: что сколько голов, столько и умов, сколько сердец, столько и родов любви». Я могу добавить: сколько режиссеров, столько и решений, сколько исполнителей, столько и образов. Все имеет право на существование. Чехов, действительно, бесконечен.

Я двадцать три года играла во МХАТе Соню в «Дяде Ване» в постановке М. Кедрова. Играла с Орловым, Ливановым, Кторовым, Поповой. А потом в другом составе – с Губановым и Зиминим. Играла, а потом пошла к Кедрову отказываться. Он был удивлен, ведь мало кто отказывается от таких ролей. Но Зимин (дядя Ваня) был младше меня на шесть лет, и когда он говорил свою последнюю реплику: «Дитя мое, как мне тяжело! О, если б ты знала, как мне тяжело!» – я страшно смущалась. Мне казалось, что все вокруг знают, сколько мне лет, мне было стыдно. Еще я играла Машу в «Чайке» в постановке В. Станицына, играла Варю в «Вишневом саде». На радио записала Татьяну Шипучину из «Юбилея», а Школу-студию заканчивала с чеховским «Предложением». Мой муж, Андрей Петров, мне говорил: «Какая ты счастливая, столько чеховских ролей, а я ни одной не сыграл». Хотя я считала, что по своей натуре он был к этому готов. Епиходов ведь абсолютно его роль. Но так сложилось.

Я все это веду к тому, что от Чехова отказываться грех.

Что касается нашего спектакля. Вдруг однажды звонок: А. Калягин хочет пригласить меня на роль няньки Марины. Я заволновалась страшно, хотя столько Чехова играла, ничего вразумительного сказать не могу, но все-таки выпаливаю: «Там, где Калягин, я всегда согласна». И я стала трудиться. Актеры поймут меня, и режиссеры поймут. Не поймут, быть может, только критики. Им хорошо смотреть и раздавать оценки. А когда столько сил положено, трудно оставаться спокойной, объективной и не реагировать на обидные слова.

Я никогда не связываю режиссера по рукам и ногам, я никогда не спорю – лучше попробую. Может быть, это неправильно, может быть, надо было спорить... Но я не спорила. Мне просто было приятно работать. Мне нравилась атмосфера внутри спектакля, я старалась любить своих партнеров. У нас тоже образовалась дружная семья вокруг Чехова. Поэтому мы и пели так хорошо. Почему это так раздражало? Конечно, это дело критики – судить, как мы играем. Но, несмотря ни на что, мне так нравится играть в нашем спектакле! Я жду его всякий раз.

Александр Калягин. Не хочется впадать в выспренный тон и разлагоствовать о том, что значит Чехов для человечества. Просто Чехов – «мой» автор. Иногда мне

кажется, что я отношусь к нему не как к писателю-классику, а как к живому, близкому человеку, которого знал лично. То ли оттого, что он произвел на меня когда-то в первый раз сильное впечатление, часто спасал в самые трудные, критические минуты, то ли оттого, что он многое помог открыть мне во мне самом, в моей собственной жизни... И то, и другое, и третье.

Когда встал вопрос о том, чем мы будем открывать театр, как-то само собой возникло имя Чехова. Пьеса «Дядя Ваня» для меня – неосуществленная мечта. Я не раз хотел поставить ее, хотел сыграть в мхатовском спектакле Серебрякова или Войницкого. Но... не сложилось. К сожалению, в театре «Et cetera» я пока занимаюсь выколачиванием денег. Поэтому я понял, что ставить Чехова и заниматься финансами одновременно – значит завалить и то, и другое. Но я думаю, что еще сыграю одну из ролей в нашем спектакле, хотя бы во втором составе. Очень хочется это сделать.

Наверное, и в силу моего характера выбор пал именно на Чехова, на «Дядю Ваню». Я не люблю что-то такое эпатажное, громкое, ходовое, носящееся в воздухе. То, что было некогда запрещенным, а потому сегодня стало модным. Я отношусь к этому чрезвычайно осторожно. И дело не в том, что Чехова, скажем, ставить легко, а Набокова трудно. Просто я думаю, что к такой литературе, как набоковская, мы еще совсем не готовы. Это какое-то иное видение мира, иная эстетика, которые нам пока непонятны. У нас есть традиция постановок Чехова, но нет традиции Набокова. Поэтому резкое шараханье в сторону только ради новизны я считаю неумным. Мне, например, предлагали поставить пьесу И. Бродского. Все очень мило, хорошо, опять рассуждения о свободе, о демократии. Немного напоминает наши газетные дискуссии. Не творчество Бродского, конечно, – я его очень ценю, – а сама эта тема. Мне кажется, что сценическая дискуссия для зрителя сейчас тяжела. Он и так до отказа напичкан политикой.

Вот в силу этих самых разных причин и пришел мне на ум именно Чехов, именно «Дядя Ваня», причем в скромной, классической, достаточно традиционной трактовке. Наверное, многие ждали, что раз уж мы взяли всем известную пьесу, то все поставим с ног на голову. Кстати, я видел чеховские спектакли, «стоящие на голове», и это на меня произвело удручающее впечатление. Я был просто убит. Если от нас ждали того же – тенденциозности, какого-то перста указующего, то ошиблись. Конечно, нечто подобное есть и в нашем спектакле, но я даже пытался намекнуть своему учителю, Александру Сабину, что делать этого не нужно. Чехов не требует настырности ни в режиссуре, ни в исполнении, ни даже в фонограмме. Но здесь я вправду был только советовать.

Может быть, надо было «прозвучать», «ахнуть», «бухнуть», наотмашь ударить. Но мы вот поставили классически. Наверное, это не очень выигрышный вариант для открытия нового театра. Но что мы – МХАТ собирались переплюнуть? Нет. У нас свои задачи.

Очень многих удивил актерский состав спектакля, особенно В. Лановой – Астров. Но нельзя же сказать, что Лановой неинтересен или плох. У него давно была мечта – сыграть эту роль, и мне понятно его желание. И В. Симонов, на мой взгляд, играет чрезвычайно интересно. Мне нравится психофизика этих двух главных героев. Высокий, статный, с налетом былой красоты Астров – и мужественный Войницкий.

Это мужики, а не хлопвики. И вот когда с одним из таких здоровых мужиков, а не с традиционным неврастеником, что-то происходит, когда вот такой кричит, что жизнь кончена, – это звучит трагично вдвойне.

Если бы меня спросили как художественного руководителя театра, имею ли я претензии к данному спектаклю, я бы сказал: да, имею. Что-то мне нравится больше, что-то меньше. Но это я могу обсуждать только с постановщиком спектакля. Для зрителя же важна готовая продукция. И с этой точки зрения, мне кажется, наш дебют состоялся. Мне нравится, как работают наши актеры. Еще раз повторю, у меня нет эйфории: вот мы всем показали, как надо играть «Дядю Ваню». Есть масса других интересных прочтений. Но как легко бывает критику расшифровывать замысел режиссера, когда все ясно, все гайки закручены. И как тяжело порой разобраться в спектакле, когда в нем просто течет жизнь, какая она есть. Именно это, мне кажется, нам удалось.

Детские вопросы к Александру Сабинину

Ирина Алпатова. Спектаклем «Дядя Ваня» открылся новый театр. Обычно для дебюта берется что-то «ударное», привлекающее публику новизной и оригинальностью. А тут вдруг – Чехов, автор, вроде бы на коммерческий успех не претендующий.

Александр Сабинин. Новый спектакль и театр в целом не могут рассчитывать только на коммерческий успех. Хорошо, конечно, если он есть. Но задача-то должна быть чисто художественной. Мы же все равно выросли в таком театре – и я, и Калягин. И пригласил он меня, думаю, не случайно. Так сложилось, что он был моим учеником, потом мы с ним неоднократно работали вместе. Наверное, здесь замкнулась какая-то цепочка, преемственность поколений.

И. А. Кому принадлежал выбор именно этой пьесы?

А. С. Здесь мы с Калягиным абсолютно совпали. А почему именно «Дядя Ваня»? Есть такая замечательная вахтанговская триада: пьеса – коллектив – время. То есть мы именно с этой компанией, именно в 1993 году поставили именно пьесу Чехова «Дядя Ваня». Мне кажется, эта пьеса потрясающе звучит сегодня, как будто написана только что. В ней говорится обо всех наших нынешних российских делах, вплоть до экологических катастроф. Человек потратил жизнь не на то, на что следовало, а потом нашел виноватого. Не это ли с нами происходит и сейчас? Виноват, оказывается, тот, кому еще недавно все поклонялись. А кто тебя просил поклоняться, когда в Писании сказано: не сотвори себе кумира? Дядя Ваня сотворил. А кто виноват, что сотворил? Он упустил шансы, которые жизнь ему постоянно подбрасывала.

Да нет, я его люблю. Потому что в большой степени и я сам, и любой из современных интеллигентов – немножко дядя Ваня. Потому что такая страна у нас удивительная. И Антон Павлович, как никто, знал эту страну. И знал не только в тот момент, когда писал, а на века. Знал ее природу, ее генетику. И вот генетические свойства этой пьесы абсолютно совпали с нашим временем. Почему множество театров разом схватились за нее? Да потому, что произошел временной разлом, и обнажились все проблемы. Причем я всегда в работе ищу не только свои болевые точки, но и думаю, насколько они совпадут с болевыми ощущениями зрителя, который придет в театр.



1



2



3



4



5

1 «Дядя Ваня». Марина – Т. Ленникова, Телегин – А. Кузнецов. Режиссер А. Сабинин. Московский театр "Et Cetera", 1993. Фото из архива театра

2 «Дядя Ваня». Елена Андреевна – Е. Беликова, Астров – В. Лановой. Режиссер А. Сабинин. Московский театр "Et Cetera", 1993. Фото А. Макарова

3 «Дядя Ваня». Соня – Т. Веселова, Войницкий – В. Симонов. Режиссер А. Сабинин. Московский театр "Et Cetera", 1993. Кадр из телефильма

4 «Дядя Ваня». Постер. Режиссер А. Сабинин. Московский театр "Et Cetera", 1993

5 «Дядя Ваня». Елена Андреевна – Е. Беликова. Режиссер А. Сабинин. Московский театр "Et Cetera", 1993. Кадр из телефильма

6 «Дядя Ваня». Телегин – А. Кузнецов. Режиссер А. Сабинин. Московский театр "Et Cetera", 1993. Кадр из телефильма



6

Так произошло и с «Дядей Ваней». Я вдруг почувствовал: совпало! Сейчас это надо ставить! Сейчас! И мне кажется, я не ошибся. Ну... а о результатах не мне судить.

И. А. Какая мысль более всего волновала вас как режиссера во время работы над спектаклем?

А. С. Я хотел, чтобы наша интеллигенция, да и не только она, всмотревшись в актеров и вслушавшись в текст гениального автора, задумалась, наконец, всерьез: ну почему же в этой стране все так? почему в ней бесконечно повторяются одни и те же беды?

И. А. Вы только ставили вопрос или пытались на него ответить?

А. С. Я не пытался. Я ответил на него прежде всего себе.

И. А. И как?

А. С. Мы, очевидно, не совсем европейская страна. Мы изначально, генетически противоречивы. В нас соседствуют потрясающая культура, талантливость и расслабленность, лень. Нам не хватает дисциплины. Мы часто впустую мечтательны. Мы не умеем сконцентрироваться, собраться. И мне, как гражданину этой страны, было ужасно обидно, что наш народ, все мы, и интеллигенция в том числе, не использовали тот шанс, который предоставила нам история, – стать свободной страной. То есть вы видите, что продолжается все то же, все та же закольцованность, о которой писал Чехов.

И. А. Как сложилась актерская компания этого спектакля?

А. С. К моменту начала репетиций в труппе театра «Et cetera» было всего семь-восемь человек, в основном бывшие студенты Школы-студии МХАТ. Но в пьесе ведь есть и возрастные роли. И я стал искать. В. Лановому я сначала предложил попробовать роль Серебрякова. Мне казалось, что ему сейчас было бы полезно чисто возраст-но перейти в другое амплуа. Да и роль уж очень интересная на сегодняшний день. Но он настоял на Астрове. А Серебрякова прекрасно сыграл А. Грачев.

На роли Войницкого и Елены Андреевны я пригласил актеров Вахтанговского театра В. Симонова и его жену Е. Беликову. Я просто «увидел» их в этих ролях.

Очень важно было найти актрису на роль няньки. Мне хотелось сделать эту роль одной из центральных. Для меня нянька – это народная интеллигентка, это соль земли, как Матрена у Солженицына, как Арина Родионовна у Пушкина. Калягин предложил бывшую актрису МХАТа Т. Ленникову. Она удивительная артистка, теплая, органичная, женственная, правдивая, чудно поет. Я думаю, ей эта роль удалась.

Роль Сони сначала играла Н. Щукина, очень талантливая моя студентка. Но она оказалась много занята в «Ленкоме», и ей на смену пришла Т. Веселова. Так постепенно складывался состав, и я очень доволен нынешней компанией.

И. А. Как вы относитесь к довольно неоднозначному и даже скептическому восприятию вашего спектакля критикой?

А. С. Мне совершенно не важно, как относится к нему критика, потому что я не для нее работаю. Мне кажется, что по сей день наша критика продолжает жить стереотипами. Приведу один пример. У нас в спектакле нянька поет романс «Не искушай». Сразу же недоумение: откуда нянька, простая деревенская женщина, может знать этот романс? А нянька не может просто от природы быть одаренным человеком? Почему все ее так любят? Она ведь с детства жила в доме сенатора и могла

чему-то там научиться. Какое же тут насилие? Над чем? Для чего такая заданность? Но главное не это. Для меня главное в том, что иногда после спектакля ко мне подходит молодежь и говорит «спасибо». Мне это особенно дорого, потому что советская школа отбила у них интерес к классике, кажется, навсегда. Они ее ненавидят, и Чехова в том числе. Им скучно, тоскливо, потому что в них вколочены эти штампы! Но если молодежь все же с помощью нашего спектакля пробивается к подлинности, значит, мы не зря работали.

Последним из этой серии спектаклей стал «Дядя Ваня» Малого театра и С. Соловьева. Он вышел прошлым летом, прошел, как дождь, стороной. Режиссер до разговора о нем с критикой не опустился. Почему – остается гадать. То ли, как говорили, уезжал на фестиваль «Кинотавр», то ли уже полным ходом готовился к своей «Чайке» на Таганке («Содружество актеров Таганки»), то ли его столь удручает уровень нашей критики, а также ее олимпийская холодность, что тратиться на нее не имеет смысла. «Все, что мне говорил текст, я и делал», – сказал режиссер после «Чайки», своего третьего спектакля по пьесам Чехова. Тем не менее критика обратила внимание на эту театральную работу кинорежиссера. И даже попыталась понять, какое место она – и Чехов – занимают в его творчестве. Но сначала мнение зрителя.

Дом под звездным небом...

Александр Шевляков (зритель). Я не видел ничего лучше «Иванова» Б. Бабочкина с Саррой – Констанцией Роек в Малом театре. Мне есть с чем сравнивать современного Чехова. Малый театр – это мой любимый театр, я, можно сказать, вырос в нем. С тех пор как в конце 40-х годов родители привели меня на спектакль «Правда – хорошо, а счастье лучше», я так и остался в зале этого театра на всю жизнь. И все, что происходит в Малом, воспринимаю с трепетом душевным.

Самым интересным образом в «Дяде Ване» С. Соловьева, на мой взгляд, оказался герой Ю. Соломина. Актер играет глубокую драму русского интеллигента, его Войницкому искренне сочувствуешь. Астров – ерник, циник, и пьяница, и пошляк, наверное. Эта работа В. Соломина очень спорная: то, что Астров таков, не очень-то приятно признавать.

То, что спектакль поставлен кинорежиссером, ощущается сразу. Он не чувствует сцены, пространства, его мизансцены чаще всего фронтальные, все сгрудилось на авансцене, неглубоко, нешироко, нещедро. Настроение создается как-то кусками, местами, моментами. Дуэты, трио, крупные планы хороши, но ощущение, что нет чего-то нужного, совершенно необходимого, вкусного. Собака прекрасно играет свою роль, ни разу не ошибается. Но в том-то и дело, что в театре собака должна быть неживой – тогда она будет живой. Разочаровала Соня – Т. Друбич. Манерность, ломкость актрисы прелестны, может быть, в кино, но она совсем не театральная актриса. На сцене она кажется неживой, у нее совершенно нет нутра. Я с ужасом ждал, как же она будет заканчивать спектакль. Ведь знаменитого Сониного монолога всегда ждут. Мы, русские, любим пустить слезу. А эта Соня произнесла свой монолог так, что я остался к нему холоден и безучастен. В Чехове это невозможно.

Мы привыкли относиться к Чехову как к автору на все времена. Мы привыкли сравнивать нашу жизнь и реальных людей с миром Чехова и его героями. Мы либо присоединяемся к чеховским персонажам, расценивая их слова как ряд бесспорных истин, – либо иронически их передразниваем, то и дело расходясь с ними в вопросах и частных, и общих. Как будто Чехов был обязан все угадать и все предвидеть. А он то и дело чего-то не улавливает, не на то надеется. Надо работать, заклинают чеховские герои. А вот Астров прямо говорит, что заработался, ни дня не отдыхал. И что же? Знает, что опустился, что чувства притупились. И все-таки ему и другим продолжает казаться, что все беды их от безделья. А все эти надежды на прекрасную жизнь через двести-триста лет? И разве вся Россия – наш сад? Хочется ли говорить «здравствуй» очередной новой жизни? Неужели когда-нибудь «мы отдохнем»? И так ли уж нужно для отдыха «увидеть все небо в алмазах»?

Ставя Чехова, режиссеры и актеры вынуждены как-то трактовать эти туманные и странные пассажи, пытаясь для себя решить, кто есть кто среди чеховских персонажей и что имел в виду автор. Однако часто от них ускользает, что и сами персонажи не в силах бывают понять себя, оценить адекватно собственную жизнь. Да и сама жизнь, показанная Чеховым, предстает не только глубоким и тонким отражением реальности. Пожалуй, в «Дяде Ване» наиболее заметно, что реальность чеховских героев – это еще и слепота людей в необъяснимом мире. Череда обманчивых и ложных постулатов, заведомо утопических мечтаний, сладкой риторики и иллюзий. Наше циничное время заставляет осознать это более отчетливо. Ибо современная реальность такова, что классикам бывает трудно нам угодить. Трудно быть созвучными нашей эпохе по большому счету. Сейчас, на мой взгляд, легче поставить Чехова, имея в виду, как он далек от нас, как много у нас разного. Но необходимо и искусство, которое скажет именно нам о нас, о нашей реальности и нашем состоянии, современной манере мышления и действия. Если Чехова рассматривать в контексте такого искусства, он может повернуться к нам не совсем привычными гранями. Так и происходит в творчестве Сергея Соловьева. «Дядя Ваня», пускай и поставленный на сцене Малого театра, и вполне традиционный, и академичный по форме, – это пьеса, сыгранная после того, как появился фильм Соловьева «Дом под звездным небом».

Раньше Сергей Соловьев любил показывать, как люди носят пиджаки, обедают, а в это время... умел выявлять сложную драматическую атмосферу бесцельных посиделок, напряженные конфликты, скрытые за уютом ничегонеделания. Но режиссеру вдруг стало скучно и тесно в обыденной реальности, не приправленной странностями, фантазмагориями, катастрофами. Уже в фильме «Черная роза» нарастает действенность и эмоциональная приподнятость, даже взвинченность его героев. А в «Доме под звездным небом» оказывается, что милые тусовки, посиделки, основательные застолья недалеки от потасовок и перестрелок. Пиротехнические эффекты, припасенные напоследок девочкой Женей в «Наследнице по прямой», а также немногие, но впечатляющие выстрелы «Избранных» и «Ассы» видятся лишь прелюдией кровавой бойни «Дома...», во время которой кровь хлещет потоком, а место пистолетов занимают куда более внушительные орудия. Жанрово неопределенный образ

реальности, отсутствие крепких, клишированных приемов хорошо сделанной пьесы ассоциируются у нас прежде всего с чеховской эстетикой. Такие же художественные мотивы возникают в кино Соловьева – фрагментарно, внутри мелодраматического каркаса, пикантных любовных треугольников, детективных сюжетных линий. Динамика фабульных перипетий ведет героев Сергея Соловьева к прямым и отчаянным столкновениям с оппонентами и противниками. Скандалы, драки, стрельба, борьба не на жизнь, а на смерть – то, что затягивает героев все сильнее от фильма к фильму и достигает апогея в «Доме под звездным небом».

До недавнего времени достаточно популярным и объективно верным было утверждение о том, как трудно в нашей стране оставаться человеку только обывателем. Его тянет философствовать, рефлексировать по поводу глобальных жизненных проблем. Символом такого человеческого типа всегда были чеховские герои. Они не в состоянии активно и решительно действовать, но не могут не мыслить, не философствовать о настоящем и будущем, о предназначении человека и смысле его существования. Соловьев с непреложной ясностью показывает в своем последнем фильме, как частного человека, обывателя, жизнь делает бойцом, воином, мстителем. Как властно влияет на человеческую судьбу иррациональный воинственный инстинкт, внутренняя готовность к сражениям с оружием в руках, без тылов и планов отступления. Суть жизни – в прочной встроенности личных взаимоотношений в суровое пространство универсальных конфликтов. Чеховский человек размышляет и страдает от бессилия влиять на ход событий, будучи зависимым от общественных процессов и необъяснимого стечения обстоятельств. Человек Соловьева готов очертя голову броситься в самую гущу борьбы и действовать с титаническим напором. Эти два человеческих типа соотносятся по принципу контраста, но оба демонстрируют несамодостаточность частной жизни и потребность приобщения к чему-то большему.

Герой «Дома под звездным небом», сыгранный Михаилом Ульяновым, – признанный ученый, любящий блага своего положения и живущий на широкую ногу, привязанный к своей семье. Но он еще и общественный деятель, быть может, и не осознающий своей незащитности перед лицом противника. Его зверски убивают после угроз и предупреждений каких-то мистических врагов, хотя его и пытаются охранять государство. Но столкновение разных общественных сил и противоборство разных политических взглядов – это личное дело тех, кто эти силы представляет и кто эти взгляды исповедует. Поэтому осуществляется и необщественное наказание: враги прогрессивного ученого получают возмездие от частных лиц, без суда и официального приговора.

Семья убитого ученого эмигрирует, в России остается только его «наследница по прямой», девочка-подросток. Вместе со своим юным приятелем она как бы получает право на месть, на убийство и, значит, на безвозвратное изъятие себя из мирной жизни. Кадры сражения с фантазмагорическими врагами и следующий за этим финал – действие самодостаточное. Оно более значимо, чем его причины и последствия, ясность его целей и допустимость средств.

Зеленые чащобы, буйная растительность, напоминающая не леса Подмосковья, а древние непролазные заросли папоротника, доисторический природный мир. Кругом разносятся звуки политических речей, выступления на съездах или сессиях.

В бескрайнее нецивилизованное пространство они вторгаются будто сами собой, без теле- и радиотрансляций, грандиозной силой своей естественной громкости. Природа и политика сплетены в некое пространственно-атмосферное явление, родственное неуправляемой стихии, катаклизму. Враги ученого и юные мстители крадутся и мечутся среди зарослей, стреляя огненными снарядами...

Предыдущий фильм Соловьева был назван подчеркнуто банально: «Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви». Но наша реальность требует brutальных инверсий. Красная роза – кровавая эмблема печали, потому что печаль здесь – это затравленность и отчаяние, ярость и преждевременная зрелость, жестокость духа. А эмблема любви – черная роза, растущая на окровавленной земле, на пепелище. Здесь юные герои впервые в жизни занимаются любовью. Друзья, союзники, боевые товарищи – и только после этого мужчина и женщина. Что в сравнении с этим острога доктора Астрова о последовательности отношений с женщиной – приятель, любовница, друг?!

Подростки сражаются и даже побеждают в пространстве полуфантастическом. Но свое будущее определяют в категориях вопиюще реальных: леса, болота, лагеря, зоны, пытки, лесбиянки. Из этого мира нельзя уйти, можно только улететь навстречу жестокой судьбе. Нет уже конкретных врагов, нет дома. Есть только девочка и мальчик в корзине парящего воздушного шара. В небуквальном смысле эти герои и есть дом под звездным небом. Вместилище души, разума, нашего менталитета. Странное человеческое существо, которое просит бури и способно найти в ней покой. Человеческое существо, которое естественно чувствует себя только в экстремальной ситуации и которое смело думает о своей обреченности – но только под звездным небом, только на вселенских просторах.

И что после этого отчаяние дяди Вани, у которого «пропала жизнь» всего-навсего в переносном смысле? Что после этого жалкая пальба чеховского героя и его фатальный промах с близкого расстояния? Вероятно, эти параллели невольны, но не случайно же Соловьевым, художником иного мироощущения, чеховский мир увиден как мелочный и ущербный, в котором люди заняты периферийными проблемами и боятся каких-либо перемен. Они маются от унылого неблагополучия, от какой-то ползучей дисгармонии – без размаха, без лихой забубенности. У них чрезмерно развит инстинкт самосохранения – никто не способен ни убить, ни умереть. Любое открытое противостояние оборачивается склокой или фарсом. Все тонет в компромиссах. В людях не чувствуется запаса жизненных сил – одна раздражающая апатия. В героях нет доблести воителей, ярости отстаивания своей позиции. Негероичность чеховских персонажей делает их конфликты пресными.

Астров – В. Соломин разыгрывает фарс, откалывает забавные коленца, дурачится вовсю. Его пьянство вдохновенно – и трогательно. Это, кажется, единственный способ отбить час у страшного времени трезвости. Трезвый Астров ужасен, циничен и бестактен, демонстративно дерзок и равнодушен ко всему. Как отвратительны его ухаживания за Еленой Андреевной, как высокомерны его интонации, как презрительна его раскованность. Чудачество в подпитии – единственное средство стать немногим привлекательным, нечерствым, непошлым. Традиционный драматургический ход – речи пьяного персонажа – во многом существует для того, чтобы дать герою

высказаться, исповедаться, раскрыть себя и внутреннюю дисгармонию души. У Соловьева пьянство Астрова – момент его странного перевоплощения в иного человека, приобщение к чьей-то чужой органичности, артистизму, который вместе с винными парами внезапно испаряется.

Дядя Ваня – Ю. Соломин – в мятом костюме, с длинными всклокоченными волосами. Нелепые жесты, странный хохот, истеричные нотки и жалкое хныканье. Как непохож этот дядя Ваня на человека, способного тонко мыслить, чувствовать и глубоко страдать. Этот герой может дурачиться, раздраженно иронизировать, плакать. Но он не владеет собой, не сохранил себя, производит впечатление человека крайне расслабленного, опустившегося. И ничто не опровергает этого впечатления.

Елена Андреевна – С. Аманова – красивая, но удивительно необаятельная женщина, правильно вздыхающая и академически вдумчиво произносящая реплики. Какое затмение нашло здесь на мужчин, как могли они ею увлечься? Это еще одна загадка, добавленная Соловьевым к загадке Серебрякова, якобы любимца женщин и удачливого человека, которым восхищался сам дядя Ваня. Профессор в исполнении В. Бабятинского даже чуть обаятельнее своей спутницы, а вместе они отличаются от Астрова и Войницкого только тем, что не способны даже на чудачества. Жизнь прошла, время уходит. Ну и пусть уходит. Такая жизнь и такое время неплодотворны, живого человека сковывают и губят. Об этом времени могут сожалеть только пустые люди, поверхностные, которые чудачеством величают свое занудство. Этому миру недоступны глубокие переживания, чувство прекрасного, благородство. Вот, собственно, к чему сводился бы «Дядя Ваня» Сергея Соловьева, если бы в нем не играла Татьяна Друбич.

В кино эта актриса создала образ просто прекрасной женщины, чьи достоинства лежат вне интеллекта и моральной безупречности. Ее талант – жизнь и любовь. Это героиня, в некоторой степени аналогичная Манон Леско. «Манон-модерн» – так можно было бы обозначить кинообраз Друбич. Грешная и чистая, несчастная и беспечная, пассивная и обладающая неистощимой жизненной энергией. Верх органичности. Мерцающая неопределенность внутреннего мира. Эротичность без претензий на inferнальные черты женщины-вамп. Умение быть ненавязчиво компанейской. Некое слияние вечной молодости и бывалости, инфантильности и знания жизни. Такие женщины особо притягательны для подростков, которым они – и приятельницы, и сверстницы, и сам женский идеал. Такие женщины нужны и людям зрелым, отягощенным опытом жизненных неудач и успехов. Для них героини Друбич – все равно что каникулы, воспоминание о юности, о безобидной и бескорыстной непосредственности человека, еще не встроенного в общественную иерархию. Эти мотивы неоднократно варьировались в фильмах Сергея Соловьева.

В чеховский спектакль Татьяна Друбич, естественно, входит со своей творческой биографией, переиначивая образ Сони на свой лад. Ее Соня – милая молодая особа, чей незамысловатый наряд – длинная юбка, просторная блуза, жилет – символ свободы и изящества, не выставяемых напоказ. Длинные распущенные волосы, соломенная шляпа. Легкая сутулость и раскрепощенность поз. Это у Сони русалочья природа, а не у Елены Андреевны. Это Соня – воплощение женственности и светскости, которые неистребимы, хотя им здесь и негде развернуться, хотя их здесь и некому

оценить. Для этого мира и этих людей Соня Татьяны Друбич – существо инородное. Она создана для счастья и несчастья, для любви и печали, а здесь – мертвая зона, тоска и невозможность реализовать себя.

Однако Соня не впадает в чудачество, не становится мрачной и истеричной, а сохраняет ровность нрава и естественность тона, с каким произносит два своих монолога. «Леса украшают землю, учат человека понимать прекрасное, внушают ему величавое настроение». И финальный монолог о терпении, труде для других и покорной смерти – чтобы затем увидеть жизнь светлую, изящную и отдохнуть.

Эти утопические пассажи во славу лесов парадоксальным образом рифмуются со сценами лесных битв «Дома под звездным небом». Трезвая обрисовка кошмарного будущего, этого земного ада, которым завершался фильм, как бы уравнивается вдохновенными мечтами Сони о рае, о божьем суде, о милосердии, «которое наполнит собою весь мир». В этом уже мерещится некий прообраз очищающего Страшного суда, который Соня невольно отождествляет с наступлением глобальной гармонии.

Фильм и спектакль Соловьева дают как бы два варианта ощущения себя в универсуме. Два варианта прорыва к вселенскому масштабу восприятия мира и себя в нем. Два варианта ориентации на вечное и бесконечное. Фильм предъявляет образ динамичный – образ воплощения экстремальных ситуаций, катастроф и чувство глобальности зла. Спектакль настаивает на покорном созерцательном пребывании в обыденности при мысленном соотношении себя с жизнью вечной, при готовности войти в неземное бытие с верой во всеобъемлющее добро.

Метания между этими двумя формами самоопределения в мире – суть нашего времени. Соня сидит в темноте, и выхваченная световым лучом снежная пыль напоминает о звездах. Во тьме утонули кричаще традиционные декорации В. Левенталья с банальным задником и стогом сена. Остался человек под звездным небом, один на один со временем, пространством и вечностью.

Характерно, что нормальная, обыкновенная жизнь и мирное счастье частного человека не просто отсутствуют и в фильме, и в спектакле. Раньше иногда чеховский мир трактовали как пошлый и примитивный. Но в этом отрицательном пафосе чувствовалось особо пристрастное отношение к труднодостижимому идеалу жизни. Подразумевалось, что камерные, спокойные, соразмерные обычному человеку формы бытия должны бы быть терпимыми, не ведущими героев к деградации, должна существовать красота и гармония здесь, в этом мире. Их отсутствие свидетельствует о тягостном кризисе. В последних работах Соловьева нормальная, простая жизнь не мыслится как идеал. Вообще не мыслится как предмет «высокого жанра», как неиссякающий источник драматизма, как пространство для глубинных конфликтов. От обыденной земной реальности счастья не ждут, но и несчастье предпочитают тоже другое, требующее иных систем координат. «Дядя Ваня» кажется недостаточно емкой художественной структурой. Драматизм этой пьесы в спектакле ощущается слишком слабо и – о, страшные слова! – как-то несерьезно, несолидно. Напряженный конфликтный слом ситуации возникает лишь тогда, когда Соня произносит свои монологи, выбрасывающие нас сначала на прекрасные, а в финале – на вселенски ужасающие просторы. В трактовке Сергея Соловьева Чехов погружает нас в неплодотворную, бесперспективную прозу будней. Для того чтобы потом отрешиться от

нее и переключиться на универсальный, вселенский масштаб осознания смысла жизни и ее несамодостаточности, ее периферийности и незначительности перед лицом вечности.

От подобного «вечностного экстремума» веяло бы унылым и неестественным морализаторством, не произноси слова о небе в алмазах такое подчеркнуто земное существо, как Соня – Т. Друбич. Юные, не утомленные жизнью героини фильма и спектакля С. Соловьева, люди под звездным небом, готовые стоически переносить то, что им дарует судьба, – истинные носители драматизма и доблести. Им необходимы глобальные события, они способны достойно встретить смерть. Красота и обаяние, человеческое тепло и мужество этих героев – своего рода единственный залог того, что они когда-нибудь смогут вернуться к неэкстремальному бытию. Залог того, что у человечества еще есть потенциальные силы для этого. Залог того, что когда-нибудь несовершенство земной жизни будет освещено стремлением к земной гармонии, счастьем, покоем. Пока же – что весьма знаменательно – молодость и красота не живут и не мыслят о себе в категориях жизненного счастья, покоя, созидания во что бы то ни стало своего частного, личного мира. Это еще один чеховский лейтмотив, особенно внятно читающийся теперь и особенно созвучный нашему искусству.

Екатерина Сальникова

Эпилог Открытый финал

Ефим Захаров. Я, как и все, тоже был удивлен таким столпотворением Войницких на московской сцене. И иначе, как какими-то пятнами на солнце, объяснить это не могу. Так все-таки почему? Розовский, по-моему, объяснил правильно: мы все живем без Бога, и они – тоже. Возможно, это нас так роднит. Родство сегодняшнего дяди Вани нашей современности несомненно. Войницкий говорит: «Пропала жизнь». И у нас у всех тоже пропала жизнь. Кто-то очень точно заметил: «Свобода опоздала на одну жизнь». И как раз на нашу. Очень спорный спектакль А. Поламишева как раз и пытается нашупать, зачем сегодня нам понадобился чеховский «Дядя Ваня».

Думаю, Чехов любил своих героев не сострадательной любовью, а, так сказать, любовью требовательно-взыскательной. И эта взыскательность заставляла его героев обращать внимание на самих себя, копаться в себе и своей жизни. Пока же все известные мне Войницкие по исконному русскому правилу ищут врага не в себе, а вокруг себя: ищут того, кто испортил им жизнь. Между прочим, на одном только этом можно строить концепцию современного спектакля по Чехову, потому что, вы знаете, поиск врага – это для нас слишком знакомо.

Тут много раз отвлекались на другие чеховские пьесы и спектакли. Отвлекусь немного и я. «Три сестры» А. Эфроса. У Вершинина есть слова: «Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватается так невысоко? Почему?» Я смотрел на героев этого спектакля и понимал, что ни Тузенбах, который что-то там говорил о кирпичном заводе, ни расфилософствовавшийся Вершинин, ни все эти сестры не будут работать, потому

что они все – прекраснoдушные мечтатели. У одной – постылая работа, но она не уезжает в Москву. У другой – постылый муж, но она не бросает его. Их уже из дома выгнали, но они никогда никуда не уедут. Почему? Потому что «русскому человеку в высшей степени свойственно»... Они сами не могут себе помочь. То же самое и с Войничкиm. Глядя спектакль А. Поламишева, я понял, что режиссер с великой болью предьявляет самым нашим любимым героям нравственный счет. Им и себе самому. Никто им не поможет, кроме них самих. А только сострадать им... нам... Знаете, ведь чистым состраданием еще никто никому не помог.

Кроме поламишевского, я видел спектакли А. Сабинина, С. Соловьева, М. Розовского и каждый раз ловил себя на мысли, что все эти спектакли для нашего зрителя имеют, как говаривали в старину, громадное воспитательное значение. Это мы, театроведы, критики смотрим пьесу по десять-пятнадцать раз, разбираемся в оттенках, концепциях, как было, что стало, а зритель приходит в первый раз, он вне этих интеллектуальных игр, ему просто интересны эти герои и эти судьбы. Но ни спектакль А. Сабинина, ни спектакль С. Соловьева, в котором действительно очень хорошо играет Ю. Соломин, на мой взгляд, ничего дополнительного в Чехове и в чеховедении не открыли. Тогда как спорный, с перехлестами, спектакль А. Поламишева дает пищу для последующих размышлений – над Чеховым, его героями, над нашей с вами жизнью. Так же на моей памяти было и с А. Эфросом.

Александр Свободин. Недавно я наткнулся у Станиславского на одно высказывание, мимо которого критики всегда проходили. После постановки «Вишневого сада»: «Главное в подходе к чеховской драме – это принцип неопределенности». Только после «Вишневого сада» он понял, почему Чехов вечно бывал неудовлетворен постановками по своим пьесам, начиная с александринской «Чайки». Он, конечно, был счастлив, рад, МХТ был его театром, все так, но недовольство театром все равно оставалось. И Станиславский, который был кровно связан со своим временем, с увяданием дворянских гнезд, опустошением природы, обесцениванием человеческой жизни, это понял. Сейчас это актуально звучит уже по другим причинам. И через пятьсот лет Чехов будет корреспондироваться с чем-нибудь в реальной жизни, потому что есть вещи в его драмах абсолютно вечные. В каждой пьесе Чехова есть четыре-пять узлов, составляющих суть любой человеческой жизни. Что для человека важнее всего? Рождение и смерть. В любой пьесе, начиная с «Чайки», это есть. Тема дома – отчего дома, дома покинутого, разрушающегося, мечты о доме, тоска по дому – есть. Тема любви, удовлетворенной или неудовлетворенной, но всегда драматичной, есть. Тема перемены жизни, перемены участи. С чем она ассоциируется? С приездом и отъездом. Во всех пьесах Чехова герои приезжают и уезжают. Тема соотношения поколений, отцов и детей, стариков и молодых, есть? Есть. Тема ребенка есть? Есть. Или неродившегося, или утонувшего, или того, которого не любят. А больше в жизни человеческой и нет ничего, если так посмотреть...

Я заметил: как только режиссер придумывает решение, как только он доводит его до логического конца (и правильно, в сущности, делает), он может выиграть спектакль, но одновременно доказать нам, что это решение временное («Чехов зимы и весны 1994 года»), что Чехов все равно впереди, потому что Чехов неисчерпаем.



Т. К. ШАХ-АЗИЗОВА

ВРЕМЯ ДЛЯ ЧЕХОВА

Аннотация. Представлен обзор московского театрального сезона 1992 / 1993 года. В чеховском репертуаре спектакли по ранней пьесе «Безотцовщина», «Иванов», «Леший», «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», «А что-то ты во фраке?». Дана оценка спектаклей Чехова на фоне Островского и Шекспира. Отмечена современность Чехова, его созвучие настоящему времени.

Ключевые слова: театральный сезон 1992 / 1993 года, чеховский репертуар, чеховский театр, чеховские фестивали.



SHAKH-AZIZOVA, T. K.

IT'S A TIME FOR CHEKHOV

Abstract. The review of Moscow theatre season 1992/1993 is presented. In Chekhov repertory there are performances after youthful play *Fatherlessness (Bezotsovschina)*, *Ivanov*, *The Wood Demon*, *The Seagull*, *Uncle Vanya*, *Three Sisters*, *The Cherry Orchard*, *What's That Dress Coat on You?* Chekhov performances are estimated against the background of Ostrovsky and Shakespeare. The contemporaneity of Chekhov's plays is noticed, their consonance to our times.

Keywords: theatre season 1992/1993, Chekhov repertory, Chekhov theatre, Chekhov Festivals.

Летом 1993 года, в своем клубе при Доме актера, критики вместе с актерами и режиссерами разгадывали новую чеховскую загадку, очередной «бум» – шутка ли, шесть премьер «Дяди Вани» в сезоне. Такого еще не бывало, хотя чеховские «буьмы» привычны: то полоса «Чаяк» пройдет, то «Трех сестер», то заполняют город «Вишневые сады» (привозные), то целый букет спектаклей и фильмов появится, как в середине 70-х. Ветераны критического цеха помнят, как собирались тогда критики с практиками в Дискуссионном клубе ВТО, этой вольнице застойного времени, и спорили о «Вишневых садах» у Эфроса, Хейфеца, Волчек, об «Ивановых» у Захарова и

Ефремова, о чеховском фильме Михалкова. Работы были крупными, сильными, споры – жаркими и веселыми, тонус – высоким, тональность – отнюдь не минорной...

Отдав дань ностальгии и возрастному брюзжанию, вернусь к «Дядям Ваням». Совместные размышления в Клубе, хотя и выявили позиции разных сторон, ситуацию в целом не прояснили, не дали ответов на вопросы, начинавшиеся с «почему?». Почему произошла в Москве эта эпидемическая вспышка популярности одной пьесы? Почему реакция на нее публики и критики далека от энтузиазма и выдает нарастающую усталость? Почему при редком чеховском урожае сезона 1992 / 93 года героем его, королем сцены стал все же Островский?

В межсезонье предавались унынию. На ум приходила строчка из чеховского «Иванова»: «Цветы повторяются каждую вёсну, а радости – нет...». Но в том же межсезонье уже вызревал спектакль, который скоро на время собьет уныние и даст надежду на новый прилив энергии в чеховское русло театра, – «Иванов и другие» в Московском ТЮЗе. На время... И летом 1994-го, в очередном межсезонье, снова встал вопрос: почему? Почему этого не случилось? Быть может, права О. Богомолова в своем уверенном утверждении: «...время нынче – нечеховское, и год – тоже нечеховский»?

Прежде чем судить о времени вообще, вспомним хотя бы год – или сезон, как угодно. Рассеянно взирая на столбики чеховского репертуара 90-х, на доморощенную диаграмму роста и спада, я понял: нам не хватает эмпирики. Не слишком мы любим факты и хронику, сокращаем себе путь к концепциям, а по пути теряем то одно, то другое звено. Так и теперь: факты показывают, что и сезон 1992 / 93 года, и весь год 1993-й были редкостно чеховскими хотя бы по насыщенности своей. Движение шло по восходящей и должно было во что-то вылиться. Вылилось – в полосу «Дядей Вань» и, словно утомившись, пошло на спад, который, как порогом в реке, был задержан тюзовским «Ивановым». Привычное выражение «чеховская волна» не так уж условно: иначе не обозначишь эти приливы и отливы, хотя ритм их уловить трудно – вероятно, здесь, как и во всей нашей жизни, сейчас аритмия.

Обернемся ненадолго назад. В XX веке прошло немало чеховских волн; вспомним об отечественных, своих. На рубеже столетий Чехов был новым и современным автором, перевернувшим все представления о театре и драме. Затем, после паузы 20–30-х годов, когда он не вписывался в советскую реальность, контакты возобновились перед войной – и стали непрерывными на многие десятилетия вперед. Случались спады активности, формализация контактов, но главным, особенно с 60-х годов, было постоянное и деятельное участие Чехова в современности. Оказалось, что он годится для разных театральных систем, не только для мхатовской; для культурных традиций Запада и Востока; наконец, для всякого времени, а не только для мирных рутинных будней.

Новый Чехов был более прежнего сложен, богат и давал немислимую свободу для интерпретации. В нем видели автора человеческого и жестокого, завершителя классики и первого абсурдиста, поэта и трезвого аналитика – «доктора», диагноста. Все его пьесы поочередно побывали «пьесами времени», и за вспышками их популярности, всегда неслучайной, стояла воля этого времени. Когда в 70-х в разных странах появились горько покаянные или ироничные «Чайки», оказалось, что идет

самокритика поколения Треплевых, которые превратились в Тригориных, авангардистов, отдавших предпочтение традиции или истеблишменту. Когда мир охватила «белая симфония» «Вишневых садов», стало ясно, что речь идет о неумолимости времени и о прощании с чем-то заветным – родиной, почвой, домом и семьей, душой, красотой, культурой...

С началом перестройки возникла известная пауза. Под напором публицистики, злобы дня, возвращенной и запрещенной литературы Чехов разделил судьбу других классиков – несколько постарел и отодвинулся в прошлое. Пауза не была ни глубокой, ни долгой, и завершилась так же внезапно, как началась. Тревога, которая все-таки сопровождала ее, объяснялась, как видно, нашим опасением за себя, неумением без Чехова жить – он стал чуть ли не главной нашей душевной опорой, надежной и постоянной.

Но уже с 90-х годов интерес к Чехову стал возрождаться, в духе времени – снизу, стихийно, широко. Все более внятно и дерзко заявляли о себе новые люди театра. Своего рода сигнальной ракетой был спектакль Л. Трушкина «Вишневый сад» в Театре Антона Чехова. Сама идея – так назвать новый театр и так начать новое дело – была симптоматичной. И как бы к этому спектаклю ни относиться (а отношение было почти без оттенков, полярным, то иронично-скептическим, то безоглядно приемлющим – «Мой Чехов!»), он оказался катализатором перемен, этот выпущенный в чеховское пространство сгусток агрессивной энергии. Выражение «запустить ежа» тут уместно – спектакль Трушкина был именно таким «ежом», как, впрочем, и то, что окружало и предвляло его, будь то абсурдистские опыты Ю. Погребничко или «Чайка» Г. Тростянецкого, отмеченная влиянием того, что называют у нас постмодернизмом.

Ситуация явно развивалась по рецепту Тригорина: «...всем хватит места, и новым и старым, – зачем толкаться?». Никто и не толкался – каждый делал свое. Студии, компании, всякие театральные новообразования и уважаемые «академии» не мешали друг другу. Своим ходом шли традиционные чеховские «чтения» и фестивали, но рядом вырастала некая независимая параллель. Весной 1992 года группа молодых людей придумала и провела в Санкт-Петербурге скромный и показательный фестиваль «Назад к Чехову»: камерные театры и студии, разные виды театральной эстетики, свободный интерес к Чехову молодежи, воспитанной, казалось бы, в нечеховское время и в условиях неподходящей культуры. Осенью того же года девизом и названием фестиваля театров для детей и молодежи в Екатеринбурге стало: «От Шекспира до Чехова». И в этих театрах начала преобладать классика, и здесь на первом месте был Чехов. Несколько позже в Москве прошли два фестиваля разом: Первый международный имени Чехова, где Чехов отечественный не был представлен вовсе, и явно бросающий ему вызов, возникший, как протест снизу, фестиваль российских театров «Играем Чехова».

Театр Чехова распространялся по России, побеждая пока не числом и не уровнем свершений, а неслучайностью, неформальностью поиска. В стране шел новый круг освоения Чехова – в новой ситуации, экономической и культурной, с новыми людьми, в большинстве своем неофитами. Было ли это время политических баталий, всевозможных раздоров, нараставшего бескультурья и бездуховности – чеховским?

Видимо, да, раз оно призвало Чехова – не в качестве зеркала, но на помощь себе. Театр ведь не только отражает, но и восполняет, и противостоит – отношения у него со временем сложные. Не только в силу материальных причин преобладал тогда в России камерный, интимный вариант чеховского театра, нацеленный на тесный контакт зала и сцены. Здесь восполнялся дефицит душевного общения и вообще того, что относилось к области духа, души, «просто» и «слишком» человеческого.

Вопрос «Почему Чехов?» получал довольно простой ответ – так очевидна была потребность в личности, внушающей доверие. Вспоминались слова Д. Б. Пристли о Чехове как «образце человека нового типа, в котором так нуждается наше столетие». Вовремя появилось в печати мнение Э. Ионеско о том, что «главой идеального правительствa, которое вершило бы судьбами человечества», мог стать Чехов.

Возникало невольное противостояние тому Чехову, которого привезли на фестиваль из-за границы. Отсутствие российских спектаклей на нем было разительным, но не случайным. За редким исключением, они не вписывались в картину репрезентативного искусства, большого стиля или, как говорили в старину, «великолепных спектаклей», выглядели на этом фоне «домашними радостями». Но и зарубежные «Вишневые сады» в свою очередь на фоне российского Чехова казались недостаточно человеческими. Тогда было отмечено именно это. Думалось, видимо, что культура, масштаб, развитая театральность не так важны, как «человеческое измерение», во всяком случае – не первостепенны; что «домашние радости» в непогоду нужнее. Здесь крылся свой драматизм, сказавшийся позже. А пока – чеховский театр в России и в Москве набирал обороты.

На московских сценах в сезон 1992 / 93 года шло многое, разное, не только спектакли интимно-исповедального типа. Любимцем публики стал спектакль И. Райхельгауза «А чой-то ты во фраке?», комическая опера по «Предложению», блестящая и озорная, один из редких в чеховском репертуаре примеров радостного театра (о том, что это необходимо, вскоре будет ясно на примере Островского). И все же лидером московского Чехова были интимнейшие «Три сестры» С. Арцибашева. «Погоду» в репертуаре поначалу делала именно эта пьеса – в студийном и дипломном, московском и петербургском, драматическом и музыкальном (балет «Три сестры» из Бонна), даже экранном своих вариантах. В начале 1993 года в Москве прошел небольшой кинофестиваль «“Три сестры”»: начало – конец века», представивший венгерскую и российскую версии пьесы. Но это новое, второе после начала 80-х нашествие сестер на московские сцены ни заметить, ни осознать, ни объяснить не успели – поток быстро менял направление.

Постепенно, неброско тянулась другая линия репертуара, от ранних пьес Чехова с рефлектирующим героем (Платонов, Иванов) – к «Дяде Ване», где в центре теперь был тот, чьим именем названа пьеса, и далее, прибавляя по ходу и «Ивановых», и «Безотцовщину» с разными вариантами названия, – к «Лешему», завершавшему чеховский год 1993-й. И «Дядя Ваня» в шестикратном «своем объеме» появился в этом потоке, в этом контексте, связанный с ним органически, неформально, что будет понятно не сразу.

Сразу же само количество спектаклей и плотность их появления во времени работали против них, выглядели курьезом. Две-три постановки пьесы не показались бы

таким вызовом, не породили бы таких претензий и ожиданий, не давили бы с такой силой на порог восприятия публики и критики. В данной же ситуации все воспринималось с особенной остротой. К тому же традиционные итоги сезона в Москве показали, что по всем статьям победил Островский, из чеховских же многочисленных премьер была отмечена одна – «Дядя Ваня» М. Розовского. Ситуация сделалась нестерпимой.

Островский победил не в силу своего юбилея, но потому, что пришло его время, и понят, и показан он был таким, каким нужен был времени: не тяжеловесный бытописатель, певец «темного царства», и не цинический балагур, каким предстал в иных «балаганных интерпретациях», но драматург почвенный, земной, полный жизни и заразной душевной энергии. В самом этом писателе, прежде человечески закрытом, неясном (в чем был его постоянный проигрыш Чехову), угадали теплое и мощное излучение личности. Он дал сильный импульс актерам и режиссерам, с ним было связано в сезоне немало побед, второго дыхания, новых имен. Среди чеховских спектаклей первой половины 1993 года не появилось ни одного, который по радостной, раскованной силе мог бы сравниться с тем, что было поставлено самим П. Фоменко или в его мастерской, так соединил бы сцену и зал и был бы равно необходим обоим. Не появилось и группы спектаклей наподобие той, что составили работы Э. Марцевича, А. Левинского, С. Женовача – все разные, в разных жанрах и стилях, но каждый раз с ощущением значительной новизны для самого режиссера, для театра, для пьесы.

У Чехова же новый процесс освоения все не давал весомого театрального результата – спектаклей того уровня и масштаба, к которым здесь привыкли, которых ждали. Ситуация получалась парадоксальной, обратной тому, что происходило раньше с Островским: душевный контакт с классиком, человеческая близость, чувство общих проблем, любовь заслоняли судьбу чеховского театра.

Серьезный и строгий спектакль Розовского, новый для него и его театра, даже в окружении свежих, интересных или, как говорили прежде, «симпатичных» моментов из других «Дядей Вань», не решал проблемы. Каждый из шести спектаклей для своего создателя и театра был не случайным, не конъюнктурным; в каждом была своя мысль, своя боль, что видно из приведенных выше бесед. Но видно и другое: читать эти беседы порой интереснее, чем смотреть спектакли. Вкупе они давали панораму сегодняшнего театра в его соотношении академизма и «новых форм», «резких концепций» (выражение О. Ефремова) и отсутствия таковых вовсе, исповеди и развлечения и т. д. Будь ситуация более спокойной, это соотношение следовало бы основательно рассмотреть, изучить, но она к такому анализу не располагала.

Вопрос «Почему Чехов?», возникший в пору осенних фестивалей, постепенно сменялся более раздраженным – «Зачем?». Раздражение пробивалось наружу, высказывалось, нарастало. Казалось, что чеховское утрачивает свою силу, входит в будни театра, становится чуть ли не «отработанной породой», в крайнем случае – почвой, которой надо бы отдохнуть от непрерывной эксплуатации. Был и еще один фактор, психологический, субъективный: избыточность спектаклей, фестивалей, гастролей, чеховского вообще, невозможность воспринимать это с должным вниманием, «перекорм».

«Перекарм» был таков, что недооцененными проскальзывали в Москве интересные, значительные явления: то «Вишневы сад», привезенный из Парижа Театром Машин, то мелькнувшая под занавес сезона японская «Чайка». Сюрреализм первого спектакля, мистическая загадочность второго в соединении с особой магией всякий раз давали образ новой и целостной театральности. Впрочем, как знать: может быть, напротив, это было замечено, запало в подсознание, спряталось в нем и нагнетало раздражение против собственного театра.

Было еще одно объяснение, самое жестокое и простое: воля времени, смена героев, в чем никто – ни Чехов, ни театр, ни публика – не виновны. Но об этом не хотелось и думать.

Так кончался сезон 1992 / 93 года. Казалось, так же начнется новый, и процесс отторжения Чехова продолжится. Грозила дурная бесконечность, принудительный Чехов без ответов на «почему?» и «зачем?» – а обещано было многое, объявлены были премьеры. Но театр, как всегда, рассудил по-своему. Начало нового сезона внесло в ситуацию ясность, хотя на территории не «Дяди Вани», а другой чеховской пьесы.

Спектакль «Иванов и другие» стал тем событием, которого в театре Чехова не доставало¹. 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. Очевидно, все это копилось и нарастало внутри нашего импульсивного, как будто не склонного к рефлексии времени. Но, как сказал А. Сабинин, – «Совпало!». Совпали со временем те моменты, которые – то порознь, то вместе – в речах и в спектаклях были отражены: растерявшийся интеллигент на распутье – и распри, заполонившие жизнь, или, как сказано в «Лешем», «война всех против всех». К герою почти все были придирчиво строги, не желая делать из его неудач и страданий индугенцию против его же вины, и это тоже от времени, не позволяющего просто пожалеть дядю Ваню вместе с его жизненными прототипами.

В спектакле Г. Яновской все эти темы времени были собраны воедино, сформулированы программно и сильно, подняты на уровень философский. Конфликт героя и среды изначально был взорван и снят. Иванов здесь выяснял отношения не с горсткой соседей и домочадцев, но с собой и с миром. Источник беды и болезни был в равной степени вовне и внутри героя; все здесь были друг перед другом виновны, связаны круговой виной – и подвластны каким-то внеличным, тайным законам, судьбе, року. Главная же сила спектакля в том заключалась, что смысл неотделим был от стиля и сложная метафизика решений воплощена в особой поэтике. Из ощущения чеховского космизма рождалась новая модель его театра, охватившая все пьесы Чехова разом, существующая в нескольких измерениях, соединяющая реальность и зазеркалье. Пришельцы из других пьес сновали по зачарованному дому и саду, сталкивались с законными хозяевами, казались их двойниками; реплики, залетевшие из разных текстов, пересекались или звучали эхом.

Весь этот сложный мир, загадочный, непривычный, тем не менее существовал как реальность, принимали его зрители или отвергали. Казалось, что после такого

¹ Премьера спектакля состоялась 17 сентября 1993 года. – *Ред.*

театрального комментария к предшествующему сезону театр Чехова снова наберет высоту и Чехов по-прежнему будет главным автором нашей сцены, монополистом, не знающим конкуренции, – тем более что Островский уже сделал свое дело и перешел в сферу будней, в повседневность театра. Но там же разместился и Чехов. В театре и в жизни кульминация бывает близка к развязке; после мощного выброса энергии естественно следует спад. Чеховский год завершился тихо, спокойно, примирающей кодой – «Лешим» С. Женовача, где Чехов был увиден словно с другого берега из ранней, дочеховской поры; может быть, сквозь призму Островского; может быть, под воздействием мажорного «Мельника...», в котором и у Женовача выплеснулась потребность радостного театра.

Что же это значит – время Чехова кончилось, иссякает? Ничуть. Сейчас время для Чехова, но не только для него. Былая монополия, видимо, сменяется каким-то разделением труда. То Островский разделил с Чеховым трон, словно давая отдохнуть натруженному коллеге; от одного театр брал здоровое чувство жизни, от другого – драматизм «проклятых» вопросов, и классики, дополняя один другого, соединялись в открытом пространстве культуры. В минувшем сезоне к ним присоединился Гоголь, резко вырвавшись вперед, став источником театральных идей, провоцируя на дерзкие решения. На горизонте уже новый герой сцены – Шекспир... Впрочем, как показала мировая практика нашего века, они-то с Чеховым никогда не мешали друг другу.



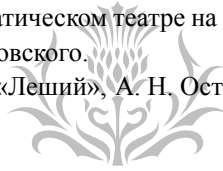


ОЛЬГА БОГОМОЛОВА

В ОКНЕ ЧУЖОГО СЧАСТЬЯ
«Леший» А. П. Чехова.
Режиссер С. Женовач. Художник Ю. Гальперин.
Театр на Малой Бронной, Москва

Аннотация. Рецензия на спектакль «Леший» по пьесе А. П. Чехова, поставленный Сергеем Женовачем в Московском драматическом театре на Малой Бронной в 1993 г. Упоминается постановка «Пучины» А. Н. Островского.

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Леший», А. Н. Островский, «Пучина», Театр на Малой Бронной, С. Женовач.



BOGOMOLOVA, OLGA

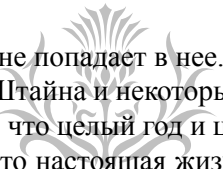
IN THE WINDOW OF ANOTHER'S HAPPINES
***The Wood Demon* by A. P. Chekhov.**
Producer S. Zhenovach. Painter Y. Galperin.
The Theatre on Maloj Bronnoj, Moscow

Abstract. Review of *The Wood Demon* performance after Chekhov's play, produced by Sergey Zhenovach in The Moscow Legitimate Theatre on Maloj Bronnoj in 1993. The performance of Alexander Ostrovsky's *The Deep* is also mentioned.

Keywords: Anton Chekhov, *The Wood Demon*, Alexander Ostrovsky, *The Deep*, Theatre on Maloj Bronnoj, Sergey Zhenovach.

Время – движущаяся мишень. Пьеса, как пуля, – попадает и не попадает в нее.

Три года назад, особенно благодаря «Трем сестрам» Петера Штайна и некоторым отечественным чеховским постановкам, казалось естественным, что целый год и целый сезон названы именем Чехова. Тогда и вправду думалось, что настоящая жизнь мелка и мучительна, но не за горами пресловутое «небо в алмазах», прекрасное, как



эти обнявшиеся сестры, стоящие на авансцене, как этот деревянный дом и сосновый лес, пронизанный солнечными лучами. Тогда из зрительного зала открывалась прямая перспектива на огромное, открытое до самого горизонта, пространство, создавая иллюзию свободного полета.

И сегодня тоже Чехова ставят много. Режиссеры соревнуются в воспроизведении красот природы: на сцене идут дожди, наступает золотая осень и выпадает первый снег. Природа становится все красивее, люди – все утонченнее. Но вдруг выясняется, что мир чеховских героев замкнут, и нет для них ни высокого неба, ни ощущения какой-то далекой гармоничной жизни.

Нынешнее поколение чеховских героев ни о чем не мечтает и никуда не рвется. Оно благополучно существует в стенах своих усадеб – так, в соловьевском «Дяде Ване» жизнь персонажей начинает подчиняться смене времен года, и они предстают перед зрителями всего лишь прекрасными предметами прекрасного интерьера. Драмы уходят и пропадают бесследно – в центре внимания режиссеров оказывается жизнь дома и жизнь в доме, размеренные, как бой настенных часов. Из чеховских спектаклей исчезает надрыв неисполнившихся желаний и несбывшихся надежд – остается скука и покой будней, уют обжитого и насиженного места, где у каждого человека есть свой угол.

Еще несколько лет назад во фразе Сорина звучала мука нереализованности: «В молодости когда-то хотел я сделаться литератором – и не сделался, хотел красиво говорить – и говорил отвратительно, хотел жениться – и не женился, всегда хотел жить в городе – и вот кончаю свою жизнь в деревне». Теперь в этих словах слышится не отчаяние по несовершенному, а спокойствие безысходности, когда жизнь прошла, но не осталось ничего в прошлом, и в будущем – ничего не ждет. Не только Сорин, но и каждый из чеховских персонажей знает себе цену – не могло бы из них получиться ни Шопенгауэра, ни Достоевского, – в лучшем случае они именно (и только) дяди Вани.

Традиционно Чехов – это символ прорыва из мучительной обыденной жизни в какую-то другую – прекрасную, идеальную жизнь, в другую – чудесную и светлую реальность. Сегодня режиссеры, ставя Чехова, снова и снова пытаются нащупать этот волшебный ход, но вместо неба в алмазах, вместо высокого и чистого горизонта и такого чеховского «хочется жить» – глухая стена.

Сергей Женовач оказался чуть ли не единственным режиссером, который среди бесконечных перепевов «Трех сестер» и «Дяди Вани» почувствовал и понял, что время нынче – не чеховское, и год тоже – не чеховский. Он поставил не «Дядю Ваню», а «Лешего» – пьесу, написанную еще до «Чайки», приравненную к черновикам, пьесу не любимую – ни автором, ни зрителем, пьесу, словно и нечеховскую вовсе, – в которой нет ни «колдовского озера», ни «мировой души», ни мечтаний о жизни «через сто-двести лет».

В «Лешем» нет ничего, кроме житейской истории нескольких людей. Здесь живут те же персонажи, что и в «Дяде Ване», но нет тех драм. В «Лешем» нет даже классической для «Дяди Вани» фразы «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница – страшное дело!» – просто потому, что никому из действующих лиц нет никакого дела до далекой Африки. Как, впрочем, и вообще до всего далекого. Они живут тем, что имеют.

А имеют они самое обыкновенное человеческое счастье, больше которого им не отпущено Господом Богом: Леший влюблен в Соню, а Соня – в него, местный герой-любовник Орловский женится на маленькой толстушке-хозяйюшке, вечно суеящейся вокруг накрытого стола и пекущей пироги, да и Елена Андреевна, сбежавшая от Серебрякова, в конце благополучно возвращается к нему – старик счастлив, счастлива и она.

По своей стилистике «Леший» больше похож на какую-нибудь из пьес Островского, он вполне мог бы быть озаглавлен одной из тех поучительных поговорок, что так любил Александр Николаевич. Подошла бы любая – и «На всякого мудреца довольно простоты», и «Не в свои сани не садись», и «Свои люди – сочтемся». Герои «Лешего» так же, как и многие персонажи Островского (именно персонажи, а не героини), не гонятся за журавлем в небе, а остаются довольны ручной синицей бытового комфорта. С. Женовач словно «опрокинул» Чехова в Островского, наполнив спектакль мечтой по семейному счастью и домашнему уюту, по крыше над головой, по милой и незатейливой будничности.

В «Лешем» нет ставшего уже привычным вида на те или иные красоты природы – на сцене выгорожен черный кабинет, в котором художник Ю. Гальперин поместил крытую веранду светло-золотистого дерева, окаймленную со всех сторон невысокими перилами. Эта веранда кажется подвешенной в черном августовском небе, – она освещена словно изнутри, там ходят, пьют чай и мучаются бессонницей какие-то люди, и их чужая жизнь, расчерченная крестовинами перекладин, начинает завораживать, как завораживает уличного прохожего картинка в освещенном проеме окна: накрытый стол под абажуром или домашний скандал незнакомых людей.

В «Лешем» нет единого сюжета – действие переносится из одного места в другое, нигде не задерживаясь, перескакивает с одного героя на другого, никого из них не делая центральным. Имение Желтухина сменяется домом Серебрякова, а дом Серебрякова – мельницей, где живет Вафля. Персонажи появляются и исчезают, сюжетные линии намечаются и пропадают, не связанные интригой. Желтухин, с чьего дня рождения начинается спектакль, затем почти совсем исчезает из виду, а единственный персонаж, привлекавший наибольшее внимание – дядя Жорж – и вовсе посреди пьесы стреляется, и больше о нем никто из присутствующих не вспоминает.

Все пунктирно, прерывисто, фрагментарно, но С. Женовач и не пытается «сбить» пьесу, проложив через нее какой-нибудь сюжет, – он принимает ее нелепый склад, дачную скуку и пустые разговоры персонажей. В «Лешем» и не нужен, оказывается, тот или иной герой – режиссер без сожаления прощается с дядей Жоржем, как будто тот вышел в соседнюю комнату. В этом спектакле все персонажи равны между собой, и ничья история не доминирует над остальными – и скучающая, усталая Елена Андреевна, и смешной, суеливый Вафля предстают перед зрителями второстепенными персонажами. Они все ничего не делают и ничего, по сути своей, не хотят, кроме спокойствия и тишины, – оттого Вафля без конца причитает, как заботливая наседка, пытаясь успокоить всех и вся, – чтобы те не ссорились и эти не кричали, чтобы все улеглось, устроилось. Оттого на сцене все время накрывают стол и усаживают всех вокруг для завтраков и чаепитий, оттого так скоро забывают о застрелившемся дяде Жорже: «Давайте проведем этот вечер, как будто ничего не случилось».

Дядя Жорж в исполнении С. Качанова – словно заноза, беспокоящая всех и днем и ночью. Не Серебряков с его подагрой не дает всем спать – не дает всем спать дядя Жорж с его беспрестанными претензиями. Он постоянно вносит дискомфорт в спокойное течение жизни, его все время не устраивает настоящее положение вещей – поэтому ему не сидится на месте, он мечется из угла в угол и жестикулирует, поэтому он постоянно находится в возбужденном состоянии, предъявляя претензии то Серебрякову, то Елене Андреевне. Дядя Ваня требует от жизни большего, чем та ему дала, – и тем самым загоняет себя в безвыходную ситуацию. Выстрел его пистолета становится облегчением для всех героев спектакля, и действие быстро катится к финалу.

Четыре акта «Лешего» – четыре живые картины, выписанные режиссером любовно и тщательно. Зритель в этом спектакле больше следит за жестами, позами, за какими-то незначительными подробностями существования героев – сказанное перестает иметь значение, и словесная ткань уходит на второй план. В «Лешем» С. Женовач выступает не в роли рассказчика, который волей-неволей «тянет» нить какой-то истории, – он становится наблюдателем, выхватывающим случайные сцены чьей-то жизни, наблюдателем, в остраненном взгляде которого соединяются насмешка над персонажами с тоской по их замкнутому миру – смешному, наивному, уютному, по тем четырем стенам, которые оберегают их от внешнего мира.

Герои «Лешего» – маленькие, кукольные существа, живущие словно на ладони и трогательные своей беззащитностью. Каждого С. Женовач делает чуть-чуть комичным – совсем по-кукольному привстает на носочки и всплескивает руками Вафля (С. Баталов); мельчит свои и без того маленькие шажки и кивает головой, словно китайский болванчик, старик Серебряков (С. Тарамаев), то всем телом налегает на трость, то резко выпрямляется, будто марионетка.

Режиссер оживляет своих кукольных персонажей, и они ведут себя так, словно они – совсем взрослые, совсем настоящие люди. Утром они собираются на завтрак за длинным, накрытым белой скатертью столом, разговаривают, передают тарелки, позвякивая приборами. Вечером выезжают на пикник, везут с собой корзинки с пирогами, ставят самовар. Они ходят друг к другу в гости, обижаются, мирятся и объясняются друг другу в любви. Но при этом странным образом не знают ни настоящих тревог, ни серьезных волнений. И обитают они на деревянной, почти игрушечной веранде – в тихой заводи, куда не доносится шум разыгравшейся ночью грозы, и освещенный многоугольник террасы превращается в волшебный фонарь, в створках которого сменяют друг друга картинки и безмолвно колышутся цветные тени.

Действие «Лешего» С. Женовач выстраивает из двух линий. Как в недавней «Пучине» он «пропускал» персонажей Островского через персонажей французской мелодрамы, чередуя эпизоды обеих пьес, так и тут – действия чеховской пьесы разделяются небольшими музыкальными сценами, перебивающими медлительную, спокойную поступь спектакля. Больного Серебрякова беспокоить нельзя, но Елена Андреевна садится за фортепиано, Соня кружится в такт музыке, сбегаются все обитатели дома, включая Серебрякова, кричат, жестикулируют, машут руками, – и все это перекрывает романс «Уймитесь, волнения страсти». Он накатывает на них, скандалящих по-семейному мелко, как огромная волна морского прибоя, персонажи оказываются захвачены размахом и свободой голосовой стихии, барахтаются в ней, судорожно набирая воздух в легкие.

Оперные голоса снова и снова захлестывают героев «Лешего», с тем чтобы, слынув, оставить их на мелководе все тех же ленивых ссор.

В «Пучине» персонажи Островского и Дюканжа как бы отражались друг в друге, режиссер строил здание спектакля, сплетая в единую нить два сюжета – о человеке, которого погубил ничтожный ежедневный быт, и о человеке, которого погубили огромные романтические страсти. Но в «Пучине» сюжеты этих пьес не складывались в одну историю – перекликаясь, они оставались самостоятельными и независимыми, и спектакль заканчивался тем же, чем и начинался, – герои проходили друг мимо друга, обмениваясь взглядами, и расходились в противоположные стороны.

В «Лешем» С. Женовач использует те же две темы: жизнь, похожая на обмелевшее болото, – с одной стороны, и возвышенная гармония и глубина оперных чувств – с другой. Но музыкальная часть спектакля здесь оказывается скорее орнаментом, продолжающим и варьирующим основное действие, нежели контрастом, существенным противовесом основной линии спектакля. Два параллельных сюжета, словно шкатулки, вкладываются один в другой, образуя единое целое.

Именно этот прием режиссер делает в спектакле главным, начиная его развивать с самого начала, когда под напором голосов Шаляпина и Собинова герои выглядят беспомощными, выброшенными в открытое море людьми, и до самого финала, когда исчезают тревоги и сомнения, споры и ссоры, и очередная ария мягко и бережно подхватывает умиротворенных героев.


Счастье наступило тогда, когда вернулась к Серебрякову Елена Андреевна, когда махнул рукой на свои леса Леший, предпочтя им семейную жизнь, когда каждой твари нашлось по паре и каждый герой оказался счастлив взаимной любовью или привязанностью. Как говорится, конец – делу венец, и влюбленные пары, овеваемые каким-то легким ветром, кружась, убегают со сцены. Они смеются, они взмахивают руками, уходят и возвращаются снова, и что-то забывают, и бегут догонять остальных. Они нашли свое местечко в этой жизни, и не надо, не надо им ничего сверх – ни неба в алмазах, ни далекой Москвы, ни вишневого сада.

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.

Сегодня Чехов на сцене в большинстве случаев отзывается фальшью – режиссеры пытаются показать некие общечеловеческие идеалы и именно с ними соотнести образ настоящей жизни. Однако спектакли оказываются красивыми, но пустыми, и режиссеры напоминают героя, который тщетно пытался быть глубокомысленным.

Поставив «Лешего», С. Женовач 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.

Все уходит, над опустевшей сценой звучит голос Шаляпина, в последний раз освещена деревянная веранда. Режиссер оставляет зрителей в одиночестве, будто случайных уличных прохожих, заглянувших по пути домой в освещенное окно чужого счастья.



**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ
«ЛЕШЕГО» И «ДЯДИ ВАНИ»**

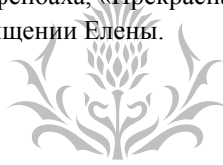


ЛОУРЕНС СЕНЕЛИК

ОФФЕНБАХ И ЧЕХОВ, ИЛИ LA BELLE ЕЛЕНА¹

Аннотация. В статье отмечено место Ж. Оффенбаха в русской культуре последней трети XIX века. Рассмотрено отношение к опереттам Оффенбаха в произведениях М. Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого и А. П. Чехова. Сделано сопоставление персонажей «Прекрасной Елены» Оффенбаха и комедии Чехова «Леший».

Ключевые слова: оперетты Оффенбаха, «Прекрасная Елена», комедия Чехова «Леший», опереточные символы, сюжет о похищении Елены.



SENELICK, LAURENCE

OFFENBACH AND CHEKHOV; OR, LA BELLE ELENA

Abstract. The article points to the place of Jacques Offenbach in Russian culture of the last third of XIX century. The author considers the attitude toward Offenbach's light operas in M. Saltykov-Shchedrin's, L. Tolstoy's and A. Chekhov's works. The characters of Offenbach's *La Belle Hélène* and Chekhov's comedy play *The Wood Demon* are compared.

Keywords: Offenbach's light operas, *La Belle Hélène*, Chekhov's comedy *The Wood Demon*, symbols of operetta, story about the abduction of Elena.

¹ Доклад был прочитан на симпозиуме в Йельском университете в апреле 1990 года. Первая публикация полного текста на русском языке в переводе И. Клягиной: Театр. 1991. № 1. С. 91–100. В настоящую публикацию внесены небольшие редакционные уточнения по переводу и источникам. Оригинальная публикация: Laurence Senelick, *Offenbach and Chekhov; or, La Belle Elena*, в сборнике: *Reading Chekhov's text*, ed. by Robert Louis Jackson (Series in Russian literature and theory), Northwestern University Press / Evanston, Illinois, 1993, pp. 201–213.





Додэ заявляе, што можна напісаць
адличную кнігу, «Век Оффенбаха»,
утверджаю, што цэлая эпоха пачаецца
с яго, с яго шуткоў і яго музыкі.

Эдмонд дэ Гонкур. «Дневник»
(1887, 5 январа)

Історики литературы очень мало внимания уделяли предшественникам Чехова-драматурга. Традиционные ссылки на тургеневский «Месяц в деревне»; указывают на темы, общие с Островским; но никто так и не предпринял довольно, впрочем, утомительного исследования бесчисленных посредственных русских водевилей, светских драм и *pieces à thèse*², которые Чехову за свою жизнь пришлось посмотреть как обычно зрителю и как театральному критику. Но даже если бы это бесплодное поле было возделано, вряд ли бы это объяснило (разве только по контрасту) уникальность Чехова как драматурга. Как утверждал Александр Блок, в драме он *sui generis*³, у него, по-видимому, нет предшественников, как и заметных последователей. Современный критик попытался определить выдающийся комический гений в театре, найдя у него «смесь скептицизма и сострадания к человечеству. Ничто не ускользает от его иронии, даже то, что любит он сам»; и продолжает: «он придает своим героям столько оттенков чувств, что каждый становится уменьшенной моделью человечества, а не отдельным типом»⁴. Это вовсе не высказывание о Чехове, так французский критик пишет о Жаке Оффенбахе. Сходство в отношении к композитору немецкого происхождения и русскому писателю не так уж случайно, поскольку, как я надеюсь продемонстрировать, Чехов очень рано усвоил оффенбаховскую перспективу, которая ему показалась привлекательной; в его художественном развитии она сослужила роль самого первого и самого постоянного влияния.

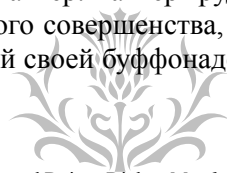
Истории (в том числе и истории литературы) свойственно стремиться к тяжеловесности и высокопарности и придавать больше значения торжественному, чем веселому. *Il penseroso* (задумчиво) в музыке получает больше наград, чем *L'allegro* (игриво). При жизни Чехова репутация его несколько пострадала из-за его отказа присоединяться к тем или иным партиям, еще и в XX столетии критики пытались утверждать, что его неукротимое остроумие, ирония и склонность к «малым формам» обрекают его на забвение в ряду других мелких писателей. В этом отношении у Чехова также много общего с Оффенбахом, чьи дарования мало кем принимались всерьез, поскольку они служили таким целям, как комедия, шутовство и секс. Одним из немногих мыслителей XIX века, признавших величие Оффенбаха, был Ницше, писавший в «Воле к власти»: «Если понимать гений в художнике как высшую свободу от закона, божественную легкость, легкомыслие в самых трудных вещах, тогда Оффенбах имеет гораздо больше прав называться гением, чем Вагнер. Вагнер труден и тяжеловесен: ничто ему так не чуждо, как мгновения веселого совершенства, каких этот арлекин Оффенбах достигает пять, шесть раз в каждой своей буффонаде»⁵.

2 Комедий положения (франц.).

3 Особого рода, своеобразный (лат.).

4 David Rissin, *Offenbach ou le rire en musique*, Paris, 1980, pp. 84, 87.

5 Ницше Фридрих. Воля к власти. Цит. по: Jacques Offenbach, ed. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn, *Musik-Konzepte* 13, May 1980, p. 4.



Mutatis mutandis⁶ – нечто подобное можно сказать о Чехове.

Больше десятилетия самой популярной пьесой на русской сцене была опера-буфф Оффенбаха *La belle Hélène*. Первая русская постановка этой пьесы под названием «Прекрасная Елена» в сезоне 1868 / 69 года выдержала подряд рекордное количество представлений – 42. Действительно, если посмотреть репертуарные списки Императорских театров в Петербурге за период между первым появлением оперетты во Франции в 1859 году и окончанием монополии императорской драмы в столицах в 1881-м, то «Прекрасная Елена», оказывается, прошла 132 раза. Она побила «Ревизора» и «Горе от ума», два наиболее выдающихся произведения русской драмы того времени; позднее даже «Гамлета» давали гораздо реже, чем оффенбаховских «Периколу» и «Орфея в аду»⁷. Такой же успех повторился в Москве, породив стишок:

Когда «Прекрасная Елена»
Предстанет вдруг..
Все забывается вокруг:
Катков, тарифы и измены
И голода недуг.⁸

Значимость этих постановок и тех, что прошли по всем провинциальным сценам Российской империи, в том, что они ввели эротику в русский театр. На первом же спектакле в Петербурге в Михайловском театре (1866) солировала француженка Devégia, изображавшая откровенно соблазнительную Елену, обольстительную и привлекательную для гвардейцев в партере. В ее устах слова: «О, неужели вас, боги, веселит, / Коль наша честь кувырком – кувырком / полетит?» – прозвучали как настойчивый призыв, гораздо более чувственный и многообещающий, чем в устах создательницы этой роли в Париже Гортензии Шнайдер⁹. Пьянящая музыка Оффенбаха (скажем, канкан в «Орфее») и неукротимая веселость сюжетов действовали как алкоголь, почти как возбуждающие пилюли. Во всем западном мире считалось, что Оффенбах раскрепощает. В автобиографическом романе «Сын служанки» шведский драматург Август Стриндберг вспоминает, что просмотр «Орфея в аду» в Королевском театре в Стокгольме в студенческом возрасте снял многие юношеские запреты и позволил ему пренебрежительно взглянуть на пустые традиции, которые его подавляли¹⁰. В особенности Оффенбах позволял иначе осознать классические сюжеты и их влияние на современную литературу. Степень раскрепощения казалась наибольшей

6 С соответствующими изменениями (*лат.*).

7 А. И. Вольф в «Хронике петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года» (СПб.: типо-лит. Р. Голике, 1884. С. 75, 79–80) называет цифру 128; она исправлена в «Истории русского драматического театра» в 7 томах: Т. 5. М.: Искусство, 1980. С. 61. То же самое было в провинциях: в Новочеркаске в 1870 / 71 году шесть представлений «Прекрасной Елены» и «Орфея в аду» принесли 4 685 рублей, в то время как «Не в свои сани не садись» Островского всего 118. См.: *Петровская И.* Театр и зритель провинциальной России второй половины XIX века. Л.: Искусство, 1979. С. 180.

8 *Дмитриев Ю. А.* Михаил Лентовский. М.: Искусство, 1978. С. 56. М. Н. Катков был реакционным редактором, противодействовавшим социально-политическим реформам того времени.

9 *Янковский М.* Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 221–222. Описание сцены и зрителей на русских представлениях «Орфея в аду» дано в кн.: *Всеволодский-Гернгросс В.* История русского театра: В 2 кн. / Ред. Б. В. Алперс. Л.; М.: Теа-Кино-Печать, 1929. Кн. 2. С. 153, 459.

10 August Strindberg, *The son of a Servant*, trans. Evert Sprinchorn, New York, Anchor Books, 1966, pp. 199–203. О взаимоотношениях Оффенбаха с полусветом Второй империи см.: Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (1937), ed. Karsten Witte, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976.

в тех обществах, где театры были слишком сильно скованы государственной цензурой и буржуазной моралью, – в Англии, Америке, Австрии и России.

Восставая против огромной популярности Оффенбаха, русские интеллектуальные круги обрушились на эту эпидемию распущенного веселья. Славянофил М. П. Щепкин считал, что сам жанр «бездарен, ничтожен и циничен», а драматург Островский обвинил его в аморальности и чуждости, отвлекающей публику от потребности в отечественном репертуаре¹¹. Наиболее причудливым выражением такого консервативного отвращения была статья Н. К. Михайловского 1871 года «Дарвинизм и оперетки Оффенбаха» (в «Отечественных записках»), где он утверждал, что «нити, исходящие от дарвинизма и опереток в общественное сознание, в известном пункте совершенно сходятся», поскольку пытаются представить закономерными худшие проявления буржуазной культуры. Он считал развитие оперетты «историческим атавизмом», пробуждающим низменные, аморальные инстинкты в человеке. Сама по себе притянутая за уши и наивная, эта параллель признает, что основным адресатом Оффенбаха была мелкая буржуазия, стремившаяся свергнуть иго «высокого искусства»¹².

От лица либералов А. С. Суворин (который в начале журналистской карьеры был либералом) порицал Оффенбаха и оперетту за насмешку над тем, к чему порядочные люди относятся серьезно. Он то полагал, что влияние комической оперы – это политический феномен, то отвергал ее значение как социального фактора. Постоянной причиной его критического недовольства была антиидеалистическая ироничность Оффенбаха.

Ухватилась за Оффенбаха и художественная литература как за удобный пример. В «Анне Карениной» (1875–1877) Толстой с самого начала дает характеру Вронского особый оттенок, заставляя его сознаться в регулярном посещении *opéra bouffe*: «Кажется, в сотый раз, и всё с новым удовольствием. Прелесть! Я знаю, что это стыдно; но в опере я сплю, а в Буффах до последней минуты досиживаю, и весело». Когда он пытается описать первую актрису светской даме, та отказывается слушать об этом «ужасе», несмотря на то, что все уже знают про этот «ужас». В отличие от оперы, оперетту не следует посещать, и Толстой таким образом вскользь отмечает лицемерие света. Далее помещик Свяжжский, чьи передовые рассуждения шли вразрез с самым заурядным образом его жизни, оказывается человеком, способным продать имение, чтобы отправиться слушать «Прекрасную Елену» (часть III, XXVI–XXVII).

Салтыков-Щедрин в «Господах Головлевых» (1876) использует Оффенбаха в качестве метонимии развращенности общества и деградации личности. Когда героиня, Аннинька, бежит из дома и идет на сцену, ее смутная цель – «святое искусство», но она «обнажалась в “Прекрасной Елене”, являлась пьяною в “Периколе”, пела всевозможные бесстыдства в “Отрывках из Герцогини Герольштейнской” и даже жалела, что на театральных подмостках не принято представлять *la chose*¹³ и *l’amour*¹⁴...». На самом деле ее игра в этих пьесах была настолько непристойной, что даже «непри-

11 История русского драматического театра: в 7 т. Т. 5. С. 62. Критические высказывания Островского о комической опере и феериях объединены в его статье «Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время (1881)» // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 10. С. 126–142.

12 Там же. С. 63; Янковский М. Указ. раб. С. 248–250.

13 Кое-что (франц.).

14 Любовь (франц.).

хотливых провинциальных зрителей» тошнило¹⁵. Роли и костюмы Анниньки в опереттах Оффенбаха по мере ее театрального продвижения Щедрин использует, чтобы проследить ее моральное падение.

Поразительно, что Чехов никогда не упоминает Оффенбаха в таком оскорбительном тоне, отчасти оттого, что получил от этого прививку в юности, отчасти оттого, что ему близок этот антиидеализм. Одним из ведущих пропагандистов оперетты в провинции был таганрогский помещик и отставной корнет Григорий Ставрович Вальяно. Промотав огромное наследство, он в 1869 году основал в Таганроге и под Ростовом первые театры исключительно для оперетты, в которых был не только антрепренером, но и служил актером, директором и переводчиком. Он сумел добиться сравнительно высокого уровня представлений, как музыкальных, так и драматических. Благодаря связям в Париже и Вене он вводил в репертуар столичных и провинциальных театров самые новые комические оперы, пока финансовые неудачи не превратили его в простого актера в чужих труппах¹⁶.

Юношей в Таганроге Чехов был заядлым театралом. По свидетельству его брата Ивана, первым спектаклем, который видел Чехов, была «Прекрасная Елена»¹⁷. В двенадцать лет он вполне мог побывать на шуточной пародии «В погоню за прекрасной Еленой» В. А. Крылова (1872) в новом здании городского театра. И в последующие годы, особенно между 1876 и 1879-м, когда его родители были в Москве, а страсть к театру возросла под покровительством дяди Митрофана, у Чехова была возможность наслаждаться оффенбаховскими «Синей бородой» и «Разбойниками», «Принцессой Трапезундской» и «Периколой» так же, как и самой «Еленой»¹⁸. Нетрудно представить впечатлительного подростка, насвистывающего популярные мотивчики, поскольку историки уверяют нас, что даже все извочки, разносчики и шарманщики в империи распевали из «Орфея»: «Когда я был аркадским принцем...» (“Quand j’étais roi de Boéotie”)¹⁹.

Постановки, которые видел Чехов, были изрядно русифицированы. Большинство политических намеков и игра слов были заменены тяжеловесными привычными шутками из русских водевилей. Публика хохотала во все горло, когда актер Горбунов появлялся в армяке поверх костюма Меркурия, и кто бы ни исполнял роль Ваньки Стикса (в оригинале Джона Стикса, тонкого остряка в парижском вкусе), традицией было уснащать его арию куплетами местного изготовления о лихой езде по Невскому или сделках сибирских купцов²⁰.

Перелазателем был феноменально плодовитый Виктор Крылов, тот, который в биографии Чехова появляется как поденщик, за свою долю дохода предложивший переделать «Иванова» в соответствии с привычными требованиями сцены.

¹⁵ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). История одного города. Господа Головлевы. Сказки. М.: Моск. рабочий, 1968. С. 354, 438. Более благожелательную характеристику французской оперетты на русской сцене можно найти в кн.: Скальковский К. В театральном мире. Наблюдения, воспоминания и рассуждения. СПб.: изд. А. С. Суворина, 1899.

¹⁶ Янковский М. Указ. раб. С. 265–266.

¹⁷ Чехов И. П. О Чехове // Чехов и театр: письма, фельетоны, современники о Чехове. М.: Искусство, 1961. С. 199.

¹⁸ Очерки истории Таганрогского театра: с 1827 по 1927 г. / сост. В. Ф. Третьяков. Таганрог: Худож. секция Таганрог. окрполитпросвета, 1928. С. 59–61. Присутствие Чехова на этих спектаклях засвидетельствовано его братом Михаилом в кн.: Чехов М. П. Антон Чехов и его сюжеты. М., 1923; Вокруг Чехова: встречи и впечатления. М.: Моск. рабочий, 1964.

¹⁹ История русского драматического театра: В 7 т. Т. 5. С. 276.

²⁰ Марков П. А. Из истории русского и советского театра. М.: Искусство, 1974. С. 179.

Несмотря на ощутимые переделки, которые он вместе с другими внес в либретто Мельяка, Галеви и Кремье, музыка Оффенбаха осталась нетронутой и по-прежнему сплетала воедино радостное возбуждение и заразительную чувственность, заставляла забывать однообразие ситуаций.

Чехову, так же как и Стриндбергу, непочтительное обращение Оффенбаха с богами и героями помогло освободиться от тисков «классицизма». В его школьные годы реформа образования, предпринятая с тем, чтобы затруднить продвижение в обществе представителям национальных меньшинств и низших классов, усложнила курс греческого языка и латыни. Как следствие – школьные учителя и латинская грамматика у Чехова всегда вводятся, чтобы показать зашоренность и ограниченную педантичность. Если он и использовал античные мотивы, то почти никогда это не был Гомер или Вергилий, а всего лишь переименованная Оффенбахом мифология. Кажется, Чехов прекрасно осознавал, что, поступая таким образом, он подстраивается под печальное недоразумение: классические познания русской публики были весьма сомнительными, поскольку наиболее яркое представление об античной Греции она почерпнула в оперетте. В его сатире «Из записной книжки Ивана Ивановича», написанной в 1883–1886 годах, своего рода двойнике флюберовского «Лексикона прописных истин», когда речь заходит о вреде, принесенном женщинами, предлагается в качестве превосходного исторического примера: «Троянская война разразилась по милости прекрасной Елены» (С X, 236).

Знакомство Чехова с Оффенбахом углубилось в первые годы его сотрудничества в журналах в Москве; письма его полны цитат из песенок Оффенбаха. В одном из писем 1883 года (Н. А. Лейкину между 21 и 24 августа) он жалуется, что не может закончить рассказ из-за того, что чья-то музыкальная шкатулка за стеной без умолку повторяет «Прекрасную Елену» (П I, 81–82; см. также П II, 257; П IV, 159). Через брата Николая, работавшего художником-декоратором у антрепренера Михаила Лентовского, Чехов получил свободный доступ во все заведения Лентовского, включая баснословно популярный опереточный театр «Буфф» и «Театр-Фантазию» в саду «Эрмитаж». Репертуар Лентовского изобиловал Оффенбахом с 1878 года, включая возобновленную в 1885-м «Прекрасную Елену». Отношение Чехова к Лентовскому было насмешливым, но доброжелательным, он ценил его здравый смысл, дружелюбие и искренность, но в театральной колонке издевался над ним за пристрастие к чрезмерным эффектам. Когда Чехов разбирает постановки Лентовского «Булочница-богачиха» (1880), или грандиозное шестичасовое «Путешествие на Луну» (1883), или «Женевьеву Брабантскую» (1883), он критикует не столько сами комические оперы, сколько отсутствие чувства меры, затраты колоссальных ресурсов на легкое развлечение. О пьесе «Путешествие на Луну» (одним из авторов русского либретто был коллега Чехова по газете, Л. И. Гуляев) Чехов писал, что она «грандиозна, помпезна, как свадебная карета, и трескуча, как миллион неподмазанных колес» (С XVI, 253–254). В другом фельетоне Чехов заставляет тень Оффенбаха являться антрепренеру Кузнецову, соединившему *opéra bouffe* с народным театром; он язвительно описывает этот винегрет, в котором солисты – французы, а хор поет по-русски: «Без женщин, *sans femmes*, без *femm*-щин, *sans жен-femmes*» (С XVI, 128).

Отношение Чехова к таким опереткам отражает его влечение-отвращение к театру вообще. Сохраняя юношеское пристрастие к подобного рода зрелищам, он в то же время понимает, что они поощряют безвкусицу и сексуальную распущенность по обе стороны рампы. Радостное волнение, выраженное музыкой и текстом, часто сводится на нет вульгарностью преимущественно мужской аудитории и мерзостью закулисных интриг. В своих ранних рассказах, действие которых во многих случаях происходит в театральной среде («Сказки Мельпомены», как он их назвал), он постоянно упоминает Оффенбаха и опереточную сцену, которая представляет в его юмористической прозе непрерывный поток намеков. Они создают не другой мир, а богемный вариант все той же мелкобуржуазной жизни; но Оффенбах – это еще и общее место в русских представлениях о европейской культуре в целом. В пародии Чехова на чиновников-консерваторов «Гусиный разговор» (октябрь 1884) старые гуси считают, что Запад – это «страна опереток»: «Согласен, оперетка хорошая вещь, даже необходимая...» – и жалеют, что, вынужденные лететь всегда на юг, а не на запад, лишены возможности услышать знаменитую арию Елены (С III, 78). В «Моем Домострое» (1886) муж-тиран заставляет жену играть из Оффенбаха для улучшения пищеварения после плотного обеда. В описании праздничной толпы на Фоминой неделе («Красная горка», 1885, март) подчеркивается, что, в то время как одни парни и девки распевают русские народные песни, другие, послужившие в городе в коридорных или горничных, выкрикивают («лупят») куплеты о предусмотрительных мужьях из «Прекрасной Елены» («Когда супруг захочет вдруг...»). Лакеи с такими вкусами – своего рода ранний набросок Яши из «Вишневого сада» с его тоской по Парижу. Упомянутая песенка объясняет несвоевременно появившемуся Менелая, что воспитанный муж всегда точно сообщает жене, когда он вернется, и иронически названа Чеховым «смесью языческих воззрений с гуманитарными». В июне 1885 года Чехов использует «Синюю бороду» для двух рассказов: «Сапоги», где герой, которому достались в гостинице чужие сапоги, по неосторожности выбалтывает, что актер, исполняющий роль Синей бороды, ночевал у жены актера, играющего короля Бобеша, после чего тот за ним гонится с револьвером, и «Мои жены», довольно-таки женоненавистнической фантазии, в которой Синяя борода оправдывает совершенные им женоубийства, изображая несносные характеры своих жен.

С этого времени прямые ссылки на Оффенбаха в рассказах прекращаются, без сомнения, оттого, что Чехов перешел в новые сферы жизни, дававшие более обширный опыт, чем артистическая уборная, редакция газеты и приемная врача, и значительно расширил круг аллюзий. Новый уровень в его творчестве не требовал постоянного привкуса фривольности, которого он достигал, щедро рассыпая имя Оффенбаха. Однако в конце своей деятельности, в одном из поздних великих рассказов, Чехов возвращается к метонимическому использованию оперетты как символа обывательского представления о европейском шике. В 1897 году Чехов в последний раз посмотрел «Прекрасную Елену» – во французской постановке в «Казино» в Биаррице²¹; обзор трех возобновленных постановок в разных московских театрах в 1898 году был помещен в «Новостях дня», которые Чехов всегда читал. Возможно, это и напомнило ему о провинциальных спектаклях, виденных в юности, и потому в «Душечке»

21 См. письмо к А. С. Суворину от 1 (13) сентября 1897 г. (П VII, 49).

(1899) первый муж сентиментальной Оленьки руководит летним музыкальным театром. Супружеская чета сетует, что публика не понимает искусства, ибо не ходит на «Фауста наизнанку» Эрве и оффенбаховского «Орфея». Это традиционная насмешка над мешанскими вкусами, но более мягкая и менее сардоническая, чем в ранних чеховских вещах.

Гораздо более значительный оффенбаховский коррелят встречается в одноактной пьесе «Лебединая песня» (1887–1888), основанной на его коротком рассказе «Калхас» (1886, ноябрь); само название содержит особый намек на оффенбаховского aficionado²². В обоих вариантах этого сюжета типа «смейся, паяц...» старый актер Светловидов относит закат своего счастья к тому моменту, когда его невеста, посмотрев на него «в подлой, шутовской роли», отказывается выйти за него замуж. Когда он об этом рассказывает, он одет в костюм Калхаса, коварного жулика-прорицателя из «Прекрасной Елены», роль которого он только что сыграл на своем бенефисе. Костюм этот представлял из себя безвкусную и дико разукрашенную короткую тунику, открывавшую старые ноги актера; в рассказе (где ему 58 лет) – и более явно, поскольку наглядно – в пьесе (где ему уже 68) это одеяние служит ироническим контрапунктом советованиям старого шута и его цитатам из «Гамлета», «Лиры», «Отелло» и Грибоедова. Оно не только ярко иллюстрирует его восклицания о том, что он опустился до грубых фарсов, но и обесценивает жалобы на судьбу; а эти жалобы почти всегда представляют ловушку для тех, кто берется за роль Светловидова. В рассказе нет цитат из классических драм, в одноактную пьесу Чехов ввел их специально для популярного актера Давыдова, исполнявшего в опереттах Оффенбаха в провинции. Прославленный комик, с костюмом комика на плечах, оплакивающий свой удел комика, должен был произвести род пиранделловского эффекта hall-of-mirrors²³.

Калхас у Оффенбаха – мошенник, присваивающий себе жертвоприношения богам и толкующий предсказания оракула, как того требует ситуация. Мошенничество Светловидова заключается в том, что профессия обязывает его носить маски, но, несмотря на сентиментальные воспоминания о прошлом, живет он, кажется, лишь когда произносит монологи. Сам его *nom de theatre*²⁴: «Светловидов» – это всего лишь жалкая пародия. Так же, как французский первосвященник у Оффенбаха путается между возвышенными призывами к небу и самым вульгарным языком, русский Светловидов переходит от риторических стихотворных проклятий к весьма сочному просторечию, напичканному самыми незатейливыми ругательствами. Связь пьесы Чехова с персонажем Оффенбаха настолько существенна, что довольно нелепо со стороны Рональда Хингли в комментариях к Оксфордскому собранию сочинений Чехова и Веры Готлиб в ее книге «Чехов и водевиль» считать Калхаса персонажем из шекспировской драмы «Троил и Крессида», – пьесы, никогда в XIX веке не ставившейся, тем более на императорской сцене; такая же нелепость со стороны современных «Светловидовых» выходить на сцену в римской тоге²⁵.

22 Дилетанта (*исп.*).

23 Многократного отражения (*англ.*).

24 Сценический псевдоним (*франц.*).

25 Правда, один журналист проводил параллель между «Прекрасной Еленой» и «Троилом и Крессидой»: Сычевский С. И. Шекспир и Оффенбах // Одесский вестник. 1873 № 95. 31 мая. Но не похоже, что тринадцатилетний Чехов прочитал эту статью.

До сих пор перечисление упоминаний Оффенбаха в творчестве Чехова должно было лишь указать на то, как цитаты, темы и характеры из оперетт питали его воображение. Между тем влияние Оффенбаха на чеховские пьесы стало гораздо более значительным после того, как весь набор опереточных символов вошел в его литературное подсознание, и он мог подойти к нему более тонко.

Характер Елены Андреевны, впервые появившийся в «Лешем», а затем переписанный для «Дяди Вани», – это, могу поспорить, модернизация и даже нечто вроде пародии на прекрасную Елену. Но в качестве введения к моим доказательствам я должен предложить описание Елены Троянской по Оффенбаху. Прекрасная Елена, по замыслу Мельяка и Галеви, не просто образное воплощение женщины определенного – буржуазного – круга, а обобщенный образ «крупной буржуазии и даже всей буржуазии целиком», как пишет французский критик Давид Риссен²⁶. Она изображена не как соблазнительница или чрезмерно чувственная женщина; она уверена в том, что является пассивной заложницей истории. Елена жалуется, что чувствует тяжелую руку судьбы, одновременно из-за сомнительного происхождения и из-за положения самой красивой женщины в мире, что и делает ее наградой Парису. «Я бы хотела быть простой добродушной мещанкой, дочерью какого-нибудь честного купца в Митилене», – вздыхает она. Менелай – «добрый и прекрасный муж», она пытается любить его, но не может²⁷. Когда появляется под видом пастуха Парис и сообщает, что ему обещана самая красивая женщина в мире, она оказывается в затруднении, зная, что соответствует этому званию, но обязана оставаться добродетельной женой. Феминистки сказали бы о таком положении, что боги и люди требуют от женщины разврата, почти против ее воли.

Во втором акте Елена поет свою знаменитую арию («Обращение к Венере»):

Мы все невинны от рожденья
И нашей честью дорожим;
Но ведь бывают столкновенья,
Что просто нехотя грешим.
Вот, например, с моей мамашей:
Как стал к ней лебедь подплывать,
Могла ль она не доверять?
О, неужели вас, боги, веселит,
Коль наша честь кувыркком-кувыркком полетит?

Да как же нам не увлекаться,
Уж если жребий наш таков:
Людей должны мы опасаться,
Должны спастись от богов?
Вот я борюсь, но сердце знает,
Какою стойкою ни будь,

²⁶ David Rissin, p. 235.

²⁷ Henri Meilhac and Ludovic Halévi, *La belle Helene: Opéra bouffe en trois actes*, musique de Jacques Offenbach, Paris, Calmann-Levy, 1960. Act I, p. 8. Этот текст немного отличается от звукозаписи в Everest Opera Series S-458/2. Я объединил их, чтобы сохранить первоначальный текст.

Коль сам Олимп того желает,
Придется пасть когда-нибудь²⁸.

Успех куплетов в основном заключен в словечке «кувырком», которое прекрасно выражает такой небрежный эротизм не без привкуса бесстыдства. Это также метафора физической неуравновешенности, ведущей неизбежно к утрате моральной стойкости. Эта сцена – ключевой эпизод в «Прекрасной Елене», поскольку ария героини, подобно лучшим оперным ариям, отражает не столько внешние события, сколько то, что происходит в душе этой женщины. Оффенбах хочет более точно и по-новому показать чувственную и неудовлетворенную женщину, которая борется со своей роковой натурой. Когда такая женщина наконец решает взбунтоваться, ее поступок может (и должен, если он вообще обращает на себя внимание) символизировать освобождение не только от сексуальных, но и от любых предписанных обществом моральных правил. Оригинальность Оффенбаха в том, что он показывает этот конфликт с точки зрения женщины²⁹.

Елена продолжает отвергать Париса, но он подкупает Калхаса, внушающего Елене, что она видит сладкий сон. Поддавшись обману, она готова уступить ухаживаниям Париса, а к третьему акту, полностью покорясь судьбе, позволяет ему увести себя на Цитеру.

В комедии «Леший» (1890) Чехов, в свою очередь, пародирует пародию Оффенбаха на гомеровский сюжет о похищении Елены, это становится очевидным из следующего диалога. В развязке четвертого действия обедневший помещик Дядин, возвращая Елену Андреевну ее мужу, профессору, говорит: «Ваше превосходительство, это я похитил у вас супругу, как некогда некий Парис прекрасную Елену!» Он именно так и говорит «прекрасная Елена», а ведь так по-русски звучит название оперетты Оффенбаха, и продолжает: «Я! Хотя рябые Парисы и не бывают, но, друг Горацио, на свете есть много такого, что и не снилось нашим мудрецам» (С XII, 195). (Замечательно, что Чехов перемешивает здесь две свои любимые пьесы.) Этот российский деревенский Парис не только стар и некрасив, но еще и рогат. Елена была похищена замаскированным Менелаем!

Елены еще не было в списке действующих лиц «Лешего», который Чехов составил для Суворина в октябре 1888 года, но он уже создал образ соблазненной жены в рассказе «Несчастье» (1886). Как и оперетты Оффенбаха, повествование в этом рассказе по существу построено как трехактное. В первом Софья Петровна, жена нотариуса, которая считает себя «обыкновенной женщиной», не слишком решительно отвергает настойчивые ухаживания адвоката Ильина, хотя ее сильно волнуют уверения Ильина, что он любит ее за то, что она «так прекрасна». Во втором, во время карточной игры, которая, похоже, соответствует игре «в гусёк» во втором акте «Прекрасной Елены», Софья Петровна, уверенная в своей «неприступной добродетели», кокетничает, поощряет дерзкие остроты, почти как Елена, позволяет себе увлечься обманчивой мечтой. Противоречивые чувства, охватившие ее, сказались в том, как она пела меланхолические романсы, «нервно, с каким-то полупьяным задором», изредка сознавая, что выйдет «что-то неладное». А в третьем она принимает решение в

²⁸ Акт II, сцена 3, с. 37–38.

²⁹ David Rissin, pp. 150–152, 162.

ту минуту, когда чей-то тенор поет за ее окном. Убедившись в равнодушии мужа перед лицом ее неизбежной измены, она выходит из дома, ругая себя безнравственной, но в то же время чувствуя, что «то, что толкало ее вперед, было сильнее и стыда ее, и разума, и страха...» (С V, 259).

Современная критика отмечала оригинальность в изображении разноречивых чувств молодой замужней интеллигентной женщины, разрывающейся между страстью и долгом, не заметив, что Чехов, кажется, пародирует ситуацию «Анны Карениной», перенеся ее в мелкобуржуазную среду. Чехову вообще свойственно, приступая к новому жанру или теме, начинать с пародии. Как и у Оффенбаха, муж остается карикатурой, а пылкий обольститель обрисован слегка схематично, но наше внимание поглощено борьбой враждующих побуждений в женской душе, которые поднимают фарс на более высокий уровень.

В «Лешем» Елена Андреевна, как и Софья Петровна, тоже проводит лето в деревне, что располагает к лени и избавляет от строгого распорядка, – мелкобуржуазный вариант придворной жизни и морского курорта в «Елене». Ее характер несколько отличается от того, каким он станет в «Дяде Ване». В то время как в «Дяде Ване» ее супружескую верность принимают обсуждать Войницкий и Астров, не обращая внимания на присутствие Вафли, в «Лешем» и ее верность, и ее взгляды становятся предметом обсуждения четырех человек, едва только она входит. Иными словами, эта ранняя Елена – предмет для мужских пересудов, что создает вокруг нее атмосферу двусмысленности еще до первого появления. В этом раннем воплощении она вкусила больше земных радостей: утверждает, что любовные письма – это ненадежный прием, их можно получать, но не читать; это, конечно, голос опыта. Она, так же как прекрасная Елена, настаивает на своей добродетели; Войницкий, не одобряющий ее лень и апатию, добавляет: «Столько добродетели, что, извините, даже глядеть противно...» У нее те же нехорошие сны и такие же предчувствия, как и у классической героини. Даже больше, она возражает Войницкому: «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» (С XII, 165). Это возвышение личного опыта до универсального примера наводит на мысль о прототипе – Елене Троянской, образце неверной жены, всем приносящей несчастье.

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. Как видим, похищение в «Лешем» – карикатура, и Елена говорит о своем добровольном возвращении к мужу: «и, вы думаете, она сделает что-нибудь путное из своей свободы? Не беспокойтесь... Она вернется... Вот уж и вернулась...» (С XII, 194–195). Она мирится с «бабьим счастьем» стареть весь век дома, не имея смелости для окончательного разрыва. Елена у Оффенбаха предпочитает вернуться к Менелаю, пока не произошло никаких неприятностей, или, если употребить название пьесы Жироду: «Троянской войны не будет». Чехов превосходит Оффенбаха в иронической насмешке. Оффенбах полагал, что порядочных женщин Второй империи нужно убеждать уступить чувственным влечениям, и когда это, наконец, происходит, то результат бывает катастрофическим. Чехов же считает, что порядочные женщины Российской



- 1 «Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха. Елена – Вера Лядова, Парис – Николай Сазонов. Петербургская императорская труппа, Россия. 1868. Фото Карла Бергамаско
- 2 Русалка. Женский портрет. М., начало XX в. Фотография В. Чеховского
- 3 Эмили Сольден в роли Елены Оффенбаха
- 4 Дядя Ваня-ART. Елена – Линда Пауэлл, Соня – Пьебе Йонас, Войницкий – Томас Дерра, Астров – Арлисс Ховард. Режиссер Янош Сас. American Repertory Theatre (A.R.T.), Кэмбридж, США, 2002. Фото Richard Feldman
- 5 Елена – Кейт Бланшетт, Астров – Хьюго Вэйвинг. Режиссер Тамаш Ашер. Sydney Theatre Company, Австралия, 2010. Фото Lisa Tomasetti





6



7

- 6 Астров – Прентис Онаеми, Елена – Амбер Уайтхолл. Режиссер Кристи Майлз. Portland Experimental Theatre Ensemble, Портленд, США, 2018. Фото Owen Carey
- 7 Елена – Каролина Петерс, Астров – Михаэль Маэртенс. Режиссер Маттиас Хартманн. Burgtheater, Вена, 2012. Фото Reinhard Werner
- 8 Астров – Мацей Штур, Елена – Каролина Грушка. Режиссер Иван Вырыпаев. Teatr Polski, Варшава, 2017. Фото Kasia Chmura
- 9 Елена – Криста Кимлико Джоунс, Астров – Пит Мак-Эллигот. Режиссер Том Оппенгейм. The Harold Clurman Lab Theater, Нью-Йорк, 2015. Forrest Leo Photos
- 10 Астров – Бруно Сермон, Войницкий – Жан-Пьер Марель. Елена – Клотильда Молле. Режиссер Кристиан Бенедетти. Théâtre de l'Est, Париж, 1986. Фото Daniel Cande
- 11 Елена – Мэгги Джилленхаал, Астров – Питер Сарсгаард. Режиссер Остин Пендлтон. Teatr Classic Stage, Нью-Йорк, 2009. Фото Joan Marcus



8



9



10



11

империи так чужды собственной же чувственной природе, что сознательно остаются заторможенными и ограничивают себя жизнью, которая их душит.

Характерно, что, решив переделать «Лешего» в «Дядю Ваню», Чехов отказывается от всех наиболее вульгарных заявлений Елены, включая ее страх подать пример всем женам. Уменьшилась и ее любовь к жизненным удовольствиям, эта черта позднее очень усилится в Раневской с ее парижскими вкусами. Однако слова Войничского о безнравственности вновь появятся в том же самом виде в «Дяде Ване»: «Изменить старому мужу, которого терпеть не можешь, – это безнравственно; стараться же заглушить в себе бедную молодость и живое чувство – это не безнравственно» (С XII, 131; С XIII, 68). Фактически это краткое изложение доводов Париса в «Прекрасной Елене».

Сократив количество действующих лиц «Лешего» до узкого семейного круга в «Дяде Ване», Чехов положил в основу пьесы любовный треугольник «Прекрасной Елены». Одновременно и центр внимания и всеобщий возбудитель, Елена, как и *Hélène*, – добропорядочная жена, стремящаяся сохранить добродетель, даже когда ее соблазняют самым заманчивым образом. Она не считает себя ответственной за чувственное влечение, которое возбуждает в окружающих ее мужчинах, и протестует против досаждающего ей внимания. Она жалуется, что мужчины не могут смотреть на женщину, если у нее старый муж, не воображая ее «Еленой». Профессор, ее престарелый супруг, менее обходителен и более деспотичен, чем Менелай, но он почти инвалид, и в этом есть свой комизм. Греческие мотивы подчеркиваются, когда Вафля спрашивает Серебрякова, знает ли тот некоего Лакедемона. Вполне естественное предположение: один рогоносец тянет за собой своего предположительного коллегу, поскольку Менелай был царем Спарты, иначе называемой Лакедемонией (в «Лешем» имя было менее карикатурным: Новоселов).

Более того, у Елены в «Дяде Ване» есть своя вариация на тему «Обращения к Венере» – «сольная ария» в третьем действии. Под влиянием Сониной безнадежной любви к Астрову она разрешает себе помечтать, что бы это было, если бы она поддалась обаянию такого человека. Она размышляет над словами дяди Вани о том, что у нее русалочья кровь и она должна «дать себе волю хоть раз в жизни», и не знает, прав ли он (С XIII, 93). Мне кажется, это очень похоже на сожаление *Hélène* о том, что она отпрыск Леды и Лебеда и ее натура происходит от этого похотливого союза. Дядя Ваня убеждает ее «влюбиться поскорее в какого-нибудь водяного по самые уши – и бултых с головой в омут» (С XIII, 91) – выбор выражений тоже переключается с Оффенбахом. Шведский турист барон Гондремарк в «Парижской жизни» поет, что он намерен предаться парижским удовольствиям *jusque là* (до конца), – фраза, ставшая поговоркой, и «бултых головой в омут» кажется скромной вариацией «кувырком-кувырком» *Hélène*. Обе Елены заканчивают свои партии на жалобной и покаянной ноте, за которой следует появление пугающих, но желанных соблазнительей – Париса и Астрова.

И у Оффенбаха, и у Чехова настойчивые ухаживания пришельцев прерываются, в свою очередь, ухаживаниями – в духе фарса – самих мужей или тех, кто их заменяет. Чехов отдает некоторые функции Менелая дяде Ване, который стремится стать любовником Елены и всегда называет ее *Hélène*. У Оффенбаха, когда Менелай врывается в королевскую опочивальню, застав там Елену в объятиях Париса, за этим не следует никаких мелодраматических сцен ревности: Елена интересуется, удачным

ли было путешествие, и вместе с придворными сообщает злополучному царю, что порядочный муж всегда заблаговременно извещает о времени своего возвращения. У Чехова, когда дядя Ваня случайно натывается на целующихся Елену и Астрова, происходит нечто подобное: вместо взрыва ревности и стыда Астров буднично болтает о погоде (а позже посмеется над «дядей Ваней с букетом роз»), пока тот бормочет: «А? Ну да... хорошо... я, Hélène, все видел, все...» (С XIII, 97). Менелай пытается устроить сцену: «Что годится обыкновенным мужьям, то не годится мне – я муж эпический. Я хочу, чтобы четыре тысячи лет про это говорили». Эта абсурдная мания величия откликается в вопле дяди Вани: «из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский», – абсурдность этого утверждения доходит до него мгновение спустя.

Можно с большой натяжкой попытаться показать, что финальный хор в «Прекрасной Елене» с его повторяющимся “*Va pour Cythère, va, va, va*” («Плыви, плыви в страну веселья и любви») откликается в своего рода лейтмотиве «Уехали» в последнем акте «Дяди Вани». Тем не менее Чехов, может быть, пытается *reductio ad absurdum*³⁰, отправляя свою Елену не с любовником, а с мужем, и не на Цитеру, приют Венеры, а в Харьков, который у него всегда предстает как сонное и унылое болото, конечный приют для несложившихся жизней.

Главная ценность воздействия Оффенбаха на Чехова в том, что он дал сценическое изображение измены, изображение не фарсовое и не истеричное. В большинстве пьес чеховских современников, где действуют жены-изменницы или женщины, вовлеченные в любовные приключения, тон мелодраматичен, неврастеничен, перегружен какими-то взвинченными эмоциями. Женщины в них либо неправдоподобно чувственные Мессалины, либо страдающие Ниобеи. «Прекрасная Елена» предлагала рискованный, но и неуязвимый способ изобразить женщину, которая, оказавшись перед лицом соблазна, пошла на уступку своей натуре.

Основная пружина всех сюжетов Оффенбаха – разочарование: злодеи редки, герой терпит поражение, когда его собственные стремления, обычно к славе или любви, сталкиваются с желаниями других героев. В опере подобные внутренние конфликты порождают безрассудные поступки героев и вызывают глубокие переживания у зрителей. А в оперетте Оффенбаха столкновения желаний производят впечатление абсурдности: тщетность усилий героев вызывает у них самих и у зрителей совсем другие эмоции: легкий смех над непримиримым противоречием.

Я бы сказал, что Чехов разделяет подобную точку зрения и пользуется сходными приемами, особенно в своих драмах. Желания, ведущие к разочарованиям, – вот их истинный лейтмотив. Столкновение вялых желаний редко приводит к действенным или решительным поступкам, но обнаруживает нелепые несообразности; в результате – смех или бессильное отчаяние. В отличие от Оффенбаха, Чехов не опрокидывает моральные ценности; но у него есть эквивалент оффенбаховского снижения эпической поэмы и мелодрамы: он сводит традиционные эмоциональные положения к абсурду, а дыхание трагедии гасит в потоке обыденщины. Оффенбах разрешает все ситуации буйством веселья в музыкальном финале, находя выход в легкомыслии. Чехов как реалист мог прибегать к подобному сумасшедшему разгулу только в таких фарсах, как «Свадьба» или «Юбилей»: в более значительных пьесах финалы

30 Довести ситуацию до абсурда (франц.).

открыты и ничего не разрешают и гораздо чаще омыты слезами, чем шампанским. Научившись насвистывать мелодии Оффенбаха, Чехов перелагает их для камерного оркестра.

ЛИТЕРАТУРА

Всеволодский-Гернгросс В. История русского театра: В 2 кн. / Ред. Б. В. Алперс. Л.; М.: Теа-Кино-Печать, 1929. 1084 с.

Дмитриев Ю. А. Михаил Лентовский. М.: Искусство, 1978. 336 с.

История русского драматического театра: В 7 т. М.: Искусство, 1977–1987.

Марков П. А. Из истории русского и советского театра: В 4 т. М.: Искусство, 1974.

Ницше Фридрих. Воля к власти. Цит. по: *Jacques Offenbach*, ed. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn, *Musik-Konzepte* 13, May 1980.

Островский А. Н. Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время // *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 10. С. 126–142.

Очерки истории Таганрогского театра: с 1827 по 1927 г. / сост. В. Ф. Третьяков. Таганрог: Худож. секция Таганрог. окрполитпросвета, 1928. 93 с.

Петровская И. Театр и зритель провинциальной России второй половины XIX века. Л.: Искусство, 1979. 248 с.

Скальковский К. В театральном мире. Наблюдения, воспоминания и рассуждения. СПб.: изд. А. С. Суворина, 1899. 395 с.

Сычевский С. И. Шекспир и Оффенбах // *Одесский вестник*. 1873 № 95. 31 мая.

Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года / сост. А. И. Вольф. СПб.: типо-лит. Р. Голике, 1884. 167 с.

Чехов И. П. О Чехове // *Чехов и театр: письма, фельетоны, современники о Чехове*. М.: Искусство, 1961. С. 199–200.

Чехов М. П. Антон Чехов и его сюжеты. М.: 1923. 158 с.

Чехов М. П. Вокруг Чехова: встречи и впечатления. М.: Моск. рабочий, 1964. 368 с.

Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). История одного города. Господа Головлевы. Сказки. М.: Моск. рабочий, 1968. 536 с.

Янковский М. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л.: М.: Искусство, 1937. 456 с.

August Strindberg, *The son of a Servant*, trans. Evert Sprinchorn, New York, Anchor Books, 1966.

David Rissin, *Offenbach ou le rire en musique*, Paris, 1980.

Henri Meilhac and Ludovic Halévi, *La belle Helene: Opéra bouffe en trois actes*, musique de Jacques Offenbach, Paris, Calmann-Levy, 1960.

Laurence Senelick, *Offenbach and Chekhov; or, La Belle Elena*, in *Reading Chekhov's text*, ed. by Robert Louis Jackson (Series in Russian literature and theory), Northwestern University Press / Evanston, Illinois, 1993, pp. 201–213.

Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (1937), ed. Karsten Witte, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976.

Перевод с английского И. Клягиной



АРТУР ХОЛМБЕРГ

FEMME FATALE¹

Аннотация. Образ Елены в «Дяде Ване» рассмотрен в контексте мировой темы *femme fatale*. Елена Андреевна – «русалка», «колдунья», «хищница милая» – наиболее притягательна из всех чеховских *femme fatale*, потому что она наиболее душевна. Возможно, «Дядя Ваня» – самый гениальный фарс мировой сцены, но никто не смеется, уходя из театра.

Ключевые слова: Чехов, «Дядя Ваня», *femme fatale*, комедия секса, фарс.



HOLMBERG, ARTHUR

FEMME FATALE

Abstract. Yelena's image in Chekhov's *Uncle Vanya* is examined in context of the world's theme *femme fatale*. Yelena – “mermaid,” “witch,” “bird of prey” – is the most seductive of *femmes fatales* because she is the most human. *Uncle Vanya* may be the greatest sexual farce ever written, but no one leave the theatre laughing.

Keywords: Chekhov, *Uncle Vanya*, *femme fatale*, the comedy of sex, farce.

Что больше всего притягивает мужчину в женщине? Ее сексуальность. Что больше всего пугает мужчину в женщине? Подчиниться власти женской сексуальности. Когда Нэнси Фрайдей собирала материал для своей книги «Влюбленные мужчины», она обнаружила, что сексуальные фантазии мужчин соединяют в себе одновременно и любовь к женщине, и ненависть к ней. Особенно эта аномалия ярко проявила себя на рубеже веков. Поэты, писатели, живописцы – все они пали жертвами *femme fatale*. Цирцея и Медуза, Юдифь и Пандора – мифологемы, которые использовали художники того времени. Олицетворяли они всегда холодного, недоступного сфинкса, главной радостью которого было заманить в свои объятия и уничтожить мужчин. Женщины-вамп – Нана у Эмиля Золя, Иродиада у Стефана Малларме, Саломея у

¹ Перевод публикации: *Femme Fatale* by Arthur Holmberg // An essay in the program for the American Repertory Theater's production of “Uncle Vanya”, directed by Janos Szasz, in 2002.

Оскара Уайльда и Одетта у Марселя Пруста, – чаруя, сжирали мужчин. Социальные историки объясняют такое увлечение идеей *femme fatale* реакцией на первую волну феминизма в конце XIX века. В Англии феминистки, так называемые «Новые Женщины», впервые потребовали права голосовать, права работать, права получать высшее образование. Традиционное понимание мужественности разрушалось. Одна из филадельфийских газет того времени предсказывала, что «губернатору скорее всего придется прибегнуть к помощи полиции, чтобы предотвратить гинекократию». Стаи женщин-дьяволиц наполнили сексуальные фантазии мужчин.

В Германии появилась Марлен Дитрих и ее Голубой ангел. В Америке – знаменитая кинодива Теда Бара. Бара, в миру – милая еврейская девушка Теодосия Гуддман из Цинциннати, – утверждала, что родилась на берегах Нила. Когда один скептически настроенный журналист попросил уточнить, где именно, первый американский секс-символ заявила: «На левом берегу!». А когда ее спрашивали, почему она так жестока с мужчинами, она отвечала: «Они того заслуживают». Жертв ее было не счесть. Покусывая жемчужины на своих ожерельях и осыпая лепестками роз тела своих жертв, Бара вела за собой вереницу мужчин в гибельную пучину пьянства и разврата.

Чехов тоже не избежал этой участи и стал жертвой *femme fatale*. Этот типаж появляется почти в каждой из его больших пьес: в «Иванове» (Саша), в «Чайке» (Аркадина), в «Трех сестрах» (Наташа) и в «Дяде Ване». В «Дяде Ване» Чехов создал наиболее изысканно-утонченный вариант этого кумира XIX века. Гений психологической драмы, Чехов искусно завуалировал привычные типажы, доставшиеся ему из мелодрамы. Елена – ее имя намекает на обольстительницу, «чей лик, что тысячи судов гнал в дальний путь, что башни Илиона безверхие сжег некогда дотла!» – сама не осознает тех чар, которыми обладает. Она так называемая фатальная женщина *sans le savoir*. Раздираемая противоречиями, боящаяся признаться себе в своих тайных желаниях, она и хочет и не хочет соблазнить Астрова. Она пытается помочь Соне, но предаст ее. Она сеет вокруг себя хаос, словно она действительно бессердечная женщина-вамп.

Пьеса начинается с того, что Астров, а потом и Войницкий, попивая чай, сетуют на глупость жизни. Поправляя свой шегольской галстук, Войницкий жалуется: «Сплю не вовремя, за завтраком и обедом ем разные кабулы, пью вина... не здорово все это!» (С XIII, 64). Но вскоре виновница всего этого беспорядка выплывает в сад, садится на качели и начинает качаться, явно демонстрируя свою красоту. Каждый раз, когда Елена проходит по сцене, мне вспоминается стихотворение Бодлера, посвященное его любовнице Жанне Дюваль:

Свершая танец свой красивый,
Ты приняла, переняла
Змеи танцующей извивы
На тонком остром жезла².

В пьесе Елена Андреевна обольщает мужчин небрежной чувственностью. Одержимые миражом сексуального восторга, и Астров, и Войницкий начинают вести себя

2 Бодлер Шарль. Танцующая змея / Пер. Эллис. Из сб. «Цветы зла».

как жертвы женщины-вамп. Теряя ощущение смысла жизни, они принимаются преследовать Елену. Соня не зря говорит Елене: «Ты скучаешь, не находишь себе места, а скука и праздность заразительны. Смотри: дядя Ваня ничего не делает и только ходит за тобою, как тень <...> Доктор Михаил Львович прежде бывал у нас очень редко, раз в месяц, упросить его было трудно, а теперь он ездит сюда каждый день, бросил и свои леса и медицину. Ты колдунья, должно быть» (С XIII, 91).

Елена и сама не прочь поохотиться. Она сексуально неудовлетворена, она жаждет и одновременно боится адюльтера.

«Да, мне без него скучно, я вот улыбаюсь, когда думаю о нем... Этот дядя Ваня говорит, будто в моих жилах течет русалочья кровь. “Дайте себе волю хоть раз в жизни”... Что ж? Может быть, так и нужно... <...> Но я труслива, застенчива...» (С XIII, 93).

Но не настолько застенчива, чтоб упустить случай назначить свидание объекту своего интереса. «Хищницей милой» называет ее Астров. «Вам нужны жертвы! <...> Ну, что ж? Я побежден <...> Покоряюсь. Нате, ешьте!» (С XIII, 96).

И в этот момент, когда Астров, обнимая Елену за талию, целует ее, Чехов переводит свою пьесу из плоскости мелодрамы в фарс. С неожиданным и несвоевременным появлением Войницкого, типичный прием фарса, пьеса начинает приближаться к своей быстрой развязке. Слышны pistolетные выстрелы, но никто не ранен. Кипят страсти, но невыносимые постояльцы наконец покидают имение, сохранив хрупкое равновесие. Елена уплывает в ночь, оставляя за собой три разбитых сердца – Астрова, Войницкого и Сони, понимающей, что Астров, вкусивший запретный плод губ Елены, никогда уже на ней не женится.

В своем «Этюде о комедии» романист Джордж Мередит писал, что героини комедии – прежде всего женщины мира. Они не рассудочны и не бессердечны. Они таковыми лишь кажутся сентиментально-возвышенному читателю. Они не пустышки, они умны. Они как потерянные корабли, одиноко бороздящие моря в поисках своего капитана. Комедия – это битва женщин с мужчинами.

Если бы у Елены Андреевны было побольше жизненного опыта и возможностей, она могла бы стать такой «женщиной мира», как описывает Мередит. Но в этом случае ей пришлось бы покинуть Россию и начать охоту на молодого французского любовника в благословенном Париже. Ведь она сама признается Соне, что предпочла бы мужа помоложе. Но это уже сюжет для другой пьесы. Чехов успел написать и такую пьесу, называется она «Вишневый сад». И в этой пьесе мадам Раневская не может сконцентрироваться на спасении своего имения, потому что все ее мысли слишком заняты ее французским жиголом. А уезжающей Елене Астров кидает вслед: «Ну, уезжайте. *Finita la commedia!*» (С XIII, 110). Какая же комедия завершена? Комедия секса. Чехов называл свои ранние фарсы шутками в одном действии. Реплика Астрова намекает, что «Дядя Ваня» – шутка в четырех действиях.

А что же тогда такое шутка? В фарсах Фейдо уважаемые буржуа скачут из постели в постель в поисках сексуального удовлетворения. Объект их желаний постоянно выскальзывает из рук, и они возвращаются домой ни с чем, расстроенные, но не поумневшие. Оглушенные страстью, они теряют свое положение в обществе и свой капитал, а мы, глядя на это, хохочем. Так Фейдо срывает маску с цивилизации.

Так и Соня, и Войницкий, и Астров, и Елена Андреевна остаются ни с чем – они все так же сексуально неудовлетворены. Но мы не можем смеяться над ними так же, как мы смеемся над марионетками Фейдо. Чехов так мастерски смешивает очевидность с сопричастностью, что нам ничего не остается, как начать отождествлять себя с его героями. Он разбивает не только их сердца, но и наши. Елена Андреевна – «русалка», «колдунья», «хищница милая» – становится наиболее притягательной из всех чеховских *femme fatale*, потому что она наиболее душевна. Возможно, «Дядя Ваня» – самый гениальный фарс мировой сцены, но никто не смеется, уходя из театра.

Перевод с английского Юлии Смелянской





В. В. ГУЛЬЧЕНКО

ЧЕХОВ МЕЖДУ *IL PENSEROSO* И *L'ALLEGRO*

Аннотация. При соотнесении «Лешего» с «Дядей Ваней» бросается в глаза (не может не броситься) решительная перемена точки зрения автора на взятый им сюжет, происходит откровенная смена героев: вслед за Хрущовым-Астровым на первый план выдвигается дядя Жорж-Войницкий – место Лешего (первый ракурс) занимает дядя Ваня (ракурс второй). Вспоминается давний японский фильм режиссера А. Куросавы «Расёмон» (по мотивам рассказа «В чаше» Рюноске Акутагавы), где история одного убийства излагается с четырех точек зрения. Подчеркнем, меняются не только точки зрения персонажей, но и точка зрения автора: одно в сюжете спешит сменить другое. В случае с рассматриваемыми вариациями чеховского сюжета происходят и очевидные жанровые преобразования – вот из каких семян в его почве произрастают побеги *L'allegro* (игриво) и *Il penseroso* (задумчиво).

Ключевые слова: «Леший», «Дядя Ваня», Пушкин, жанр, эволюция, трансформация, *L'allegro* (игриво), *Il penseroso* (задумчиво), Войницкий, Астров, Елена Андреевна, Марина, Арина Родионовна, водевиль, оперетта, эпические элементы, формат 3D, композиционные узлы.

GULCHENKO, V. V.

CHEKHOV BETWEEN *IL PENSEROSO* AND *L'ALLEGRO*

Abstract. Comparing *The Wood Demon* and *Uncle Vanya* one can't but notice the dramatic change of the author's attitude towards the plot; the evident change of heroes takes place: instead of Khrushchov-Astrov uncle George-Voinitsky comes forward – the place of the Wood Demon (perspective number one) is taken by uncle Vanya (perspective number two). An old Japanese movie by A. Kurosawa *Rashomon* (based on the Akutagawa Ryunosuke's short story *In the Grove*) comes to mind, in which the story of one and the same murder is told from four points of view. Moreover, not only the characters' points of view, but also the author's one is being changed: the plot changes rapidly. As far as the Chekhov's plot is concerned some genre changes take place, too. And these are the seeds of the sprouts of *L'allegro* and *Il penseroso*, which grow on his soil.

Keywords: *The Wood Demon, Uncle Vanya, Pushkin, genre, evolution, transformation, L'allegro, Il penseroso, Voinitsky, Astrov, Yelena Andreevna, Marina, Arina Rodionovna, comic sketch, operetta, epic elements, 3D format, composition knots.*

Топография этого перекрестка, этого промежутка подсказана нам давней статьей Л. Сенелика¹, полагавшего, что «оффенбаховское сатирическое снижение мифологических образов совпадает с чеховским сопротивлением театральной рутине», и пришедшего к следующему выводу: «Истории (в том числе и истории литературы) свойственно стремиться к тяжеловесности и высокопарности и придавать больше значения торжественному, чем веселому. *Il penseroso* (задумчиво) в музыке получает больше наград, чем *L'allegro* (игриво). При жизни Чехова репутация его несколько пострадала из-за его отказа присоединиться к тем или иным партиям, еще и в XX столетии критики пытались утверждать, что его неукротимое остроумие, ирония и склонность к “малым формам” обрекают его на забвение в ряду других мелких писателей. В этом отношении у Чехова также много общего с Оффенбахом, чьи дарования мало кем принимались всерьез...»

И в самом деле, почему бы не рассмотреть чеховский путь от «Лешего» к «Дяде Ване» в этом мало освоенном пока пространстве, предварительно перевернув его координаты: от *L'allegro* (игриво) к *Il penseroso* (задумчиво)?.. Чистый выходит путь – не гладкий, со всевозможными препятствиями, но ясный, как астровская тропа к заветному его «огоньку». «Известно, – напоминает А. В. Кубасов, – что работа Чехова над комедией по времени совпала с его попыткой написать роман. Он замышлялся как серьезное произведение, в котором преодолевалась власть “отравляющей иронии”. <...> Синхронный с романом “Леший” может рассматриваться как второй литературный “селекционный опыт” по прививке романа “на ветку комедии”. Этим отчасти объясняются многочисленные замечания современников писателя о том, что “Леший” не комедия в традиционном смысле, а нечто “романообразное”»².

Оффенбах сам просится на уста при первом же беглом взгляде на Яшу в «Вишневом саде»: от него не только пачулями пахнет, но и за три версты несет опереткой, этот же запах поведенческого легкомыслия и неутомимого веселья приманивает и жертву его притязаний – жеманную Дуняшу, Дуняшу-прелестницу. И от невидимого парижского «милого друга» Раневской разит Оффенбахом, но ставшие знаменитыми астровские речения о прекрасном, рядом с которыми стыдливо никнут все постулаты профессора (да, пожалуй, академика) Серебрякова, отдаляют от прямого их адресата – Елены Прекрасной в “*il penseroso*”-вые просторы пьесы в целом. Наиболее сконцентрировавшей в себе два указанных начала – *L'allegro* в *Il penseroso* – является эта вот лирико-комедийная сцена: чистая оперетка в тяжелой оперной раме:

«А с т р о в. ...Вам нужны жертвы! Вот я уже целый месяц ничего не делаю, бросил все, жадно ищущу вас – и это вам ужасно нравится, ужасно... Ну, что ж? Я побежден, вы это знали и без допроса. (*Скрестив руки и нагнув голову.*) Покоряюсь. Натё, ешьте!

Е л е н а А н д р е е в н а. Вы с ума сошли!

А с т р о в (*смеется сквозь зубы*). Вы застенчивы...

1 См. его статью «Оффенбах и Чехов, или La Belle Елена», публикуемую в данном сборнике.

2 См. его статью «Литературность как эстетический феномен комедии “Леший”», публикуемую в данном сборнике.

Елена Андреевна. О, я лучше и выше, чем вы думаете! Клянусь вам! (*Хочет уйти.*)

Астров (*загораживая ей дорогу*). Я сегодня уеду, бывать здесь не буду, но... (*берет ее 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...

Елена Андреевна. Клянусь вам...

Астров (*мешая ей говорить*). Зачем клясться? Не надо клясться. Не надо лишних слов... О, какая красивая! Какие руки! (*Целует руки.*)

Елена Андреевна. Но довольно, наконец... уходите... (*Отнимает руки.*) Вы забылись.

Астров. Говорите же, говорите, где мы завтра увидимся? (*Берет ее за талию.*) Ты видишь, это неизбежно, нам надо видеться. (*Целует ее; в это время входит Войницкий с букетом роз и останавливается у двери.*)

Елена Андреевна (*не видя Войницкого*). Пощадите... оставьте меня... (*Кладет Астрову голову на грудь.*) Нет! (*Хочет уйти.*)

Астров (*удерживая ее за талию*). Приезжай завтра в лесничество... часам к двум... Да? Да? Ты приедешь?

Елена Андреевна (*увидев Войницкого*). Пустите! (*В сильном смущении отходит к окну.*) Это ужасно.

Войницкий (*кладет букет на стул; волнуясь, вытирает платком лицо и за воротником*). Ничего... Да... Ничего...

Астров (*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.*)

Елена Андреевна (*быстро подходит к Войницкому*). Вы постараетесь, вы употребите все ваше влияние, чтобы я и муж уехали отсюда сегодня же! Слышите? Сегодня же!

Войницкий (*вытирая лицо*). А? Ну, да... хорошо... Я, Hélène, все видел, все...» (С XIII, 97).

Чехова-юмориста, Чехова-пародиста мы знаем и ценим. «Как и его великие предшественники в жанре пародии, – указывает Г. С. Морсон, – он превращает главных героев в то, что можно назвать “жанровыми перебежчиками”. То есть он создает характеры, которые весьма уместны в одном жанре, но помещены им в совершенно другой»³. Эта ипостась творческого потенциала литературного и театрального классика продолжает привлекать исследователей. Л. Сенелик – в их числе. «Главная ценность воздействия Оффенбаха на Чехова в том, – указывает ученый, – что он дал сценическое изображение измены, изображение не фарсовое и не истеричное». Прослеживая эволюцию образа Елены Андреевны внутри сценической диалогии, Сенелик указывает на безусловные пародийные признаки как оффенбаховской Елены Прекрасной, так и толстовской Анны Карениной. Примечателен в этой истории и еще один персонаж – Дядин, перелицованный впоследствии в Телегина, так прямо

3 См. статью Г. С. Морсона «“Дядя Ваня” как прозаическая метадрама», публикуемую в данном сборнике.

и заявляющий о своей принадлежности к пародийному клану: «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). Оффенбах, смешанный с Шекспиром в этом рябом приживале, пережившем измену собственной жены, делает его нелепую фигуру откровенно гротесковой – *L'allegro* в квадрате. Уязвленный невниманием к себе Елены Прекрасной, перепутавшей его имя-отчество, он вполне, кажется, вместо «Если изволили заметить, я каждый день с вами обедаю» (С XIII, 69) мог бы парировать обидчице следующей тирадой: «Если изволили заметить, это я похитил вас в пьесе “Леший”». Манья величия дяди Вани тоже откровенно пародийна: если в «Лешем» ему в облинии дяди Жоржа впору уподобляться Менелаю, то в «Дяде Ване» он, ничтоже сумняшеся, претендует на лавры Шопенгауэра или Достоевского: это после сцены-то Елены в объятиях Астрова!.. И неминуемо подозрительно двусмысленным становится его гневный обличительный монолог, адресованный Серебрякову, так несвоевременно (и так абсолютно точно в композиции трагикомедийного сюжета) выступившему со своим бизнес-планом именно в момент тотального разрушения иллюзий несчастным Войницким. (В Серебрякове, кстати, тоже улавливается пародийное начало, стоит и его сравнить с тем же оффенбаховским Менелаем: «Что годится обыкновенным мужьям, то не годится мне – я муж эпический. Я хочу, чтобы четыре тысячи лет про это говорили».) И столь же пронзительно тонкими и беспощадно-остроумными становятся восклицания Войницкого типа «Пропала жизнь!» или зывания к *tata* аки к Богу: «Я зарпортовался! Я с ума схожу... Матушка, я в отчаянии! Матушка!» (С XIII, 102). И даже фамилия дяди Телегина (в «девичестве», то бишь в «Лешем», опять же Дядина), как указывает Л. Сенелик, вместо Новоселова становится Лакедемонов (Менелай был царем Спарты, иначе называемой Лакедемонией). А дважды промазанные выстрелы из револьвера – разве опять же не чистая оперетта:

Е л е н а А н д р е е в н а и В о й н и ц к и й б о р ю т с я в д в е р я х .

Е л е н а А н д р е е в н а (*стараясь отнять у него револьвер*). Отдайте! Отдайте, вам говорят!

В о й н и ц к и й . Пустите, Hélène! Пустите меня! (*Освободившись, вбегает и ищет глазами Серебрякова.*) Где он? А, вот он! (*Стреляет в него*). Бац!

Пауза.

Не попал? Опять промах?! (*С гневом.*) А, черт, черт... черт бы побрал... (*Бьет револьвером об пол и в изнеможении садится на стул.*)

Серебряков ошеломлен; Елена Андреевна прислонилась к стене, ей дурно» (С XIII, 104).

Это не просто специально запрограммированные две промашки – это чистые «двадцать два несчастья», фирменное епиходовское эксцентрическое блюдо. Водевиль ловким приемом Чехова-иллюзиониста буквально на наших глазах становится драмой. Это и есть, повторим еще раз, *L'allegro* в квадрате внутри почти эпического *il penseroso*.

Путь «Лешего» к «Дяде Ване», пьесе, где «Дядя Ваня плачет, а Астров свистит!» – превращение сказки в быль, трансформация, мутация поэтической плоти и крови

взятого в долгую работу сюжета, опыт, если хотите, по пересадке его тканей. Уникальный, чудотворный этот процесс и сопровождается перетеканием игривого вещества *L'allegro* в задумчивое *il penseroso* – назовем это для краткости *пенсероаацией*.

Сенелик дает такое объяснение данному фокусу: «В отличие от Оффенбаха, Чехов не опрокидывает моральные ценности; но у него есть эквивалент оффенбаховского снижения эпической поэмы и мелодрамы: он сводит традиционные эмоциональные положения к абсурду, а дыхание трагедии гасит в потоке обыденщины».

Дядин возвращает Серебрякову похищенную Елену в соответствии со сказочным, волшебным уставом:

Там чудеса: там леший бродит,
Русалка на ветвях сидит;
Там на неведомых дорожках
Следы невиданных зверей;
Избушка там на курьих ножках
Стоит без окон, без дверей...⁴

Избушка на курьих ножках станет просторным домом из 26 комнат, не утратившим, впрочем, своей таинственности и волшебства. Превращение сказочной «избушки на курьих ножках» в основательный, оседлый Дом и знаменует рождение пьесы «Дядя Ваня» из загадочного чрева «Лешего». Призрак Дома возникает в нашем сознании и постепенно проявляется, осязается в нем, множится до объявленного размера в 26 комнат и, кажется, делается абсолютно настоящим, во всяком случае, художественно достоверным. Обитатели этого Дома, бесконечно к нему привязанные и в него уверовавшие как в единственную и неповторимую среду обитания, под влиянием возникших обстоятельств станут сражаться не за собственность, которую, конечно же, можно купить и продать, а за жизнетворное ощущение дома в себе, полагая его не какой-либо внешней собственностью, а достоянием самих же себя – буквально *своим*. Перефразируя известную фразу Пиранделло из его «Шестерых персонажей...» «драма заключена в нас, мы сами – драма», можно сказать так: «Дом заключен в нас, мы сами – Дом».

Опыт жизни чеховского Лукоморья, изображенного в пьесе «Леший», если приглядеться, напоминает нам хотя бы в малой степени робинзонаду Генри Дэвида Торо, эскапизм его *alter ego* в замечательном произведении «Уолден, или Жизнь в лесу»⁵. Обитатели «Лешего», оказавшись в дебрях чащобной жизни, в гуще самой природы, в естественной, так сказать, среде, были бы рады слиться, сраститься с нею, раствориться в ней; и даже Пятницу рядом с Робинзоном можно при желании здесь обнаружить: это Дядин при Хрущове. И даже Африка в различных ее толкованиях мелькнет и там, и там. «Что означает Африка, – запальчиво воскликнет “уолденский мечтатель” в финале повести Торо, – и что означает Запад? Разве в глубь нашей собственной души не тянутся земли, обозначенные на карте белыми пятнами,

⁴ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. М.: ГИХЛ, 1960. С. 9.

⁵ Как отмечено в публикуемой в данном сборнике статье О. В. Спачиль, «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”».



- 1 Елена – Мишель Доккери. Режиссер Питер Холл. The Rose Theatre. Лондон, 2008. Фото Geraint Lewis
- 2 Елена – Милена Манчини. Режиссер Виницио Маркиони. Khora.teatro, Fondazione Teatro della Toscana, 2018. Фото Valeria Mottaran
- 3 Елена – Кейт Бланшетт. Режиссер Тамаш Ашер. Сиднейская театральная компания, 2010. Фото Sara Krulwich
- 4 Елена – Мишель Доккери, Астров – Нил Пирсон, Войницкий – Николас ле Превост. Режиссер Питер Холл. The Rose Theatre. Лондон, 2008. Фото Geraint Lewis





5

5 Елена – Эмпар Канет, Ваня – Касел Манел Хосе. Режиссер Родольф Сиера. Teatros del Canal y Moma Theatre, Мадрид, 2016. Фото Jordi Pla

6 Елена – Луиза Джоич. Режиссер Джон Райт, Blackbird Theatre, Ванкувер, Канада, 2014. Фото Tim Matheson



6

7 Войницкий – Роджер Аллам, Елена – Лара Пулвер, Астров – Александр Хадсон. Режиссер Джереми Херрин. Minerva Theatre, Чичестер, Англия, 2012. Фото Pete Jones

8 В Ермоловском зале: актриса А. Зыкова в роли Елены Андреевны. «Дядя Ваня». Международная Чеховская лаборатория, декабрь 2015. Фото С. Милицкого



7



8

хотя, если исследовать их, они могут оказаться черными, как и побережье? <...> Неужели сохранение мяса изобретено лишь для сохранения нашей собственной плоти? Нет, станьте Колумбами целых новых континентов и миров внутри себя, открывайте новые пути – не для торговли, а для мысли. Каждый из нас владеет страной, рядом с которой земные владения русского царя кажутся карликовым государством, бугорком, оставленным льдами»⁶. «Путь для мысли» заметнее других, готов, похоже, прокладывать как раз Хрущов, вдохновленный знакомством с Еленой, что и начнет было происходить уже в «Дяде Ване».

Инициатором происходящих в *Доме* перемен становится Елена – новое здесь существо, взявшее на себя функции *призрака Красоты*; но куратором и духовным его опекуном была и остается нянька Марина, чрезвычайный и полномочный представитель этого *Дома*.

Марина с первых же минут своего появления в чеховской пьесе напоминает няньку другого русского классика, сердечно и ярко им споретрированную:

Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя!
Одна в глуши лесов сосновых
Давно, давно ты ждешь меня.
Ты под окном своей светлицы
Горюешь, будто на часах,
И медлят поминутно спицы
В твоих наморщенных руках.
Глядишь в забытые ворота
На черный отдаленный путь:
Тоска, предчувствия, заботы
Теснят твою всечасно грудь.
То чудится тебе...⁷

«То чудится тебе...» Именно эта краткая лирическая зарисовка приходит в голову, когда начинаешь вглядываться в няньку Марину из чеховской пьесы «Дядя Ваня». Ближе других к Марине оказываются в этой пьесе Вафля (это выражено со всей очевидностью) и Астров, что заявляется автором сразу, подтверждается в середине действия и закрепляется в ее финале. Взаимоотношения Марины Тимофеевны с Астровым, конечно же, имеют иные качества и глубину, нежели у Арины Родионовны и Пушкина, но есть некие сходства, внутреннее их тождество, которые свидетельствуют о духовной близости персонажей пьесы и стихотворения, взаимном их понимании. Вот лишь краткие прямые свидетельства того.

В действии первом:

«Сад. Видна часть дома с террасой. На аллее под старым тополем стол, сервированный для чая. Скамьи, стулья; на одной из скамей лежит гитара. Недалеко от стола качели. – Третий час дня. Пасмурно.

М а р и н а (сырая, малоподвижная старушка, сидит у самовара, вяжет чулок) и
А с т р о в (ходит возле). <...>

⁶ Торо Г. Д. Уолден, или Жизнь в лесу. М.: Наука, 1979. С. 152-153.

⁷ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1959. С. 152.

А с т р о в. Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю... Вот разве тебя только люблю. (*Целует ее в голову.*) У меня в детстве была такая же нянька» (С XIII, 63-64).

Там же, чуть ниже:

«... 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!

М а р и н а. Люди не помянут, зато бог помянет.

А с т р о в. Вот спасибо. Хорошо ты сказала» (С XIII, 64).

«Е л е н а А н д р е е в н а, С е р е б р я к о в и С о н я уходят в дом;

Телегин идет к столу и садится возле Марины» (С XIII, 66).

«Входят С о н я и Е л е н а А н д р е е в н а; немного погода входит М а р и я В а с и л ь е в н а с книгой; она садится и читает; ей дают чаю, и она пьет не глядя.

С о н я (*торопливо, няне*). Там, нянечка, мужики пришли. Поди, поговори с ними, а чай я сама... (*Наливает чай.*)

Н я н я уходит <...>» (С XIII, 68–69).

Во втором действии:

«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. А что касается моей собственной, личной жизни, то, ей-богу, в ней нет решительно ничего хорошего. Знаете, когда идешь темною ночью по лесу, и если в это время вдали светит огонек, то не замечаешь ни утомления, ни потемок, ни колочих 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. 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).

В самой пьесе, из реплик, ремарок и пауз постепенно улавливаются и проступают черты ее портрета, точно, штрихово, с искусными акцентами в действенном темпоритме набрасываемые автором:

«Входят С е р е б р я к о в, С о н я, Т е л е г и н и М а р и н а.

<...> С о н я. Ты дрожишь? Ты взволнована? (*Пытливо всматривается в ее лицо.*) Я понимаю... Он сказал, что уже больше не будет бывать здесь... Да?

Пауза.

Скажи: да?

Елена Андреевна утвердительно кивает головой.

С е р е б р я к о в (*Телегину*). С нездоровьем еще 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. Садитесь, господа, прошу вас. Соня!

Соня не слышит его, она стоит, печально опустив голову.

Соня!

Пауза.

Не слышит. *(Марине.)* И ты, няня, садись.

Няня садится и вяжет чулок» (С XIII, 98).

«С о н я *(становится перед няней на колени и прижимается к ней)*. Нянечка! Нянечка!

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! *(Уходит в среднюю дверь.)* <...>

С о н я *(прижимаясь к няне)*. Нянечка! Нянечка!

М а р и н а. Ничего, деточка. Попогочут гусаки – и перестанут... Попогочут – и перестанут...

С о н я. Нянечка!

М а р и н а *(гладит ее по голове)*. Дрожишь, словно в мороз! Ну, ну, сиротка, бог милостив. Липового чайку или малинки, оно и пройдет... Не горюй, сиротка... *(Глядя на среднюю дверь, с сердцем.)* Ишь расходились, гусаки, чтоб вам пусто!

За сценой выстрел; слышно, как вскрикивает Е л е н а А н д р е е в н а;

Соня вздрагивает.

У, чтоб тебя!» (С XIII, 102–103).

«Т е л е г и н и М а р и н а сидят друг против друга и мотают чулочную шерсть.

Т е л е г и н. Вы скорее, Марина Тимофеевна, а то сейчас позовут прощаться. Уже приказали лошадей подавать.

М а р и н а *(старается мотать быстрее)*. Немного осталось.

Т е л е г и н. В Харьков уезжают. Там жить будут.

М а р и н а. И лучше.

Т е л е г и н. Напужались... Елена Андреевна “одного часа, говорит, не желаю жить здесь... уедем да уедем... Поживем, говорит, в Харькове, оглядимся и тогда за вещами пришлем...” Налегке уезжают. Значит, Марина Тимофеевна, не судьба им жить тут. Не судьба... Фатальное предопределение.

М а р и н а. И лучше. Давеча подняли шум, пальбу – срам один!

Т е л е г и н. Да, сюжет, достойный кисти Айвазовского.

М а р и н а. Глаза бы мои не глядели.

Пауза.

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. *(Со вздохом.)* Давно уже я, грешница, лапши не ела.

Т е л е г и н. Да, давненько у нас лапши не готовили.

Пауза.

Давненько... Сегодня утром, Марина Тимофеевна, иду я деревней, а лавочник мне вслед: “Эй, ты, приживал!” И так мне горько стало!

М а р и н а. А ты без внимания, батюшка. Все мы у бога приживалы. Как ты, как Соня, как Иван Петрович – никто без дела не сидит, все трудимся! Все...» (С XIII, 105–106).

«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 о н я. Давно, давно уже мы не сидели вместе за этим столом. *(Зажигает на столе лампу.)* Чернил, кажется, нет... *(Берет чернильницу, идет к шкапу и наливает чернил.)* А мне грустно, что они уехали.

М а р и я В а с и л ь е в н а *(медленно входит)*. Уехали! *(Садится и погружается в чтение.)*

С о н я *(садится за стол и перелистывает конторскую книгу)*. Напишем, дядя Ваня, прежде всего счета. У нас страшно запущено. Сегодня опять присылали за счетом. Пиши. Ты пиши один счет, я – другой...

В о й н и ц к и й *(пишет)*. “Счет... господину...”

Оба пишут молча.

М а р и н а *(зевает)*. Баиньки захотелось...

А с т р о в. Тишина. Перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно... Не хочется уезжать отсюда.

Слышны бубенчики.

Вот подают лошадей... Остается, стало быть, проститься с вами, друзья мои, проститься со своим столом и – айда! *(Укладывает картограммы в папку.)*

М а р и н а. И чего засуетился? Сидел бы.

А с т р о в. Нельзя.

В о й н и ц к и й *(пишет)*. “И старого долга осталось два семьдесят пять...” <...>

А с т р о в. Ну-с... *(Идет проститься.)*

С о н я. Когда же мы увидимся?

А с т р о в. Не раньше лета, должно быть. Зимой едва ли... Само собою, если случится что, то дайте знать – приеду. *(Пожимает руки.)* Спасибо за хлеб, за соль, за ласку... одним словом, за все. *(Идет к няне и целует ее в голову.)* Прощай, старая.

М а р и н а. Так и уедешь без чаю?

А с т р о в. Не хочу, нянька.

М а р и н а. Может, водочки выпьешь?

А с т р о в *(нерешительно)*. Пожалуй...

М а р и н а уходит.

(После паузы.) Моя пристяжная что-то захромала. Вчера еще заметил, когда Петрушка водил поить.

В о й н и ц к и й. Перековать надо.

А с т р о в. Придется в Рождественном заехать к кузнецу. Не миновать. *(Подходит к карте Африки и смотрит на нее.)* А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарыща – страшное дело!

В о й н и ц к и й. Да, вероятно.

М а р и н а *(возвращается с подносом, на котором рюмка водки и кусочек хлеба)*. Кушай.

Астров пьет водку.

На здоровье, батюшка. *(Низко кланяется.)* А ты бы хлебцем закусил.

А с т р о в. Нет, я и так... Затем, всего хорошего! *(Марине.)* Не провожай меня, нянька. Не надо.

Он уходит; Соня идет за ним со свечой, чтобы проводить его;

Марина садится в свое кресло.

В о й н и ц к и й (*пишет*). “Второго февраля масла постного двадцать фунтов... Шестнадцатого февраля опять масла постного двадцать фунтов... Гречневой крупы...”

Пауза. Слышны бубенчики.

М а р и н а. Уехал.

Пауза.

С о н я (*возвращается, ставит свечу на стол*). Уехал...

В о й н и ц к и й (*сосчитал на счетах и записывает*). Итого... пятнадцать... двадцать пять...

Соня садится и пишет.

М а р и н а (*зевает*). Ох, грехи наши...

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. <...> Я верую, дядя, я 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 тихой, 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!

Занавес медленно опускается» (С XIII, 113–116).

Вот чистейшее пересечение в этой пьесе эпического и комедийного начал в поставленных буквально рядом ремарках: «*Мария Васильевна пишет на полях брошюры*» (*L'allegro*); «*Марина вяжет чулок*» (*Il penseroso*). Марина с ее бесконечным вязаньем в руках воспринимается нами как персонаж другого, более раннего историко-культурного периода – как некая мадонна с клубком шерсти, из нитей которого, кажется, выплетается медленно и неторопливо материя самой жизни. Нить Марины по своему значению и выразительности – тот же необычайно манкий астровский «огонек», поэтический клон его: «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...» (С XIII, 84). И совсем не случайно Чехов делает упоминания о Марине рефреном финального Сонинского монолога.

И сам этот Сонинский монолог, так же не случайно вдохновивший Рахманинова на сочинение романа чеховского *alter ego* «Мы отдохнем...», и скорость течения са-

мой сцены совпадают с обозначенной автором скоростью опускания занавеса. Происходит стремительная и мощная эпизодия виртуозно написанного финала, расширяющая сюжет с ресурсами мелодрамы до трагедийных высот. Здесь тоже, как и во множестве зримых театральных преобразований, угадывается тонко чувствующий природу сцены Чехов-режиссер. Элементы эпизодии присутствуют в структуре не только «Дяди Вани», но и других многослойных чеховских пьес. Слоев тут, собственно три: подтекст, собственно текст (не реплики отдельно, а всё словесное изложение пьесы, включая ремарки) и надтекст, которому, кажется, на роду выпало быть эпическим. Причем все три слоя не существуют отдельно, а, сходясь и расходясь, образуют вместе цельную художественную структуру сюжета; т. е. в наиболее полном их выражении чеховские пьесы предлагаются вниманию читателя или будущего их постановщика-интерпретатора, выражаясь по-современному, в формате 3D. Объемный охват содержания сюжетов чеховских пьес в формате 3D обеспечивается в данном случае тем или иным совмещением (микстом) его освоения и изложения с трех ракурсов, трех точек восприятия: горизонтальной (подтекст), раздельной (текст) и вертикальной (надтекст). В свою очередь, и собственно срединный слой чеховских пьес (текст) тоже имеет свою 3D-концентрацию. По мысли М. Громова, у Чехова «каждое отдельное слово <...> наделено смысловой многомерностью символа <...> окружено полузабытыми, но бесконечно значимыми поэтическими отзвуками, ведущими <...> в глубины памяти, в глубину времени»⁸. «Поэтические отзвуки» и есть основной строительный материал словесного формата 3D.

Свое законное и видное место в надтексте «Дяди Вани» займет в конце концов нянька Марина, душа дома Войничских, отсутствовавшая в первом варианте переформатированного в 3D сюжета. Это ее, Марины, как будто бы случайное, неброское мимолетное присутствие в ряде отдельных сцен и эпизодов «Дяди Вани», а также в объеме пьесы в целом становится своего рода эпической рамой этой лирико-комедийной картины деревенской жизни, монотонно тянущейся, как нити няниной пряжи. Это она, Марина, словно Ариадна, своим присутствием проложит автору и его персонажам путеводный путь к их «огоньку». В отличие от мифической героини, она не увлечена каким-либо одним персонажем – прекрасным Тесеем. Чеховская Марина любит и жалеет каждого и всех, она сострадает всем, начиная с прибившегося к чужому очагу рябого приживала Вафли и кончая седовласым петербургским профессором Серебряковым, попытавшимся было разрушить *Дом*, покусившимся, пускай и невольно, на его благополучие и оседлость. По всему видно, Марине трудно дается это сочувствие к поверженному кумиру *Дома*, совсем недавно вдохновлявшему измученных заботами его обитателей на осуществление каждодневных занятий, направленных на сохранение *Дома*: «С о н я. 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...» (С XIII, 82). Ведь для нее, Марины, более всего на свете чтившей «порядки», выросший из «вчерашнего бурсака, сына дьячка» в именитого столичного интеллектуала Серебряков выступил главным их нарушителем:

«М а р и н а (*покачав головой*). Порядок! Профессор встает в 12 часов, а самовар кипит с утра, все его дожидается. Без них обедали всегда в первом часу, как везде

⁸ Громов Михаил. Чехов. Серия ЖЗЛ. М.: Мол. гвардия, 1993. С. 346.

у людей, а при них в седьмом. Ночью профессор читает и пишет, и вдруг часу во втором звонке... Что такое, батюшка? Чаю! Буди для него народ, ставь самовар... Порядки!» (С XIII, 66).

Неприятие Мариною Серебрякова, явного «человека со стороны», безжалостно нарушившего многие уставы жизни этого *Дома*, которому верой и правдою она служила долгие годы свои, которому она беззаветно поклонялась и в неизбежность которого безоглядно верила, – все это никак не отзывалось на внимании и сочувствии к гордому и самовлюбленному господину, уже явно не отличавшемуся крепким здоровьем и по этой причине страдавшему, более того, откровенно любившему страдать и требовать к себе повышенного внимания и сочувствия. И Марина вдохновенно и искренне сочувствовала ему, как, повторим, любому и каждому в этом обширном доме с раз и навсегда заведенными в нем не без ее участия уставами общежития, обещавшими неукоснительный порядок во всем. Порядок для Марины был обязательным и насущно необходимым, гарантирующим ясность и спокойствие даже в самые трудные минуты.

Эпические элементы содержатся глубоко внутри поэтической ткани чеховских пьес. Понять это с той или иной степенью очевидности нам помогают такие фигуры, как, например, Фирс (что яснее и совершенней всего) с его страхами по поводу жизни «враздробь» или такие пары персонажей, как Анфиса и Феррапонт («Три сестры»), те же Марина и Вафля («Дядя Ваня»). Все они так или иначе выступают охранителями домашнего очага, стойкими и несгибаемыми сторожами прежней жизни и сложившегося до начала сюжета ее уклада. Они оказываются надежными и строгими контролерами входа в каждый сюжет, исподволь помогая становлению, накоплению эпического начала в нем, возвышающему обыденность происходящего до дальних далей «неба в алмазах», пробуждающего в его героях осознание себя приживалами уже не в этом Доме, а у самого Бога. Вот почему нам довелось, в частности, сопоставлять таких внешне разных и художественно непохожих героев, как шекспировский Лир и чеховский Фирс⁹. Еще одно добавление к сказанному встречаем мы у Т. В. Кореньковой: «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 божеств-хранителей домашнего очага: *dii familiares* и *genii loci* в виде пенат и лар, домовых»¹⁰.

Функционально Марина в большей, чем прозоровская Анфиса, степени напоминает нам Фирса, невзирая на гендерные различия этих домовых персонажей. Да, в «Лешем» был леший, в «Дяде Ване» же в обличье Марины поселился домовый, мифологический хозяин и покровитель *Дома*, олицетворяющий у славянских народов, как указывают словари, домашний дух, обеспечивающий нормальную жизнь семьи, плодородие, здоровье людей, животных. Образ леса в комедии «Леший», пишет Н. И. Ищук-Фадеева, «строится на пересечении общеевропейской традиции и русской, где лес темен еще и потому, что “там леший бродит”. Но при этом ми-

⁹ См. нашу работу «Лир и Фирс: две фигуры» // Чехов и Шекспир: Коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 131–144.

¹⁰ См. ее статью «Мифопоэтика женских образов в пьесе “Дядя Ваня”», публикуемую в данном сборнике.

фологический план, лексически закреплённый не только в заглавии, но и в упоминаниях русалки, домового, кажется мнимым, так как на первый план выходит лес как природный объект, формирующий ландшафт»¹¹. А изменение ландшафта, как пронизательно полагает исследовательница, влечет за собой изменение характера: вырубая лес, человек опустошает не только природу, но и свою душу. «В творчестве Чехова, – отмечает она, – ландшафт имеет особое значение, особенно в драматургии, где художественный образ предполагает зримое воплощение, означающее не только зрелищный характер, но и знаковый. Действие его поздних драм происходит в усадьбах, т. е. там, где именно ландшафт “строит” дом. “Сильными” позициями русского пейзажа становится природная “вертикаль” – деревья, образующие либо лес, либо сад. У Чехова, как правило, одному тексту соответствует одна природная “вертикаль”: парк в “Чайке”, сад в “Дяде Ване”; “старый сад при доме Прозоровых”; вишневый сад в одноименной комедии»¹².

Хотелось бы обратить внимание и на скрытые, потаенные конфликты этих антагонистических «вертикалей»: *Лес* «Лешего» трансформируется в *Сад* «Дяди Вани», где обитатели *Дома* так или иначе сосуществуют как представители двух партий: партии *Леса* и партии *Сада*. Обе партии одновременно представляет Астров, выросший из Хрущова. Рычагом превращения Хрущова в Астрова стало глубокое осознание себя в момент потрясений, вызванных самоубийством Войницкого: «...если таких, как я, серьезно считают героями <...>, 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 XII, 194).

Рядом с «вертикалями» в поэтической топографии Чехова неизменно присутствуют «горизонталы». Одна из наиболее значительных, характерных для равнинного русского пространства и всецело отвечающих к тому же знаковой природе *Il penseroso* «горизонталей» – это степь. В «Степи», как указывает Б. Парамонов, «Чехов дал выразительную формулу своего мировоззрения, своих художественных и духовных вообще интуиций. Чеховская степь – растворенность человека в однообразной природе, в некоей бесконечности, если хотите, в ничто: образ смерти. Человек – и мальчик к тому же – едет в смерть: вот внутренний сюжет чеховской повести, да и всего его зрелого творчества. <...> 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»¹³. Сад у Чехова, воспринимаемый нами как малая, крохотная часть огромного леса, тоже олицетворяет, представляет и предьявляет собою жизнь, ее необходимость и торжество. Сад, как и лес, бросают свой вечный вызов степи, ведут свой нескончаемый с нею спор...

Чехов – не наш поэт, а «поэт всех нас» (А. Амфитеатров). Так кто же в пьесе «Леший» Леший в конце-то концов? Хрущов?.. Как бы не так. Вот заявление самого героя: «Вы, господа, называете меня Лешим, но ведь не я один, *во всех вас сидит*

11 Ицук-Фадеева Н. И. Лес и сад в драматургическом ландшафте Чехова // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века. М.: Наука, 2011. С. 234.

12 Там же. С. 232.

13 Парамонов Борис. Русский лес. URL <https://www.svoboda.org/a/127514.html> (дата обращения: 19.03.2018).

леший, все вы бродите в темном лесу и живете ощупью (курсив наш. – В. Г.). Ума, знаний и сердца у всех хватает только на то, чтобы портить жизнь себе и другим» (С XII, 193–194). На протяжении всей пьесы сам автор *ощупью* продолжает искать этого Лешего в каждом ее персонаже и, наконец, находит его, признав эти свойства и качества в Хрущове. Хрущов в первоизданном своем виде переключивается в следующий сюжет, Астров же обнаруживается в нем с открытием в себе «огонька», с попыткой отказа от жизни «ощупью», от прозябания в ней. То, что для Астрова – «огонек в лесу», для Сони – «небо в алмазах» – трансформация, становление, развитие, разрастание одного из главных в сюжете символов; движение вверх, ввысь – налицо. Указанная трансформация обеспечивает становление, движение и срастание сюжетов «Лешего» и «Дяди Вани», вся суть и поэтическая сила которых, действенная энергия – в самом этом движении от *L'allegro* к *Il penseroso*. Объяснение источника данной силы, происхождения данной энергии можно обнаружить и в таком, например, умозаключении практика и теоретика театра Джеффри Борни: «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»¹⁴. Путь от *L'allegro* к *Il penseroso*, таким образом, это и есть перерастание сиюминутного в долгосрочное.

При соотнесении «Лешего» с «Дядей Ваней» бросается в глаза (не может не броситься) решительная перемена точки зрения автора на взятый им сюжет, происходит откровенная смена героев: вслед за Хрущовым-Астровым на первый план выдвигается дядя Жорж-Войницкий – место Лешего (первый ракурс) занимает дядя Ваня (ракурс второй). Вспоминается давний японский фильм режиссера А. Куросавы «Расёмон» (по мотивам рассказа «В чаще» Рюноскэ Акутагавы), где история одного убийства излагается с четырех точек зрения. Подчеркнем, меняются не только точки зрения персонажей, но и точка зрения автора: одно в сюжете спешит сменить другое. В случае с рассматриваемыми вариациями чеховского сюжета происходят и очевидные жанровые преобразования – вот из каких семян в его почве произрастают побеги *L'allegro* (игриво) и *Il penseroso* (задумчиво). Уверены: подобная возможность таится, например, и в недрах «Вишневого сада», где история Гаева и Раневской способна обернуться историей Лопухина... Далее речь может идти о приключениях жанра, о динамике жанра в чеховской драматургии.

В случае с «Лешим» и «Дядей Ваней» произойдет уже упомянутая нами смена ракурсов, реформатирование этого двухсерийного сюжета по принципу 3D: вертикаль *Леса* первой пьесы делается горизонталью второй – та, в свою очередь, пересечется уже следующей вертикалью *Сада*.

В зоне данного пересечения и владычествует нянька Марина. Если еще как-то можно соотнести сказочный, волшебный *Лес* с местом обитания доктора Хрущова в чеховской пьесе, то уже в «Дяде Ване» его мечта, пониженная «сценами из деревен-

14 См. работу Джеффри Борни ««Дядя Ваня»: «огонек вдали»», публикуемую в данном сборнике.

ской жизни» до прозаической карты уезда, трансформируется в абстрактный образ невидимого Сада в усадьбе Войницких. В двух версиях одного сюжета чеховский замысел проделает нелегкий и довольно извилистый поэтический путь, что особенно заметно по финалам этих сочинений: от элегического, пасторального, сказочного разрешения конфликта – до драматически мощного, эпического, «небо-в-алмазного» осознания невозможности данного разрешения. С Хрущовым торжествует Лес, с Астровым, продирающимся сквозь его дебри к влекомому «огоньку», – Сад. Заданная этими трансформациями загадка, впрочем, не разрешится отгадкой, а просто обретет новое художественное обличье. В «Дяде Ване» мы еще слышим музыку Дома и Сада; «звук лопнувшей струны» в «Вишнёвом саде» возвестит нас о надвигающемся и неминуемом их крушении.

Вдохновенно влекомый к прекрасному романтический герой «Дяди Вани» обнаруживает это божественное начало в Елене Андреевне, с одной стороны, и в няньке Марине, с другой. Причем Марина Прекрасная ничуть не уступает в этих его предпочтениях Елене Прекрасной, а если посмотреть на это предпочтение с высоты контекста пьесы, то и превосходит ее. Ведь в последнем случае мы имеем дело с прекраснодушим эпизодической героини, пару которой, как уже отмечалось, органично составляет привязанный к этому Дому простодушный Вафля. Накрепко связывают эту славную пару исполненные философского смысла слова Марины, произнесенные в ответ на его сетования на причиненные лавочником унижения: «Все мы у бога приживалы (курсив наш. – В. Г.)» Привязанность Вафли именно к этому Дому замотивирована еще и реальными предшествовавшими бытовыми обстоятельствами: принадлежащее сестре Войницкого, а потом Соне имение было куплено в свое время у родственника Вафли – его дяди.

В «Дяде Ване», в сравнении с «Лешим», Дом осязаемо отодвинется от природы и от олицетворяющего ее Леса к Саду – настолько, что сделается полным и многообещающе емким уже сам образ Дома – огромного, просторного, из двадцати шести комнат; словно бы отгороженного, изолированного, закрытого от окружающей его природы. От нее в пьесе останется только карта уезда, остроумно дополненная абсолютно никчемной в этой местности картой Африки, кем-то когда-то помещенной на стене дома-крепости. Фантазии Астрова с воодушевлением будут доложены Елене Андреевне пылко в него влюбленной девушкой Соней. Его же собственные речения о фауне и флоре окружающей их местности могут как раз восприниматься как самый что ни на есть лирический монолог – странное и очень волнующее признание в нахлынувших к чужой жене чувствах. Нашедшее должный отклик со стороны Елены Прекрасной, это откровение окутает густым туманом адекватного понимания экологические зарисовки Астрова, который и на самом деле искренне и серьезно обеспокоен тем, что «Россия трещит под топором». Стук этого топора донесется, между прочим, и до последней пьесы Чехова с ее «звучком лопнувшей струны». А напряжение этой «струны» возникнет, предощутится именно в «Дяде Ване». Так же как «дача в Финляндии», могущая появиться вследствие покушения на Дом и Сад, потом, в лопахинских уже фантазиях, обретет множественное число: «Вот мой проект. Прошу внимания! Ваше имение находится только в двадцати верстах от города, возле прошла железная дорога, и если вишневый сад и землю по реке разбить на



1



2



3



4



5



6

- 1 Дядя Ваня. Елена – Кейт Бланшетт, Войницкий – Ричард Роксбург. Режиссер Тамаш Ашер. Sydney Theatre Company, Австралия, 2010. Фото Stephanie Berger
- 2 Войницкий – Иэн Гленн, Елена – Люсинда Милвард. Режиссер Люси Бэйли. The Print Room Theatre, Лондон, 2014. Фото Sheila Burnett
- 3 Войницкий – А. Невраев, Елена Андреевна – А. Зыкова. Режиссер В. Гульченко. Театр «Международная Чеховская лаборатория», Москва, 2017. Фото А. Беланова
- 4 Марина – Кристин Шёрн, Астров – Йенс Харзер, Ваня – Ульрих Маггес, Елена – Констанц Беккер. Режиссер Юрген Гош. Deutsches Theater, Берлин, 2008. Фото Iko Freese
- 5 Марина – Астрид Фарбер, Войницкий – Томас Шрейер. Режиссер Клаус Хеммерле, Theater Lübeck, Германия, 2013. Фото Thorsten Wulff
- 6 Марина – Элизабет Парриш. Режиссер Том Оппенгейм. Stella Adler Studio of Acting – The Harold Clurman Lab Theater, США, 2015. Фото Forrest Leo Photos



7 Коул Томас. П Penseroso. США, 1845



8 Сцена из спектакля. Режиссер Марио Миссироли. Teatro Stabile Torino, Италия, 1978. Фото Maurizio Buscarino

9 Соня – Анна-Мария Гуарнери, Елена – Моника Гуэрриторе. Режиссер Марио Миссироли. Teatro Stabile Torino, Италия, 1978. Фото Maurizio Buscarino



10 Марина – Эда Валенте, Телегин – Алессандро Эспозито. Режиссер Марио Миссироли. Teatro Stabile Torino, Италия, 1978. Фото Maurizio Buscarino

11 Телегин – О. Дуленин, Марина – Л. Шергина. Режиссер В. Гульченко. Театр «Международная Чеховская лаборатория», Москва, 2017. Фото А.Беланова



12 Марина – Элизабет Орт, Телегин – Бранко Самаровски. Режиссер Маггиас Хартманн. Burgtheater, Вена, 2006. Фото Reinhard Werner



дачные участки и отдавать потом в аренду под дачи, то вы будете иметь самое малое двадцать пять тысяч в год дохода» (С XIII, 205).

Войницкий оказывается в уникальном психологическом положении, зависая между миражами, с которыми, увы, навсегда покончено, и свалившейся на него реальностью на пороге 47 лет, которая лишена каких бы то ни было житейских перспектив, даже малейших надежд на будущее, и еще надо коротать дни оставшейся жизни (конец которой дядя Ваня сам оградил своим 60-летием) хоть с какой-нибудь долей выносимости. Бедолага Войницкий, по всему видно, не просто подавлен, а буквально *раздавлен* произошедшим. Фактически он действительно убит, стрелять надо было бы в себя, а не целиться беспомощно в поверженного кумира. Чеховский герой не мог дважды, трижды и даже многожды не промахнуться. Баночка с морфием из астровской аптечки – наилучший и наименее необходимый выход из положения. Впрочем, самоубийство чеховским героям – Иванову, Жоржу, Треплеву – как-то не к лицу: оно мельчит их, компрометирует благородные и значительные их намерения, низводя их до каких-то жалких и даже карикатурных поз; бросает на них тень ненастоящести, театральщины как будто бы героического их поведения. Вот и прячет их автор куда-нибудь на обочину действия или, еще проще, удаляет прямиком за кулисы: пускай, мол, там, никому не мешая, и стреляются себе на здоровье, то есть, простите, на окончательное нездоровье...

Эта пьеса для Астрова – драма, а для Войницкого и для той же Сони это подлинная трагедия, звучащая поистине *Il penseroso*. Войницкий, если разобраться с ним до конца (то бишь до его полной внутренней опустошенности к концу пьесы), – это *пожилой Гамлет*, Гамлет в отставке, то есть личность, пережившая самое себя.

Дядя Ваня мечтал, наверное, перевести себя из разряда «людей пользы» (нелишне вспомнить тут и Мисаила Полознева, прозванного «маленькой пользой») в наивысшую по шопенгауэровскому стандарту касту «людей гения», которую мог представлять Серебряков, однако же соответствующих ресурсов к такой в себе метаморфозе не обнаружил: «Пропала жизнь!».

Эта формула «Пропала жизнь!» и становится действенным мотором сюжета пьесы, поддерживаемого и скрепляемого 26-ю, как число комнат в доме Войницких, композиционными узлами. Вот они:

Узел 1-й. Марина и Астров – первая завязка:

«А с т р о в. ...В десять лет другим человеком стал. А какая причина? Заработался, нянька... <...> 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. <...> Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю...» (С XIII, 63–64).

Узел 2-й. Астров – неожиданное (но ожидаемое) воспоминание об умершем под хлороформом стрелочнике (С XIII, 64).

Узел 3-й. Войницкий vs Серебряков:

«В о й н и ц к и й. ...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. А посмотри: шагает, как полубог!

А с т р о в. Ну, ты, кажется, завидуешь.

В о й н и ц к и й. Да, завидую! А какой успех у женщин! Ни один Дон-Жуан не знал такого полного успеха!..» (С XIII, 67–68).

Узел 4-й. Марина – Астрову: «Люди не помянут, зато бог помянет» (С XIII, 64).

Узел 5-й. Обозначение конфликта:

«В о й н и ц к и й. Да... Очень. *(Зевает.)* 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!

М а р и н а *(покачав головой)*. Порядки! Профессор встает в 12 часов, а самовар кипит с утра, все его дожидается. Без них обедали всегда в первом часу, как везде у людей, а при них в седьмом. Ночью профессор читает и пишет, и вдруг часу во втором звонок... Что такое, батюшки? Чаю! Буди для него народ, ставь самовар... Порядки!» (С XIII, 64–66).

Узел 6-й. «В а ф л я. Погода очаровательная, птички поют, живем мы все в мире и согласии, – чего еще нам?» (С XIII, 66–67).

Узел 7-й. Астров и Войницкий о Елене:

«А с т р о в. Она верна профессору?

В о й н и ц к и й. К сожалению, да» (С XIII, 68).

Узел 8-й:

«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 пишущим *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.

Пауза.

Е л е н а А н д р е е в н а. А хорошая сегодня погода... Не жарко...

Пауза.

В о й н и ц к и й. В такую погоду хорошо повеситься...» (С XIII, 70–71).

Узел 9-й:

«А с т р о в. ...*(Елене Андреевне.)* Если когда-нибудь заглянете ко мне, вот вместе с Софьей Александровной, то буду искренно рад. У меня небольшое именишко, всего десятин тридцать, но, если интересуетесь, образцовый сад и питомник, какого не найдете за тысячу верст кругом. Рядом со мною казенное лесничество... Лесничий там стар, болеет всегда, так что, в сущности, я заведую всеми делами» (С XIII, 71).

Узел 10-й: Елена Андреевна и Соня:

Е л е н а А н д р е е в н а *(Астрову)*. 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 истреблили старых. Если вы выслушаете его, то согласитесь с ним вполне» (С XIII, 72).

Узел 11-й: Войницкий – попытка объяснения в любви к Елене: «Вы мое счастье, жизнь, моя молодость!» (С XIII, 74).

Узел 12-й: Откровение-признание Серебрякова: «Я хочу жить, я люблю успех, люблю известность, шум, а тут – как в ссылке» (С XIII, 77).

Узел 13-й: Войницкий – Елене Андреевне: «Вот вам моя жизнь и моя любовь: куда мне их девать, что мне с ними делать? Чувство мое гибнет даром, как луч солнца, попавший в яму, и сам я гибну» (С XIII, 79).

Узел 14-й: Войницкий – Соне: «...Когда нет настоящей жизни, то живут миражами. Все-таки лучше, чем ничего.

С о н я. 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!

В о й н и ц к и й. 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? Е с л и б ы о н а з н а л а! А х, е с л и б ы о н а з н а л а!» (С XIII, 82).

Узел 15-й: Соня – ждет. Почти вымогает из героя признание:

«А с т р о в. ... 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, 84).

Узел 16-й: Карта уезда – диагноз Астрова: «Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего» (С XIII, 95).

Узел 17-й. Бунт Войницкого: «Пропала жизнь!» (С XIII, 102).

Узел 18-й. Соня вызывает к отцу: «Надо быть милосердным!» (С XIII, 103).

Узел 19-й:

«С е р е б р я к о в (*вбегают, пошатываясь от испуга.*) Удержите его! Удержите! Он сошел с ума!

Е л е н а А н д р е е в н а и В о й н и ц к и й борются в дверях.

Е л е н а А н д р е е в н а (*стараясь отнять у него револьвер.*) Отдайте! Отдайте, вам говорят!

В о й н и ц к и й. Пустите, Hélène! Пустите меня! (*Освободившись, вбегают и ищет глазами Серебрякова.*) Где он? А, вот он! (*Стреляет в него.*) Бац!

Пауза.

Не попал? Опять промах?! (*С гневом.*) А, черт, черт... черт бы побрал... (*Бьет револьвером об пол и в изнеможении садится на стул.*)

Серебряков ошеломлен; Елена Андреевна прислонилась к стене, ей дурно» (С XIII, 104).

Узел 20-й. Марина проникновенно успокаивает обиженного лавочником Вафлю: «Все мы у бога приживалы» (С XIII, 106).

Узел 21-й. Марина – умиротворение: «Опять заживем, как было, по-старому <...> по-христиански» (С XIII, 106).

Узел 22-й. Войницкий – попытка последнего рывка (предсмертный вздрог): «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?» (С XIII, 107).

Узел 23-й. Астров и Войницкий: «Какая еще там новая жизнь! Наше положение, твое и мое, безнадежно» (С XIII, 108).

Узел 24-й. Астров – прощание с Еленой:

А с т р о в. Как-то странно... Были знакомы и вдруг почему-то... никогда уже больше не увидимся. Так и всё на свете... Пока здесь никого нет, пока дядя Ваня не вошел с букетом, позвольте мне... поцеловать вас... На прощанье... Да? (*Целует ее в щеку.*) Ну, вот... и прекрасно.

Е л е н а А н д р е е в н а. 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.

А с т р о в. Уезжайте поскорее. Если лошади поданы, то отправляйтесь.

Е л е н а А н д р е е в н а. Сюда идут, кажется.

Оба прислушиваются.

А с т р о в. Finita!» (С XIII, 110–112).

Узел 25-й. Астров – прощание с Соней:

«А с т р о в. ... (*Подходит к карте Африки и смотрит на нее.*) А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница — страшное дело!

В о й н и ц к и й. Да, вероятно.

М а р и н а (*возвращается с подносом, на котором рюмка водки и кусочек хлеба*)
Кушай!

Астров пьет водку.

На здоровье, батюшка. (*Низко кланяется.*) А ты бы хлебцем закусил.

А с т р о в. Нет, я и так... Затем, всего хорошего! (*Марине.*) Не провожай меня, нянька. Не надо.

Он уходит; Соня идет за ним со свечой, чтобы проводить его;

Марина садится в свое кресло.

В о й н и ц к и й (*пишет*). «Второго февраля масла постного двадцать фунтов... Шестнадцатого февраля опять масла постного двадцать фунтов... Гречневой крупы...»

Пауза. Слышны бубенчики.

М а р и н а. Уехал.

Пауза.

С о н я (*возвращается, ставит свечу на стол*). Уехал...» (С XIII, 114–115).

Узел 26-й:

«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» (С XIII, 115).

И далее следует неожиданный, потусторонний ее монолог, который мы назовем «Вознесение Сони». Он набирает свою эпическую мощь в присутствии полностью отсутствующего во внешнем действии и существующего в параллельном измерении дяди Вани, который здесь, по Толстому – «живой труп», а по Бицилли – наглядное воплощение «выключенности из жизни».

И, наконец, кода: в горизонтали – гасящие скопившееся напряжение ремарки, настраивающие на умиротворенный лад:

«Стучит сторож. Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок», –

а в вертикали, поперек всей этой атмосферной идиллии – последний крик Сониной души, взывающей к спасительным небесам:

«Мы отдохнем!» (С XIII, 116).

Блистательный финал пьесы шекспировского размаха – в этом вот пересечении *il penseroso* (задумчиво) с *l'allegro* (игриво), на этом уникальном перекрестке горизонтали с вертикалью, где торжествует во всей своей полноте (в формате 3D) ее дух, увлекающий и возносящий нас к сияющему своей ясностью и чистотой «небу в алмазах» – «сиянию вечной жизни» (М. Курдюмов)... Трудно согласиться с Е. Замятиным, так отозвавшимся об этом финале: «Разрешения – нет: пьеса кончается диссонансом»¹⁵. Нет как раз диссонанса, а есть удивительное воссоединение всех верхов и низов – есть гармония воспарившего духа. Оба структурообразующих начала пьесы – буквально сосуществуют параллельно в соседствующих финальных ремарках: «Мария Васильевна пишет на полях брошюры» (*L'allegro*); «Марина вяжет чулок» (*Il penseroso*).

Четвертое действие «Дяди Вани», где подробнее «проявляется непрерывная изменчивость состояний, которую передает Чехов» (А. А. Гапоненков), – почти самостоятельная драма прощаний, способная превратиться в автономное сценическое действие поистине симфонического размаха. Тут сходятся и уже не расходятся многие вышеуказанные композиционные узлы пьесы, усиливающие самими их повторами напряжение и атмосферу повествования. Прощания плотно сдвигаются одно с другим – Серебрякова с обитателями *Дома*, с дядей Ванею, с *taman*, Астрова с Еленой, Астрова с Соней, Астрова с няней Мариной и, наконец, всех без исключения – и уезжающих, и остающихся – с *Домом*, который, не проданный, но преданный, пока уцелевший, но уже поколебленный, никогда не останется прежним, как никогда не продолжится прошлая, сложившаяся до приезда Серебряковых жизнь... *Дом* умирает, да здравствует *Дом*!..

Дом в «Дяде Ване» так и подмывает соотнести со столетним шкафом в другом уже помещении – «Вишнёвого сада». Да, да – со шкафом в помещении именно пьесы, ибо там, внутри нее, он занимает свое законное поэтическое положение сценического предмета первого плана; это блестяще подтвердил Джорджо Стрелер в своей знаменитой постановке пьесы, одним лихим росчерком режиссерского пера нечаянно распахнув его дверцы и дав беспорядочно высыпаться его содержимому, накопившемуся за целый век. Посыпалось всё: предметы, одежда, разные разности – посыпалось само Время, заботливо складываемое и перебираемое в разные дни, месяцы и годы. Даже детская коляска, словно аналогичный предмет на одесской лестнице в фильме Эйзенштейна, – и та, нате вам, выпорхнула (родилась!) из чрева старинного шкафа, покатила и замерла в ожидании прилива былых чувств и воспоминаний... «Дорогой, многоуважаемый Дом...» – с такими благодарными словами стоило бы обратиться к покусившемуся на него и на смиренных его обитателей Серебрякову,

¹⁵ 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. 137.

а не с обидным, мелочным предложением о продаже. Ведь продать Дом – выходит действительно предать его, как и предать всех, кто нашел в нем приют: «Пропала жизнь!» – это нестройным горьким хором могли бы пропеть все домочадцы... Соло здесь не за дядей Ванею – соло за Мариной, готовой с клубком шерсти и спицами наперевес встать на защиту *Дома* впереди других (так старина Фирс готов оградить тщедушным телом своим всех присутствующих при появлении прохожего чужака).

Этому *Дому*, как и тому *Саду*, назначена Чеховым высокая художественная цена, не измеряемая тысячами рублей или каких-нибудь новомодных биткойнов. Это цена знака, символа – образа наивысшей пробы. Этот *Дом* – еще один, почти живой, сценический персонаж пьесы, 26-комнатное существо, которое тоже существует, дышит, здравствует и болеет, скрипит половицами, хлопает дверями и окнами, радуется и печалится, живет и здравствует, нуждается во внимании, жалости, уходе и сочувствии, как и его обитатели.

Местоимение «мы», используемое Сонею в финальном монологе, обращенное как будто бы непосредственно к внутренне поникшему, погасшему дяде, без пяти минут «живому труп», не может восприниматься линейно: на самом деле оно включает в себя всех оставшихся в этом Доме и запертых в нем осознанием безнадежности обитателей – и *татан*, и Вафлю, и Марину, которая, впрочем, словно атлант, готова и далее оставаться верной охранительницей Дома и заведенных в нем «порядков», обещающих и гарантирующих в нем свет, уют и душевную упорядоченность. Уникальность Марины, как ни парадоксально это прозвучит, – в ее *типичности*. Она вдохнула в просторный дом Войничских тепло истинной жизни и неслабющей сердечности, внесла свой заметный вклад в воссоздание атмосферы обнадеживающей устойчивости. Нельзя не согласиться здесь с Астровым: «Тишина. Перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно... Не хочется уезжать отсюда» (С XIII, 113).

Уезжать и вправду не хочется...

ЛИТЕРАТУРА

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

Ищук-Фадеева Н. И. Лес и сад в драматургическом ландшафте Чехова // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века. М.: Наука, 2011. С. 232–246.

Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1959. 799 с.

Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. М.: ГИХЛ, 1960. 540 с.

Станиславский К. С. Собр. соч. М.: Искусство, 1954. Т. 1. 515 с.

Торо Г. Д. Уолден, или Жизнь в лесу. М.: Наука, 1979. 456 с.



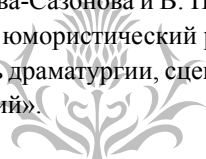


A. В. КУБАСОВ

ЛИТЕРАТУРНОСТЬ КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН КОМЕДИИ «ЛЕШИЙ»

Аннотация. Одна из важных особенностей «Лешего» заключается в том, что пьеса замышлялась в соавторстве с А. С. Сувориным. Некоторые люди, входившие в близкий круг А. С. Суворина, послужили прототипами для ряда героев комедии: сам Суворин, его жена А. И. Суворина, а также С. И. Смирнова-Сазонова и В. П. Буренин. Примером связи с претекстами самого Чехова является ранний юмористический рассказ «Наивный леший».

Ключевые слова: литературность драматургии, сценичность, прототипы, А. С. Суворин, С. И. Смирнова, В. П. Буренин, «Леший».



KUBASOV, A. V.

LITERARINESS AS AN AESTHETIC PHENOMENON OF THE COMEDY *THE WOOD DEMON*

Abstract. One of the important features of *The Wood Demon* is that the play was planned in a co-authorship with A. S. Suvorin. Some people, who were in A. S. Suvorin's inner circle, served as prototypes for a number of heroes in the comedy, such as Suvorin himself, his wife A. I. Suvorina and also S. I. Smirnova-Sazonova and V. P. Burenin. An example of Chekhov's pretexts is Chekhov's early comic short story called *The Naive Wood Demon*.

Keywords: literariness of a dramatic text, staginess, prototypes, A. S. Suvorin, S. I. Smirnova, V. P. Burenin, *The Wood Demon*.

В письмах Чехова, раскрывающих историю написания «Лешего», есть несколько замечаний о литературности создаваемой им пьесы. Самое важное из них сделано в письме к А. С. Суворину 24 октября 1888 года: «Если бы я писал комедию “Леший”, то имел бы на первом плане не актеров и не сцену, а литературность (курсив, кроме специально оговоренных случаев, везде мой. – А. К.). Если бы пьеса имела литературное значение, то и на том спасибо» (П III, 41). Что такое литературность пьесы?

У Чехова на этот вопрос нет прямого ответа, хотя смысл его достаточно ясен из контекста. Точнее всего литературность можно определить через контекстуальный антоним, в роли которого выступает слово «сценичность». Одним из ключевых недостатков пьесы современники писателя признавали именно ее несценичность, нарушение сложившихся театральных канонов, а также сходство «Лешего» с романом или повестью. Попутно заметим, что никто из критиков не писал и не говорил о несценичности водевилей и драматических этюдов Чехова, то есть он умел делать вещи как сценичными, так и несценичными¹. Стало быть, дело не в умении или неумении, а в сознательной позиции драматурга. Противоречие между литературностью и сценичностью пьесы по-своему было отмечено членами Театрально-литературного комитета. П. М. Свободин писал о том, что при обсуждении прочитанного ими «Лешего» литературные «достоинства <...> непонятным образом становились недостатками пьесы для представления» (П III, 455). Какой должна быть пьеса, чтобы иметь «литературное значение»? Или иначе: что может сделать пьесу явлением по преимуществу литературным, а не театральным? В первую очередь форма бытования: литература существует в виде печатных текстов, а театр живет сценой и на сцене. Литературное произведение мы читаем обычно молча, про себя, на сцене же пьеса существует в звучащей речи актеров. Очевидно, литературность должна быть связана с таким принципиально важным эстетическим явлением, как типы слова в драматургии и в прозе. Слово звучащее, воспринимаемое на слух, и слово «немое», воспринимаемое глазами, обладают разными смысловыми потенциалами, различны по природе своей выразительности. Чехов был прежде всего прозаиком, ему было легче преломлять свои интенции в прозаическом двуголосом типе слова, стилизаторском по своей природе.

Другой стороной литературности является связь произведения с художественно-литературными фактами современной писателю эпохи. Следует согласиться с Ю. В. Шатиным, который пишет: «Создавая парадоксальные ситуации знаков действия, Чехов никогда не объясняет их значения, но отсылает нас к источникам, внеположным текстам его поздних пьес. Представляется, что выявление этих неназванных источников и их сопоставление с действием в драматургии Чехова – магистральный путь их изучения, ибо до тех пор, пока мы остаемся в имманентных границах текста, мы неизбежно обрекаем себя на метафорическое удвоение или утроение того, что уже дано автором»². Главная трудность, возникающая в процессе поисков неназванных, но значимых источников, «внеположных текстам пьес» Чехова, заключается в их верификации и тем самым ограничении исследовательского произвола. Опорой в этом случае является, пожалуй, лишь одно – системное художественное единство творчества писателя. Можно подписаться под словами современника Чехова: «Непрерывную логичность, стройную последовательность, глубокую связь всей мысли и всей жизни Антона Чехова я готов отстаивать с полным собранием его сочинений в руках»³. Мы бы добавили к этим справедливым словам А. В. Амфитеатрова еще и письма как самого Чехова, так и адресованные ему, а также свидетельства мемуаристов.

1 Для водевилей сам Чехов требовал сценичности. Так, А. С. Лазареву (Грузинскому) он писал 1 ноября 1889 года: «Водевиль Ваш получил и моментально прочел. Написан он прекрасно, но архитектура несносна. Совсем не сценично» (П III, 273).

2 Шатин Ю. В. Философия драматургического действия в пьесах А. П. Чехова // Философия А. П. Чехова: Мат-лы междунаrodn. науч. конф. (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г.). Иркутск, 2008. С. 257.

3 Амфитеатров А. В. Жизнь человека, неудобного для себя и для других. Т. 1. М.: 2004. С. 467.

Говоря об источниках, внеположных текстам пьес, имеет смысл обратиться в первую очередь к прозе самого Чехова, в которой намечалось то, что затем будет более глубоко осмысливаться в его пьесах. Трудно точно определить, в каких случаях Чехов сознательно следует за тем или иным собственным прозаическим текстом, а когда просто находится во власти невольных припоминаний героев, сюжетов из написанных им ранее произведений. Граница между этими явлениями оказывается размытой, кроме тех случаев, когда сам писатель прямо указывает на источник для последующей разработки или переработки его. Авторы современной книги по теории литературы подчеркивают «необходимость понять смысл произведения в его собственном контексте (прежде всего – диахроническом), в связи с той традицией, с которой оно объективно связано или к которой примыкает, согласно авторской установке»⁴. Комедия у Чехова связана, не в последнюю очередь, с традициями газетно-журнальной юмористики. Она является одним из собственных контекстов для «Лешего».

«Наивный леший» как претекст «Лешего»

В монографии «Литературные связи Чехова» В. Б. Катаев справедливо замечает, что «“Иванов” во многом вырос из рассказов, ему предшествовавших»⁵. Нечто подобное можно сказать и о «Лешем». Можно указать, по крайней мере, один рассказ из ранней юмористики писателя, который имеет преемственную связь с комедией. Хрущов и Елена Андреевна выступают в комедии, помимо прочих, еще и в мифопоэтических ролях лешего и русалки. В рассказе «Наивный леший», опубликованном в «Осколках» в 1884 году, эти роли получили первоначальную разработку. «Молодой, симпатичный леший» объясняет «хорошенькой» русалочке, почему у него не получилось за двадцать лет изменить «глупое выражение лица». Это было необходимым условием того, что русалочка выйдет за него замуж. Стремясь достичь желаемого, герой вынужден был пройти длительное испытание. Для этого он идет к людям и пытается влиться в их общество. Все социально-профессиональные роли и должности, которые перепробовал леший, встречали у него какие-то непреодолимые препятствия.

Так, пожарным он не смог работать, потому что «то и дело пожар... Сядешь, бывало, обедать или в винт играть – пожар. Ляжешь спать – пожар. А изволь-ка тут ехать на пожар, если еще и из естественной истории известно, что казенных лошадей нельзя кормить овсом» (С II, 345). У Чехова пожары изображаются или упоминаются неоднократно, вплоть до «Трех сестер». Есть пожар и в «Лешем» (С XII, 196). Сам по себе пожар лишь в каких-то исключительных случаях может вызывать у людей смеховую реакцию. Было бы несомненной натяжкой утверждать, что пожар у Чехова является комическим образом. Дело обстоит сложнее: не пожару как таковому, а *образу пожара* в литературном произведении может придаваться комический обертон. Причем обертон этот идет не от героя, а дается в кругозоре автора, который представляет пожар как один из беллетристических стереотипов⁶. Литературный пожар

4 Теория литературных жанров / под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: 2012. С. 8.

5 Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: 1989. С. 143.

6 В качестве примера приведем рассказ И. И. Ясинского «Пожар», опубликованный в «Новом времени» в январе 1888 г. Чехов в письме к И. Л. Леонтьеву (Щеглову) назвал его «превосходной вещицей» (II II, 189). Медея,

является вариацией более общего явления, получившего у братьев Чеховых ироническое название «кавардак со стихиями» (см.: «Один из многих», «Трагик поневоле», мемуары М. П. Чехова). Зимой 1888 года, когда обдумывался «Леший», Чехов пишет Суворину: «Для своего будущего романа я написал строк триста о пожаре в деревне: в усадьбе просыпаются ночью и видят зарево – впечатления, разговоры, стук босых ног о железную крышу, хлопоты...» (П III, 67). Быть может, не без влияния «будущего романа» образ пожара перекочевал и в пьесу, только в значительно редуцированном виде. В данном случае нам важно указать на возможность развертывания или, наоборот, редукации тех или иных образов в разных жанрово-родовых формах.

Связующим звеном между «Наивным лешим» и комедией, помимо образов лешего и русалки, служит деталь в юмореске, которая в преобразованном виде войдет в «Лешего», а затем в «Дядю Ваню» и будет важна для характеристики Хрущова и Астрова. Одним из испытаний наивного лешего стало его пребывание в роли педагога. Поначалу на новом поприще все шло хорошо, но вмешался несчастный случай: «Прочел я однажды в “Вестнике Европы” статью о *вреде лесоистребления* и почувствовал угрызения совести. Мне и ранее, откровенно говоря, *было жаль употреблять нашу милую, зеленую березу для таких низменных целей, как педагогия*» (С II, 345). В другом интонационном регистре слова о милой березке прозвучат в «Лешем»: «Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью от сознания, что я помогаю богу создавать организм» (С XII, 141). За пределами сознания Хрущова остается мысль о «березовой каше», используемой в «педагогии», тогда как для наивного лешего она была первостепенна.

Тема истребления лесов в комедии, несомненно, содержит в себе некий скрытый смысл, о котором Чехов не хотел вне текста пьесы говорить прямо. Об этой проблеме нет развернутых сентенций в его письмах, И. Я. Гурлянд в воспоминаниях приводит показательный эпизод: «Когда в немногих словах А. П. рассказал общий план “Лешего”, я заинтересовался одним: почему центром пьесы является человек, влюбленный в леса.

– Наболевший вопрос, – коротко ответил Чехов и прекратил разговор»⁷.

Реплику Чехова в данном контексте можно расценивать как вежливый отказ от продолжения разговора о лесах и объяснения причин этого.

Говоря современным языком, природоохранная деятельность Хрущова и Астрова обычно трактуется только всерьез, ее связывают с проблемами экологии, заявившими о себе в современности особенно остро. Рассказ Чехова позволяет отметить важнейшие особенности работы писателя с чужим материалом и чужим словом. Журнал выбран не случайно, а мотивированно. В комментариях к «Наивному лешему» указано: «В июньской книжке “Вестника Европы” за 1882 г., в разделе “Внутреннее обозрение” – заметка по поводу нового закона о лесных порубках» (С II, 545). Текст закона и заметка о нем в толстом журнале лишены каких-либо иронических обертонов, как и написанная позже рассказа, но как раз во время работы над «Лешим»

героиня пьесы А. С. Суворина и В. П. Буренина, поджигает ненавистный ей Коринф: «Горит проклятый город... Я достигла / Того, что жаждала душа моя...» (Суворин А. С., Буренин В. П. Медея. Драма в четырех действиях: в стихах и прозе. Изд. 3-е. СПб, 1892. С. 103). Пожары были одной из излюбленных тем для заметок и репортажей в таких газетах, как «Новости дня» и «Московский листок».

⁷ Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 2. 1889 – апрель 1891. М.: 2004. С. 187.

статья Александра Чехова о лесах⁸. Чехов переводит серьезный смысл публицистического текста из «Внутреннего обозрения» в художественную ироническую деталь в рассказе, помещенном в юмористическом журнале, где главный контекст – смеховой. Потом деталь, касающаяся «вреда лесостроения», отзовется в речах и делах Хрущева в комедии «Леший», а далее переключается в «Дядю Ваню». Подчеркнем, что нельзя абсолютизировать серьезный или иронический, смеховой аспекты проблемы защиты лесов. Она, в первую очередь, серьезна (как реальное дело реальных людей), но может быть представлена и иронически (как деталь в художественном тексте). Для прозаического текста двуинтонационность речи органична, но в пьесе, особенно когда она звучит со сцены, эта двуинтонационность уходит, на поверхности остается только серьезный аспект. Сравнивая тексты «Наивного лешего» и «Лешего», можно сказать что в первом случае ироническая интонация была на первом плане, а серьезная подтекстная – на втором (через связь со статьей в «Вестнике Европы»). В комедии ирония инвертирована, она ушла на второй план (через связь с юмористическим рассказом), а на первый выступил серьезный аспект. Важно, что в обоих случаях достигается интонационная амбивалентность, или, используя выражение А. П. Скафтымова, «эмоциональная двусторонность»⁹.

Может возникнуть резонный вопрос: а что если читатель (зритель) «Лешего» или «Дяди Вани» знать не знает о «Наивном лешем», что если он не захотел заглядывать в комментарии к этому рассказу в академическом собрании сочинений и вообще не подозревает о существовании забытой заметки во «Внутреннем обозрении» в архивном номере журнала? Читатель всего этого знать вовсе не обязан. Речь должна идти не о знании реципиента, а о гораздо более фундаментальном и глубоком явлении – памяти жанра и памяти слова. То есть рассматриваемая в данном случае проблема носит не рецептивный, а эстетический характер. Напомним в этой связи слова М. М. Бахтина: «Жизнь слова – в переходе из уст в уста, из одного контекста в другой контекст, от одного социального коллектива к другому, от одного поколения к другому поколению. При этом слово не забывает своего пути и не может до конца освободиться от власти тех конкретных контекстов, в которые оно входило»¹⁰. Слова о защите лесов в монологах Хрущева и Астрова тоже не свободны от газетно-журнального контекста («Вестник Европы», «Осколки», «Новое время» со статьей Александра Чехова и др.), где они ранее уже по-своему звучали. В художественном произведении читатель встречается не с реальностью как таковой, а с ее знаковым замещением. Эта литературная образная действительность подчиняется своим законам; слова, используемые для ее создания и передачи, взяты не столько из узуса, сколько из предшествующих

8 Зимой 1888 года Александр Чехов опубликовал в «Новом времени» статью о лесах, о чем сообщал брату: «Я расхрабрился и стал катать статьи. Сегодня пустил “Леса прежде и теперь”, завтра пускаю “Школьное дело по письмам учителей” и “Больничную статистику”». См.: Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М.: 1939. С. 194, 470. В 1880 году вышло первое издание книги Д. Кайгородова «Беседы о русском лесе». Третье издание ее, вышедшее в 1892 году в издательстве А. С. Суворина, с экслибрисом Чехова хранится в городской публичной библиотеке Таганрога. См.: Шапочка Е. А. Личная библиотека А. П. Чехова в фондах городской библиотеки // Чеховиана. Чехов: Взгляд их XXI века. М.: 2011. С. 436. Подробнее о серьезном историко-социальном контексте, связанном с лесом и лесоводством, см. в статьях Г. А. Шалюгина и О. В. Спачиль в настоящем издании.

9 Ученый пишет: «Чехов, конечно, знал и вполне отдавал себе отчет в эмоциональной двусторонности “Вишневого сада”. Его высказывания нисколько не отвергают в “Вишневом саду” грустной стороны, которая, очевидно, по его намерениям, должна была совмещаться с комедийным элементом». См.: Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М.: 2007. С. 309.

10 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: 1979. С. 234–235.

контекстов, в том числе и комически-смехового. И этот контекст неустрашим, как и иронический обертон, вынесенный из него.

Для Хрущова и Астрова борьба за лес и природу не игра, а жизненно важное дело. Но для автора-литератора, писавшего ранее о «вреде лесоистребления» в юмористическом рассказе, знающего о том, что эту тему в журналах и газетах эксплуатируют люди, зачастую далекие от лесоводства, в словах героев нет и не может быть однотонности. В них имплицитно присутствует капля авторской иронии, которая может передаваться при постановке на сцене невербально: средствами режиссуры, сценографии, звукового, светового оформления и т. д.

Возвратимся к анализируемому рассказу. После неудачи в «педагогии» наивный леший поступает в доктора. Там повторяется сходная ситуация: вначале все складывается хорошо, но потом и врачебная карьера обрывается. В этот раз от лешего-доктора потребовали «кроме рецептов и посещения палат» еще и «реверансов, книксенов и умения с достоинством ездить на запятках...». Отказ от выполнения этих абсурдных условий повлек за собой ожидаемый результат: «...меня сочли за вольнодумца и не помнящего родства...» (С II, 345). Хрущов в «Лешем» охарактеризован как «помещик, кончивший курс на медицинском факультете» (С XII, 126). Он в меньшей степени представлен как врач, чем будущий Астров, но оба, конечно, «вольнодумцы». Казалось бы, врачебное дело тоже сугубо серьезное занятие. Однако не забудем, что еще в рассказе-каталоге «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?»), написанном двадцатилетним студентом-медиком, в качестве одного из отчаянных штампов упомянут доктор «с озабоченным лицом, подающий надежду на кризис; часто имеет палку с набалдашником и лысину» (С I, 17). Мог ли стать однотонным образ доктора по прошествии девяти лет после написания юморески юным Чеховым? Думается, что и этот образ оказывается амбивалентным.

Первый круг пребывания лешего среди людей заканчивается его смертью в роли литератора: «Литературой я и кончил... В больнице помер... Литературный фонд похоронил меня за свой счет» (С II, 346). Заканчивается чеховская «сказка» констатацией литературной реинкарнации лешего. Русалочка «не зачла» влюбленному в нее наивному лешему его испытания: «И леший опять среди людей. Он теперь служит, дослужился уже до статского советника, но выражение его лица несколько не изменилось: оно по-прежнему *глупое*» (С II, 346).

В «Лешем» есть момент, когда драматизм ситуации через связь с ранним рассказом приоткрывает свою юмористическую изнанку. Войницкий после безрезультатного признания в своей любви Елене Андреевне и резкой оценки его Хрущовым, оставшись один, говорит: «Как я завидую этому шалому Федору или этому *глупому Лешему!* Они *непосредственны, искренни, глупы...* Они не знают этой проклятой, *отравляющей иронии...*» (С XII, 153). Последняя фраза чрезвычайно важна, так как выражает не только сознание героя, но имеет отношение и к сознанию биографического автора. Фактически Войницкий утверждает, что Хрущов еще не вкусил запретного плода от древа познания, а потому пребывает в райской непосредственности и простоте, не зная «проклятой, отравляющей иронии». Леший-Хрущов все еще остается достаточно «наивным лешим», поэтому для него в финале возможна женитьба, тогда как отравленному иронией дяде Жоржу автором заготовлена пуля.

Известно, что работа Чехова над комедией по времени совпала с его попыткой написать роман. Он замыслился как серьезное произведение, в котором преодолевалась власть «отравляющей иронии». Средством достижения этого должно было стать изображение новых лиц, еще не описанных в литературе, не шаблонных и, как следствие, не требовавших корректирующей ироничности. Нечто подобное замыслилось и в «Лешем». Поэтому оба произведения характеризуются в сходных выражениях. О комедии: «Вылились у меня лица *положительно новые...*» (П III, 214). О романе: «В основу сего романа кладу я *жизнь хороших людей*, их лица, дела, слова, мысли и надежды...» (П III 186). Попытка победить иронию связана также и с поиском писателем новых форм через эксперимент с традиционными жанрами. Чехов пытался, говоря языком ботаники, привить роман «на ветку рассказа» («Рассказы из жизни моих друзей»). Синхронный с романом «Леший» может рассматриваться как второй литературный «селекционный опыт» по прививке романа «на ветку комедии». Этим отчасти объясняются многочисленные замечания современников писателя о том, что «Леший» не комедия в традиционном смысле, а нечто «романообразное». Ненаписанный роман растворился в последующих рассказах Чехова, а также, очевидно, и в «Лешем», а тот, в свою очередь, – в «Дяде Ване». Наброски романа не сохранились, а текст «Лешего», ставший претекстом для «Дяди Вани», был литографирован. Комедию, не будь она доступна публике, скорее всего, ожидала бы участь других чеховских черновиков: «Пришлю пьесу около 20-го февраля с убедительной просьбой – если она не понравится, возвратить мне ее назад *для уничтожения*» (П IV, 17). Но обстоятельства сложились иначе. Все, что смог сделать по прошествии времени автор, это постараться, чтобы все забыли о существовании нелюбимой комедии, исключить ее из собрания своих сочинений.

В заключение скажем несколько слов о русалочке из рассказа «Наивный леший». Она предвещает мифопоэтическую роль Елены Андреевны в «Лешем» и в «Дяде Ване». Многие изменив, Чехов оставил во второй пьесе неизменными реплики Войницкого о русалочьей крови Елены Андреевны. В «Лешем»:

«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!*» (С XII, 165).

Дословно это повторено в «Дяде Ване» (С XIII, 91). Быть русалкой для дяди Жоржа и для дяди Вани равнозначно тому, чтобы быть свободной, дать волю своему чувству, подчиниться зову природы, а не социальным условностям. В «Дяде Ване» сцена, когда Войницкий нечаянно застаёт Елену Андреевну в объятиях друга, художественно логична: «русалка» и должна тянуться к «лешему». Дядя Ваня же лишен явной проекции на мифопоэтическую роль.

В цензурном экземпляре рукописи «Лешего» в третьем действии есть фраза, актуализирующая образ русалки. После получения письма от Войницкого и домогательств Федора Ивановича Елена Андреевна плачет, а потом говорит: «Вышла бы из этого *омута* – в поле и шла бы день и ночь, чтобы ничего не видеть, не слушать, не думать...» (С XII, 275). Но как фольклорно-мифологической русалке невозможно покинуть среды своего обитания, так и Елене Андреевне не дано вырваться из омута своей жизни.

Исследователями отмечалось, что «игра с мифологическим подтекстом» в «Дяде Ване» приводит к тому, что на этом «странном пародийно-героическом фоне иначе

выглядят отношения двух приятелей – как своего рода отзвук близнечного мифа»¹¹. Двойничество героев в «Лешем» проступает более явно. Своеобразно удвоена и роль русалки в этой комедии: кроме жены Серебрякова, она проецируется еще и на Сою. Об этом напоминает влюбленный в нее Желтухин. Он напевает фразу из каватины князя из оперы Даргомыжского «Русалка» (С XII, 188, 284)¹².

Еще один герой комедии, Дядин, тоже имеет переключки с мифопоэтическим архетипом. Он говорит о водяной мельнице, которую арендует у Лешего, в свойственной ему возвышенной шаблонно-поэтической манере: «Это укромный поэтический уголок земли, где *ночью слышится плеск русалок*, а днем...» (С XII, 174). Дядин – безусловный предшественник Телегина. Оба играют имплицитные роли добрых домовых, поэтому по своей природе они приживалы, своего дома у них нет, опознавательным знаком для обоих является их рябое лицо. Дядин-домовой пространственно близок Хрущову-лешему и Елене Андреевне-русалке на время ее побега от мужа. Один из лейтмотивов в репликах Дядина – его отношения с бывшей женой и семьей. В какой-то мере в основе этого образа лежит модифицированный фольклорный материал. А. Н. Афанасьев писал о домовом, что он «постоянно добр; он связан с семьей узами родства, крови и потому хранит ее от зла, благодетельствует ей. <...> Домовой также тоскует о прошлой жизни: ему хотелось бы жениться!»¹³

Несостоявшийся творческий тандем: Чехов и Суворин

Одним из важных моментов творческой истории «Лешего» и источником литературности пьесы является то, что она замышлялась Чеховым в соавторстве с А. С. Сувориным и даже начиналась писаться совместно с ним. Об этом свидетельствует письмо от 18 октября 1888 года: «Начало пьесы получил. Благодарю Вас. Благодетель войдет целиком, как он есть. <...> Второй акт (гости) начнете опять Вы» (П III, 32, 36). Опыт соавторства у издателя «Нового времени» был. Вместе с В. П. Бурениным он написал трагедию «Медея» (СПб., 1884). Текст ее представляет собой микст из прозаической и стихотворной речи. Стихи наверняка писал Буренин, а прозаическую часть – Суворин, хотя вполне вероятно, что творческое взаимодействие было более сложным. Видимо, Чехов, знавший «Медею» (П III, 62), рассчитывал на то, что имеющийся у Суворина опыт соавторства может быть использован и в работе с ним. Склонность Суворина и Буренина создавать драматические произведения путем переработки известных исторических сюжетов была Чехову очевидна, поэтому в качестве альтернативных вариантов, когда дело застопорилось, он предлагал Суворину именно их: «Отчего Вы отказываетесь писать вместе “Лешего”?» – спрашивал он в письме от 15 ноября 1888 года¹⁴. – Если бы пьеса не удалась или если бы она

11 *Ицук-Фадеева Н. И.* Лес и сад в драматургическом ландшафте Чехова // Чеховиана. Чехов: Взгляд из XXI века. М., 2011. С. 238.

12 В письме А. П. Ленскому 27 сентября 1889 года Чехов сообщал: «... ходили слушать “Русалку”» (П III, 254). О смысловых переключках комедии с пушкинской «Русалкой» см.: *Паперный З. С.* «Леший» и «Русалка» // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература. М., 1978. С. 16–20.

13 *Афанасьев А. Н.* Дедушка-домовой // Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, издаваемый Николаем Калачовым. Кн. 1. Отд. VI. С. 13–29. М., 1850. URL: http://kirsoft.com.ru/skb13/KSNews_311.htm (дата обращения 09.12.2017).

14 Вряд ли можно согласиться с авторами «Предисловия» к Дневнику А. С. Суворина, которые пишут: «“Леший” провалился прежде всего потому, что в его создании активное участие принял Суворин – он предложил типы

пришлась Вам почему-либо не по вкусу, то я дал бы Вам слово никогда не ставить ее и не печатать. Если “Леший” не годится, то давайте другой сюжет. Давайте *напишем трагедию “Олоферн” на мотив оперы “Юдифь”*, где заставим Юдифь влюбиться в Олоферна (жанровая, сюжетная и номинативная инверсии. – А. К.); хороший полководец погиб от жидовской хитрости... Сюжетов много. Можно “Соломона” написать, можно взять Наполеона III и Евгению или Наполеона I на Эльбе...» (П III, 70–71). Приведенная цитата из письма в смысловом отношении является продолжением того, о чем говорилось ранее, в мае 1888 года, когда Чехов писал Суворину: «Вы больше склонны к творчеству строгому, воспитанному в Вас частым чтением классических образцов и любовью к ним» (П II, 281). В приведенном фрагменте из ноябрьского письма отметим то место, в котором адресант обещает в случае неудачи не ставить и не публиковать пьесу. Какой тогда был смысл в совместной работе? Ради чего Чехов приглашал Суворина к сотворчеству, увлекая его разнообразными сюжетами и героями? Скорее всего, ради того, чтобы изнутри постичь творческий процесс старшего товарища. Быть может, предполагалось углубить то творческое взаимодействие, которое сложилось у них в процессе подготовки «Иванова» и «Татьяны Репиной» к постановке их в театрах Москвы и Петербурга. Когда Суворин отошел от сотрудничества, для Чехова оставалось одно: изучать манеру коллеги по имеющимся у него образцам. Одним из них была «Медея».

Эта драма представляла собой опыт осовременивания и русификации мифа, о чем Суворин прямо заявлял в своей газете: «Нечего, конечно, говорить о том, что мы придали Медее и современные черты и хотели придать ей даже русские черты. Оттого наша Медея понятна толпе, большинству публики. В этом ее *недостаток как литературного произведения, но в этом ее сценическое достоинство. А мы писали для сцены*, мы хотели дать материал для русских трагических актрис»¹⁵. Про своих героев и про пьесу Чехов вполне мог бы написать нечто сходное и одновременно противоположное. Он тоже придал фольклорно-мифологическим образам лешего и русалки русские «современные черты». Правда, при этом оказалось, что его «Леший» (как ранее «Иванов», а позже «Чайка») непонятен «толпе, большинству публики», по крайней мере, поначалу. В комедии были сценические недостатки, но при этом было литературное достоинство. «Леший» по отношению к «Медее» носит инвертивный характер. Отметим общность мифопоэтических названий. Медея – героиня древнегреческого мифа, леший – персонаж славянской мифологии. Показательно, что ожидания части публики на представлении комедии были связаны именно с тем, что они увидят на сцене сказочно-мифологического героя, а не своего современника.

Самым известным и успешным произведением Суворина для сцены стала его «Татьяна Репина», которую Чехов знал в деталях, так как был в роли поверенного Суворина при постановке пьесы в Малом театре. Обратим внимание на авторское предисловие к «Татьяне Репиной»: «Пьеса эта была написана в 1886 году и представлена в цензуру под заглавием “Охота на женщин”. Это заглавие, которое, по моему мнению, выража-

персонажей и дал материал для первого действия». См.: Дневник Алексея Сергеевича Суворина / Текстол. расшифровка Н. Роскиной. Подгот. текста Д. Рейфилда, О. Макаровой. 2-е изд., испр. и доп. London; M.: 2000. С. XXVI. От первоначального участия Суворина в окончательном варианте «Лешего» мало что осталось. Провал обусловлен, прежде всего, нарушением традиционно понимавшейся сценичности пьесы.

¹⁵ Цит. по: Макарова О. А. С. Суворин в дневниках С. И. Смирновой // Новое литературное обозрение. Часть 1. 2014. № 130 (6). С. 122.

ло смысл пьесы, не было одобрено драматической цензурой и было изменено мною сначала в “Женщины и мужчины”, потом – в “Татьяну Репину”»¹⁶. Фабула «Лешего» может быть передана с помощью первоначального заглавия пьесы Суворина. «Охотой на женщин» в комедии заняты Войницкий, Желтухин, Федор Иванович. Разница в финалах охоты: у Суворина заглавная героиня, жертва охоты, мелодраматически умирает на сцене, Чехов – женит своих героев, далеко отодвигая от завершающей шаблонной комедийной развязки драматическое самоубийство Войницкого.

Смысл сотрудничества Чехова с Сувориным заключался, быть может, также и в поиске новых сценических форм. Суворин был в первую очередь журналистом, на все смотрел «оком публициста» (П III, 70). В «Лешем» была попытка синтезировать газетно-журнальный дискурс (та же проблема лесоистребления) с собственно художественным. Публицистическое начало в пьесе Суворина отчетливо ощущалось современниками. Даже провинциальная пресса его отмечала. Вот что писалось, например, 29 января 1889 года в «Волжском вестнике»: «Представьте себе *газетный фельетон в лицах*, подчас остроумный, подчас скучный, в котором легким, живым языком разговор идет о женщинах, об искусстве, о Декамероне, о Петербурге, Москве, провинции, о жидах, банкирах, деньгах, о жизни и смерти, о любви и ненависти, о прессе, о Бисмарке, и гипнотизме и о чем там еще – и вы получите понятие о суворинской “Татьяне Репиной”»¹⁷. Попытка внедрить элементы фельетона в ткань художественного произведения отразилась и в «Скучной истории», создававшейся в одно время с обдумыванием пьесы. Чехов признавался Суворину: «Выходит у меня *не рассказ, а фельетон*» (П III, 80). «Фельетонными» в рассказе можно признать рассуждения Николая Степановича о театре, университетской жизни, о науке. Известно, что «Скучная история» была воспринята критикой, как никакое другое произведение Чехова, положительно, потому что авторская позиция казалась рецензентам более проявленной из-за «публицистичности» рассказа. Не замеченным оказалось то, что это начало идет от героя, а не от автора. Для автора публицистичность объектна, удалена от его уст, потому что она «сделана» для характеристики героя. В «Лешем» была попытка внедрить это качество в ткань комедии, но не так явно и открыто, как в пьесе Суворина.

После распада творческого тандема Чехов радикально пересмотрел «афишу» и вместе с ней фабулу и сюжет создаваемого произведения. Сокращению и переработке подверглись в первую очередь те герои, которые отдавались на откуп Суворину. Не стало ни Галахова, ни Бориса, ни Насти, ни прежних второстепенных персонажей (сохранился лишь эпизодический Семен). Появился Войницкий, который вырос из своего прообраза – Василия Гавриловича Волкова (С XII, 381), Благодетлов преобразился в Серебрякова, остался Леший, который из Коровина трансформировался в Хрущова.

Формы переработки исходного материала были разнообразны и разноплановы. Рассмотрим лишь один пример. Фамилия «Благосветлов» по своему вкусу не только священническая (в «афише» сказано: «происхождения поповского, учился в семинарии»), но также и актерская, годная для псевдонима. Брату Александру Чехов советовал: «Для пьес я рекомендовал бы тебе избрать псевдоним: Хрущов, Серебряков,

¹⁶ Суворин А. С. Татьяна Репина. Комедия в четырех действиях. Изд. 2. СПб.: 1889. Без указ. стр.

¹⁷ Цит. по: Макарова О. А. С. Суворин в дневниках С. И. Смирновой. Часть 1. С. 128.

что-нибудь вроде» (П III, 211). Фамилия *Благосветлов* перекликается с фамилией актера в «Калхасе» – *Светловидов*. Вдобавок к этому, она еще и литературно ассоциативна, так как совпадает с фамилией Г. Е. Благосветлова, издателя журнала «Дело», особенно популярного в семидесятые годы, то есть во время, когда профессор Серебряков активно работал. Первоначальная характеристика героя заканчивалась знаменательной фразой: «Дело, дело и дело, а все остальное – вздор или шарлатанство» (П III, 33). В «Лешем» и в «Дяде Ване» эта опознавательная фраза героя, концентрированно передающая его самоощущение, сохранится в чуть измененном виде. С нею Серебряков уходит из пьесы, прощаясь не только с остальными обитателями имения, но и со зрителями. «Леший»: «Надо, господа, *дело* делать. Так нельзя! Надо *дело* делать... Да-с... Прощайте» (С XII, 198). «Дядя Ваня»: «...надо, господа, *дело* делать! Надо *дело* делать!» (С XIII, 112). Показательна смена пунктограмм, к которым Чехов был очень внимателен: в «Лешем» фразы заканчивались точкой и многоточием, а в «Дяде Ване» – двумя восклицательными знаками, что должно определять интонацию актера, играющего профессора, а также акцентировать ключевое слово «дело». Смена фамилии «Благосветлов» на фамилию «Серебряков», видимо, отчасти связана с желанием Чехова дистанцироваться от интерпретации Сувориным этого героя. В первоначальной характеристике у Благосветлова нет жены. Чехов, знавший скандально-трагическую историю первой жены Суворина и знакомый с Анной Ивановной, его второй женой, в короткий период соавторства не хотел задевать больную для товарища тему. Елена Андреевна появилась тогда, когда Чехов станет писать пьесу один. Проекция на прототип будет достаточно внятной. Показательно, что читавшая «Лешего» Анна Ивановна примеряла на себя не роль Сони или Юлии, а именно Елены Андреевны: «...на месте “Елены”, решав уже раз эти пуды и бежав, меня бы не заманили никакими калачами, а играв эту роль, я бы вас ужасно подвела и ни за что бы не согласилась снова водвориться»¹⁸. Особо отметим закавыченное женой Суворина имя героини пьесы: за этим стоит очевидное узнавание в ней себя.

Замышляя комедию, Чехов изначально предполагал ее внутренне диалогической, рассчитанной на какие-то определенные реакции Суворина в ходе просмотра спектакля. 20 февраля 1889 года Чехов писал ему: «Когда я напишу своего “Лешего”, то читать Вам не дам и на репетицию Вас с собой не возьму. Мне хочется произвести на Вас впечатление не смешанное и не такое скомканное, какое Вы поневоле должны были получить от “Иванова”, а для этого нужно, чтоб Вы знакомились с пьесой не раньше первого представления» (П III, 160). В письме от 5 марта того же года Чехов указывает на то место в будущей пьесе, которое должно было особенно задеть за живое Суворина: «“Лешего” я буду писать в мае или в августе. Шагая во время обеда из угла в угол, я скомпоновал первые три акта весьма удовлетворительно, а четвертый едва наметил. III акт до того скандален, что Вы, глядя на него, скажете: “Это писал хитрый и безжалостный человек”» (П III, 169). Для нас в этих замечаниях Чехова важны два момента. Первое: различие текста пьесы и поставленного на ее основе спектакля. Они обладают разными выразительными средствами и соответственно разными возможностями вызова ответных реакций у читателей и зрителей. Второе: фактическое указание на то, что Чехов намеревался воспользоваться какими-то мо-

18 Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 2. С. 267.

ментами из жизни Суворина, не особенно приятными для него.

Внимание Чехова могла привлечь и такая сторона творческого процесса у Суворина, как механизм преобразования прототипа в художественный образ. И Суворин и Чехов читали произведения своего визави в привычной им манере, опираясь на свой писательский и читательский опыт, да по-другому и быть не могло. Суворин, привыкший к тому, что за героем стоит известный прототип, заподозрил свое сходство с Серебряковым (к сожалению, неизвестно его письмо, из которого была бы ясна мотивировка узнавания). Алексей Сергеевич к тому времени еще не читал «Лешего», а узнал о своем сходстве, видимо, от Григоровича, бывшего одним из членов Театрально-литературного комитета. (Знакомство Суворина с текстом комедии произойдет позже, когда он возьмет у П. М. Свободина рукописный экземпляр комедии). Чехов же в ответ 17 октября 1889 года пишет: «Не радуйтесь, что Вы попали в мою пьесу. Рано пташечка запела. Ваша очередь еще впереди. <...> В пьесе же Вас нет да и не может быть; хотя Григорович со свойственной ему пронизательностью и видит противное. 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. Не верьте Вы, бога ради, всем этим господам, ищущим во всем прежде всего худа, меряющим всех на свой аршин и приписывающим другим свои личные лисьи и барсучьи черты. Ах, как рад этот Григорович! И как бы все они обрадовались, если бы я подсыпал Вам в чай мышьяку или оказался шпионом, служащим в III отделении. Вы скажете, конечно, что всё это пустяки. Нет, не пустяки. Если бы моя пьеса шла, то вся публика с легкой руки изолгавшихся шалопаев говорила бы, глядя на сцену: “Так вот какой Суворин! Вот какая его жена! Гм... Скажите, а мы и не знали!”» (П III, 265). Разубеждая Суворина, Чехов подчеркивает моменты его расхождения с Серебряковым, но умалчивает о сходстве с ним: тот и другой бывшие вдовцы, вторично женившиеся на девушке, намного их моложе. Фактически Чехов хотел пройти между Сциллой и Харибдой: он пытался сделать прототип узнаваемым и одновременно иметь контраргументы против тех, кто увидит прямую связь реального человека с литературным персонажем. Со временем он дальше и дальше будет уходить от прототипичности, все искуснее, изощреннее и тоньше маскируя связь героя с реальным лицом или лицами.

В письме Суворину от 18 ноября 1888 года, во время активной работы над «Лешим», он писал: «На меня от скуки нашла блажь: надоела золотая середина, я всюду слоняюсь и жалуясь, что нет оригинальных, бешеных женщин... Одним словом, а он, мятежный, бури ищет! И все мне в один голос говорят: “Вот Кадмина, батюшка, вам бы понравилась!” И я *мало-помалу изучаю Кадмину* и, прислушиваясь к разговорам, нахожу, что она в самом деле была недюжинной натурой» (П III, 74). Евлалия Павловна Кадмина послужила Суворину прототипом для Татьяны Репиной, и, очевидно, Чехов «изучал» ее не непосредственно, а по созданному на ее основе образу в драматическом произведении коллеги, сравнивая персонаж с прототипом, с тем, что было известно о покончившей с собой на сцене реальной актрисе. Не мог не знать Чехов и о том, что И. С. Тургенев использовал материал о Кадминой в своем позднем произведении «Клара Милич (После смерти)». Если бы сам Чехов взялся за изображе-

ние «оригинальных, бешеных женщин», типа Кадминой, он бы наверняка каким-то образом напомнил читателям о тургеневской трактовке этой героини, прибегнув к помощи интертекстуальной связи. Ничего этого у Суворина нет, он оставляет короткое расстояние между образом и прототипом. Главное же, нет опосредования его образа через чужой текст, имплицитной ссылки на него и, как следствие, нет двуглового, преломленного слова, а вместе с ним и литературности. Объяснение этого – в многолетнем опыте Суворина как газетчика и журналиста, а также в жанровых традициях фельетона. Для автора «Татьяны Репиной» важнее была сценичность, а не литературность. Чехов же декларировал приоритет литературности, а не сценичности, поэтому он не только увеличивает дистанцию между образом и прототипом, но и старается насколько возможно замаскировать эту связь, сделать ее узнаваемой только для тех, кто непосредственно связан с прототипом.

Чтобы пьеса стала литературной, она, помимо прочего, должна быть связана с литературными произведениями как отношениями продолжения, так и полемики. Такого рода текстами для Чехова стали пьесы Суворина, его собственный «Иванов», а также другие произведения.

В письме от 23 декабря 1888 года Чехов пишет Суворину: «Я прочел снова Вашу пьесу. В ней очень много хорошего и оригинального, чего раньше не было в драматической литературе, и много нехорошего (напр<имер> язык)» (П III, 98). Что именно Чехов признавал «хорошим и оригинальным», в письме не раскрывается. О недостатках языка он писал и ранее, замечая, что герои «Татьяны Репиной» «не говорят, а фельетонизируют и философствуют». Автор «Лешего», в отличие от Суворина, полагал, что онтологические проблемы современности должны раскрываться через болтовню, кажущиеся пустыми разговоры, бытовую повседневность («Люди обедают, только обедают, носят пиджаки, а в это время...»). Склонность Суворина к фельетону и философствованию обусловила ведущий тип слова в ней. Это прямое одноинтонационное слово. Наиболее адекватной формой, где этот тип слова был бы уместен, по мнению Чехова, является классическая стихотворная драма: «Вообразите, что Ваша “Татьяна” написана стихами, и тогда увидите, что ее недостатки получают иную физиономию. Если бы она была написана в стихах (как отчасти написана ранняя «Медея». – А. К.), то никто бы не заметил, что все действующие лица говорят одним и тем же языком, никто бы не упрекнул Ваших героев в том, что они не говорят, а философствуют и фельетонизируют, – все это в стихотворной, классической форме сливается с общим фоном, как дым с воздухом, – и не было бы заметно отсутствие пошлого языка и пошлых, мелких движений, коими должны изобиловать современные драма и комедия и коих в Вашей “Татьяне” нет совсем» (П II, 281). Чехов полемизировал с Сувориным до «Лешего» в своем одноактном этюде, который предназначался только автору «Татьяны Репиной» как «очень дешевый и бесполезный подарок» (П III, 171). Мистификационный характер чеховского «подарка» понимал и Суворин, поэтому чеховская полемическая «Татьяна Репина» была напечатана в его типографии всего лишь в двух экземплярах¹⁹. В своей мини-пьесе Чехов дает пример *образа языка драмы*, который создается с помощью двуинтонационного преломленного слова²⁰. Этот

19 Гитович Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: 1955. С. 224.

20 Подробнее об этом см.: Кубасов А. В. Творческая неудача читателя-писателя: Чехов vs. Суворин // Феномен творческой неудачи. Екатеринбург, 2011. С. 118–140.

же тип слова будет использован им и в «Лешем».

Общую отрицательную оценку «Лешего», данную пьесе современниками, можно свести к одному слову – «не сценично». Как о чем-то само собою разумеющемся об этом пишет П. М. Свободин, передавая приговор «военно-полевого суда», то есть Театрально-литературного комитета: «Вопрос о несценичности, разумеется, был поставлен в вину автору прежде всего»²¹. Слова Чехова о «Чайке» – «страшно вру против условий сцены» (П VI, 85) – по-своему универсальны и приложимы фактически ко всем чеховским пьесам (за исключением водевилей, которые в силу своей традиционной сценичности как раз имели у публики успех). Несценичность проявлялась по-разному. Одна из них – смерть героя за сценой. Это была попытка Чехова преодолеть театральный канон: «Герой или женись или застрелись, другого выхода нет» (П V, 72). Если уж избежать этого шаблона оказывалось никак нельзя, то единственным способом частичного преодоления его становилось изменение представления этого шаблона на сцене; оно у Чехова было новаторским. «Голуба Корш» укорял писателя за то, что он, мало того что «заставляет» человека застрелиться за сценой, так еще и не дает ему «поговорить перед смертью»²². Образцом канонической смерти на сцене Чехову могла служить Татьяна Репина, которая в критическую минуту читает монолог: «Не помню, что думала... Вдруг решила... Умру на сцене. Шум, овация... незаметно умру... поражу всех... отомщу ему, ей, всем...»²³.

Герои успешных, «сценических» пьес со вкусом умирали на сцене, давая возможность актерам блеснуть своим мастерством. С. И. Смирнова-Сазонова передает впечатление от «Татьяны Репиной» с Ермоловой в заглавной роли. В ее дневнике есть запись, помеченная 4 января 1891 года: «Игра ее сама правда, но только удали, кутежа, испорченности в ее актрисе нет. Она вся любовь, вся исстрадалась. Она и Савина играют эту роль бесподобно, но каждая по-своему. У Савиной Репина отравляется не от любви, а от оскорбленного самолюбия. Ермоловская Репина без любви жить не хочет. Что ей слава, что ей талант, когда “он” сидит в ложе с другой. Умирала она так, что страшно становилось»²⁴. Для Чехова такого рода смерть на сцене – проявление дурной театральщины. В жизни все будничнее и проще. В «Иванове» драматург принял паллиативное решение: смерть героя происходила все-таки еще на сцене, но без пафоса и без речей: «Отбегает в сторону и застреливается» (С XII, 76). Хотя и такой вариант вызывал критику. Н. К. Михайловский писал: «Заключительная сцена самоубийства Иванова производит почти комическое впечатление: прежде чем Иванов с револьвером в руке “отбегает и застреливается”, окружающие могли бы раза три вырвать у него револьвер»²⁵. В «Лешем» Чехов впервые дает смерть за сценой, которая потом будет повторена в «Чайке», «Трех сестрах»; завершает эту цепочку гипотетическая, вероятная смерть Фирса в «Вишневом саде», остающаяся за пределами фабулы комедии.

Стоит сказать о неудачной (фактически комической) попытке убийства Сера-

21 Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 2. С. 272.

22 Щепкина-Куперник Т. Л. О Чехове // Чехов в воспоминаниях современников. М.: 1986. С. 247.

23 Суворин А. С. Татьяна Репина. С. 155.

24 Цит. по: Макарова О. А. С. Суворин в дневниках С. И. Смирновой // Новое литературное обозрение. Часть 1. 2014. № 130 (6). С. 127.

25 Михайловский Н. Случайные заметки // Русские ведомости. 1889. № 132, 16 мая.

брякова дядей Ваней на сцене при домочадцах²⁶ и о его суицидальных намерениях. Как известно, он выкрал у Астрова баночку с морфием, чтобы свести счеты с опостылевшей жизнью. Для героя все происходит абсолютно всерьез, но для автора и в этой попытке смерти есть иронический обертон. Он связан с тем, что дядя Ваня хочет покончить с собой дамским способом. Дамам «положено» травиться (Татьяна Репина, Эмма Бовари и др.), а мужчинам – стреляться (хотя есть и исключения – Гедда Габлер, например). Чехов работает канонами и шаблонами, объективируя их с помощью «внутренней иронии»²⁷. Дядя Ваня выбрал гендерно неадекватный способ самоубийства. В «Лешем» иронический подтекст закулисной смерти Егора Петровича Войницкого проявляет хамоватый оптимист Федор Иванович. Он сетует на то, что его приятель свел счеты с жизнью с помощью «неправильного» пистолета: «Взял, и ни с того ни с сего, и *чичикнул себе в лоб!* И нашел тоже из чего: из Лефоше! Не мог взять Смита и Вессона!» (С XII, 192). Пистолет Лефоше является образцом более старой модели, чем Смит и Вессон. Первый изобретен французом, второй – американцами. Дядя Жорж ушел из жизни, можно сказать, «по-французски», тогда как мужчине, с точки зрения Федора Ивановича, больше пристал другой вариант – «по-американски»²⁸. То есть закулисная смерть героя в «Лешем» была не натуралистическая, традиционно сценическая (как в той же «Татьяне Репиной» или «Медее»), а преимущественно литературная, а точнее – полемически литературная, с каплей иронии. Разумеется, что для самого героя в его гибели нет никакой литературщины.

«Сонечка по-прежнему читает умные книжки и пишет очень умный дневник»

Вынесенную в подзаголовок фразу (С XII, 129) в комедии произносит дядя Сони, Егор Петрович Войницкий. Как и некоторые другие, она с «двойным дном». В кругозоре героя у нее один смысл, в кругозоре автора – к нему прибавляется еще один, добавочный, имплицитный.

В близкий круг А. С. Суворина входила Софья Ивановна Смирнова-Сазонова (1852–1921), писательница, опубликовавшая несколько романов, активный собеседник Суворина, а главное – автор уникального дневника, который она вела с юности до старости (сохранилось 69 тетрадей, в которых отражены события с 1877 по 1919 гг.)²⁹. Ко времени создания «Лешего» Чехов был знаком со Смирновой-Сазоновой только заочно, но произведения ее были ему известны, о чем позволяет судить его более позднее письмо к А. С. Киселеву. Касаясь литературной деятельности владелицы Бабкина, М. В. Киселевой, Чехов пишет: «В ее произведениях <...> есть то самое нечто, солидное и благородное по духу, что из всех русских писательниц было только у Хвошинской, покойной Тур и *ныне забытой Смирновой* и чего нет и никогда

²⁶ В постановке Г. А. Товстоногова комедийность «эмоционально двусторонней» сцены создавалась невербальными средствами: Серебряков (Е. А. Лебедев) отмахивался от направленного на него пистолета дяди Вани (О. В. Басилашвили) букетом цветов.

²⁷ *Полоцкая Э. А.* О поэтике Чехова. М.: 2000. С. 17–62.

²⁸ Первая повесть П. Д. Боборыкина называлась «По-американски» и была опубликована в журнале П. Е. Благовестлова «Дело» (1870. № 9–10). Русская литература начала «открывать Америку» особенно активно со времени 70-х гг.

²⁹ См.: *Макарова О. А.* С. Суворин в дневниках С. И. Смирновой // Новое литературное обозрение. Часть 1. 2014. № 130 (6). С. 112–140; Часть 2. 2015. № 131 (1). С. 167–184.

не будет у Машеньки Кр<естовской> и стриженной Назарьевой...» (П V, 32). Вполне вероятно, что имя Софьи Ивановны всплывало и в разговорах Чехова с Сувориным. Очное знакомство Чехова и Смирновой состоится лишь зимой 1895 года³⁰.

Софья Ивановна Смирнова-Сазонова, по нашему убеждению, – один из прототипов образа Сони в «Лешем». При этом она важна не столько сама по себе как личность (не знакомая Чехову ко времени написания комедии и знакомая лишь по разговорам с Сувориным), сколько как определенный тип писательницы, как носитель воплощенной в ее романах литературной позиции, типа мировидения и манеры письма. С. А. Венгеров, автор статьи о Смирновой в «Энциклопедическом словаре», писал о ней: «По таланту, блескам остроумия и чисто мужскому складу ума, С. занимает одно из первых мест в ряду наших женщин-писательниц; но большие ожидания, которые возбудили ее первые произведения, не оправдались. Когда, очень молодой девушкой, С. писала свои первые романы, у нее были определенные стремления и порывы, и хотя эти *стремления были довольно наивны и не шли дальше обычных тогда порывов к разумной деятельности для женщины, но они были согреты увлечением молодости, “огонек” их передавался читателю*»³¹. Для Чехова Смирнова в конце 80-х годов являла собой образец автора устаревших народнических романов, в их дамской вариации³².

С этой точки зрения, показателен в комедии фрагмент, где мышление дочери профессора Серебрякова трафаретами и литературными стереотипами оспаривается Хрущовым. Соня по-девичьи наивно пытается сложные явления подверстать под известные представления, знакомые ей, в первую очередь, по литературе:

«С о н я. Главное, что вы сами копаете торф, сажаете лес... как-то странно. *Одним словом, вы народник...*

Х р у щ о в. *Демократ, народник... Софья Александровна, да неужели об этом можно говорить серьезно и даже с дрожью в голосе?*

С о н я. *Да, да, серьезно, тысячу раз серьезно.*

Х р у щ о в. *Да нет, нет...*» (С XII, 156–157)³³.

С. И. Смирнова, по словам Чехова, к началу 1890-х годов уже «забытая» как писательница, важна в пьесе не в качестве прямого адресата полемики, а как образец трафаретного устаревшего миропонимания, как средство создания двойного сюжета, реального и возможного, одного – связанного с персонажами пьесы, и другого – с их прототипами и литературными образцами. В рамках непосредственного сюжета комедии приведенный диалог важен как характеристика ординарности Сони, а в рамках возможного – как полемика с неизжитым литературным мышлением стереотипами. Добавочным поводом для обращения к Софье Ивановне служит ее близость к Суворину: после гибели первой жены Алексея Сергеевича она какое-то время рассматри-

30 Запись в дневнике С. И. от 09.02.1895: «Я познакомилась наконец с Чеховым». См.: Записи о Чехове в дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой // Литературное наследство. Т. 87. Из истории русской литературы и общественной мысли 1860–1890-х годов. М., 1977. С. 306.

31 Венгеров С. Смирнова (Софья Ивановна) // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. СПб., 1900. Т. XXX. С. 531.

32 Автор диссертации, посвященной творчеству С. И. Смирновой-Сазоновой, пишет о том, что ее романы «находятся в русле жанрово-тематических предпочтений литературы 60–70-х годов XIX века». См.: Жукова Г. Г. Романы С. И. Смирновой (Сазоновой): Проблематика и поэтика. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999. С. 19.

33 Ироническим коррективом к этому фрагменту комедии может служить рассказ «Драма», где Мурашкина изводит своего слушателя драмишей народнического содержания.

валась им как возможная новая избранница³⁴. Литературные взгляды и вкусы Смирновой частично совпадали со взглядами ее патрона (показательна в этом отношении переписка между Сувориным, Чеховым и опосредованно Смирновой в 1892 году во время работы Чехова над рассказом «Володя большой и Володя маленький»)³⁵.

Приведем свидетельство Анны Ивановны Сувориной о ее восприятии театральной постановки «Дяди Вани»: «Ходили все в “Дядю Ваню” шесть раз подряд <...> Знаю его наизусть и *хохочу постоянно*, у людей это вызывает раздумье и меланхолию, а у меня смех, так как *лично многих своих близких вижу и слышу*»³⁶. Анна Ивановна только читала «Лешего», но не видела его на сцене, иначе бы еще явственнее «увидела и услышала» в комедии «своих близких». Не исключено, что в их числе была бы узнана и Софья Ивановна. В свою очередь и Смирнова разглядела среди литературных героев Чехова Анну Ивановну: «Читала с Николаем рассказ Чехова “Бабье царство”, где он, по моему разумению, вывел Анну Ивановну Суворину»³⁷. Стоит отметить, что театральная версия пьес Чехова производила более сильное эмоциональное воздействие на часть зрителей, узнававших прототипическую подоплеку фраз или образов, чем литературный вариант, предполагающий чтение в одиночку и немой регистр восприятия³⁸. И не всегда это была смеховая реакция, как у Анны Ивановны. Показательное свидетельство есть в письме Чехова брату Александру о премьере «Иванова». Передав разноголосицу мнений, он далее пишет: «Возбуждение было общее. Сестра едва не упала в обморок, Дюковский, с к<ото>рым сделалось сердцебиение, бежал, а Киселев ни с того ни с сего схватил себя за голову и очень искренно возопил: “Что же я теперь буду делать?”» (П II, 153–154). По-своему выразительна здесь фигура Киселева, почему-то реагировавшего особенно бурно. Быть может, причина его вопля была в том, что в какой-то момент он услышал или увидел на сцене себя? Думается, что только зрители, обладавшие необходимыми фоновыми знаниями, могли «увидеть» или «услышать» как себя, так и своих близких в ходе спектакля.

Принцип чтения, который можно охарактеризовать как «сквозь очки прототипа», не был особенностью лишь людей круга Суворина. Он был свойственен вообще публике, знающей литературно-театральное закулисье. Произведения современников эти читатели (или зрители) воспринимали именно через связь с прототипами. Добавим к приведенным примерам еще несколько. В дневнике Софьи Ивановны есть две записи от 14.04.1878 и 02.12.1879 г., которые свидетельствуют о читательской манере Алексея Сергеевича: «Суворин говорил мне, что если я “не пощажу своих знакомых”, то могу написать интересный роман»; «Приходил Суворин объясняться по поводу того, что я представила в романе всю его редакцию. Весь город, по его словам, узнает их, т. е. все литературные кружки, которые с лицемерным сожалением говорят:

– Ах, как же это Смирнова позволила себе так описать их!

Доказательства, что это они: Яковлев во второй раз женат и Суворин во второй

34 Дневник Алексея Сергеевича Суворина. С. IX–X.

35 Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург, 1998. С. 281–286.

36 Цит. по: Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова / пер. с англ. Ольги Макаровой. М.: 2005. С. 484.

37 Записи о Чехове в дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой. С. 306.

38 А. Н. Плещеев, сравнивая сценический вариант «Иванова» с журнальным, замечал, что в печати «она (пьеса. – А. К.) производит на всех менее впечатления». См.: Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 2. С. 84.

раз женат. Первая жена Яковлева окончила жизнь как-то таинственно (этого в романе нет, но они говорят, что есть), первая жена Суворина: то же. Но больше всех узнает себя Буренин, который находит, что я описала его наружность и манеру говорить»³⁹. Речь идет о романе Софьи Ивановны «У пристани», опубликованном в конце 1879 года в популярных «Отечественных записках»⁴⁰. Далее мы к этому произведению еще вернемся.

Чехов прекрасно знал о манере восприятия художественной действительности (литературной или сценической) «сквозь очки прототипа». В «Осколках московской жизни» читаем: «Б. Маркевич в своих произведениях изображает только своих близких знакомых – признак писателя, не видящего дальше своего носа. “Ба! знакомые всё лица!” – восклицали московские сплетники, смакуя его драму» (С XVI, 81). Подчас серьезные недоразумения возникали именно из-за того, что кто-то узнавал себя в литературных героях. Например, М. П. Чехова рассказывала, что А. П. Ленский «узнал себя» в одном из персонажей «Попрыгуньи» – «толстом актере», и из-за этого прервалась дружба Чехова с семьей Ленских⁴¹.

Как бы ни открещивался от подобной манеры чтения сам Чехов, как бы ни иронизировал над ней, он не мог не учитывать ее, а порой и сознательно пользоваться ею (вспомним в этой связи Лидию Авилу). Так рождался сложный имплицитный диалог Чехова с современниками. В некоторых случаях Чехов и сам прочитывал произведения писателей, склонных к натуралистическому фотографизму, сквозь оптику прототипа. Так, Ольге Леонардовне он пишет: «В “Вестнике Европы” только что прочел повесть Боборыкина “Однокурсники”. Повесть прескверная, скучная, но интересная – в ней изображается Художественный театр и восхваляется М. П. Лилина. Ты прочти. Идет речь о “Чайке” и “Дяде Ване”» (П IX, 177).

Отдельно может быть поставлен вопрос о формах видоизменения и приемах маскировки Чеховым прототипов. Они могут составить целый ряд, начиная с элементарных и заканчивая изощренно сложными. К первым отнесем, например, метатезу в номинации героя или автора. Из письма к Е. М. Шавровой от 24 марта 1892 года: «Изменил я также и подпись, *переставив буквы*, на случай если сотрудничество в “малой” прессе покажется Вам немножко мове» (П V, 35). Показательна мена буквы и в фамилии героя романа Суворина «В конце века. Любовь». У Суворина он именуется Видалиным, Чехов же именует его Виталиным, раскрывая внутренний смысл его фамилии (*vitalis* – жизненный, животворящий). Еще одно средство маскировки – расхождение возраста прототипа и связанного с ним героя. Из письма Авилу от 29 апреля 1892 года: «Можете себе представить, одна знакомая моя, 42-летняя дама, узнала себя в двадцатилетней героине моей “Попрыгуньи”...» (П V, 58). В «Лешем» этот тип маскировки тоже использован: Софье Ивановне в 1888 году исполнилось 36 лет, а Соня – девушка 20 лет. Наконец, отметим такое средство, как временное удаление героя от прототипа и его ситуации.

Прототипический стиль письма и чтения Чехов использовал для своих целей, в том числе и для литературной полемики. В пьесе «Леший» принцип прототипичности имеет двойную мотивировку: с одной стороны, он направлен на то, чтобы некоторые

³⁹ Макарова О. А. С. Суворин в дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой. Часть I. С. 119.

⁴⁰ Смирнова С. У пристани // Отечественные записки. 1879. № 10–12.

⁴¹ Чехова М. П. Письма к брату А. П. Чехову. М.: 1954. С. 138.

знакомые (прежде всего входившие в близкий круг Суворина) узнали или услышали себя в отдельных репликах персонажей, с другой – прототипичность отчасти объективирована автором и тем самым слегка отчуждена. Объективация и отчуждение связаны с тем, что Чехов работает как бы чужой манерой письма, не своей собственной, а как бы взятой «напрокат» у коллег по писательскому цеху. Поэтому некоторые прототипические личности в «Лешем» так или иначе связаны с литературой.

Вектор движения художественной мысли от «Лешего» к «Дяде Ване» можно представить как постепенное дистанцирование Чехова не только от Суворина, но и от людей его круга. Это проявилось, в частности, в том, что при пересоздании образа Сони детали, связывающие ее с С. И. Смирновой-Сазоновой, будут сняты. «В новой Соне, радикально отличающейся от ее предшественницы в “Лешем”, есть что-то от личности и судьбы Марии Павловны Чеховой, что отчасти и заметил младший брат ее и Чехова, Михаил Павлович»⁴².

Виктор Петрович Буренин – Виктор Петрович Коровин – Михаил Львович Хрущов

Герой, который в реализованном замысле комедии станет Хрущовым, а затем после переработки превратится в Астрова, во время обсуждения первоначального замысла с Сувориным именовался весьма показательно. В письме Чехова он назван Виктором Петровичем Коровиным и определен как «помещик лет 30–33, Леший» (П Ш, 34). Принцип обозначения героя следует рассматривать в ряду других намечавшихся для комедии персонажей. Один из них – «Галахов, сверстник Лешего, но уже статский советник, очень богатый человек, служащий вместе с Скальковским» (П Ш, 34). Вымышленный герой приписывается к ведомству, в котором служит реальный человек, хорошо знакомый и Чехову, и Суворину: Константин Аполлонович Скальковский ко времени написания комедии был сотрудником «Нового времени» и одновременно вице-директором Горного Департамента. В одном ряду сопрягалось реальное лицо (Скальковский) с вымышленным (Галахов), тем самым литературный герой как бы брался непосредственно из жизни, обретая особого рода подлинность. Предполагалось также, что на сцену будут выведены действующие лица с именами Борис и Настя, которые проецировались на детей А. С. Суворина, о чем заявлялось в том же письме: «Дочь Благодетель, но только, пожалуйста, не Саша. Это имя мне надоело уже в “Иванове”. Коли сын Борис, то дочка пусть будет Настя. (Пусть мы Боре и Насте воздвигнем памятник нерукотворный...) Насте 23–24 года. Она отлично образованна, умеет мыслить...» (П Ш, 33).

Если прототипичны второстепенные герои, да и герой первого плана – Благодетель, то кто послужил прототипом для заглавного героя? В отношении Хрущова прототип верифицируется не столь однозначно, как в случае с Настей и Борисом, так как нет опоры на свидетельство автора. Однако единство авторской художественной логики в комедии позволяет с достаточной уверенностью предполагать, что одним из прототипов замышлявшегося образа Лешего был сотрудник «Нового времени», поэт и критик Виктор Петрович Буренин (1841–1926), «друг закадычный и confident Су-

⁴² Полоцкая Э. А. Мелиховский контекст «Дяди Вани» // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 155.

ворина»⁴³. Отметим бросающееся в глаза тождество имени и отчества героя пьесы и его прообраза. Фамилия «Буренин» может быть истолкована этимологически в том числе и как «коровья». Ср.: «*буренка* – бурая корова»⁴⁴. То есть налицо лишь незначительная вариация именованя героя комедии по сравнению с его прототипом.

Данное наблюдение позволяет поставить вопрос о механизме претворения чеховского замысла в литературный текст. Очевидно, что драматург отталкивался от реальных лиц, воспринимаемых им как некий тип. Это была исходная точка отсчета в формировании образа. Реальное лицо в этом истоке служило по преимуществу опознавательным знаком, ростовой почкой, из которой постепенно вырастал персонаж. Поэтому у Чехова могла появиться запись вроде следующей: «Я пишу водевиль. Действующие лица: Анна Ивановна, Айвазовский, генерал Богданович, Иван Павлович Казанский и цензор Макаров» (П IV, 227). Все эти реальные лица – знак жизнеподобия будущих героев, возможности соотнесения их с прототипами. Важно и то, что приведенный фрагмент письма о замысле водевиля адресован Суворину, для которого характерно короткое расстояние между прототипом и его героем. В одном из писем Чехов отмечал как недостаток Горького то, что тот придумывает некоторых своих героев, а не берет их из реальной действительности⁴⁵. О себе Чехов мог сказать, что его герои есть «результат наблюдения и изучения жизни» (П III, 116)⁴⁶. Однако затем, по мере работы над произведением, в свои права вступала художественная логика саморазвития героя, которой чуткий драматург вольно или невольно должен был подчиниться. Концентрированным выражением этой логики может служить известная фраза Пушкина: «Представь, какую штуку удрала со мной моя Татьяна: она – замуж вышла»⁴⁷. При разработке образа героя происходит его относительная автономизация, персонаж постепенно начинает жить «своей собственной жизнью», как бы независимой от воли автора. Но какие-то черточки прототипа все равно остаются.

Определенные эвристические возможности открывает тот факт, что Буренин узнал «больше всех» себя в романе С. И. Смирновой «У пристани». Опознавательным знаком для него послужило то, что романистка «описала его наружность и манеру говорить». Единственным претендентом в романе на роль литературного героя, прототипичного по отношению к В. П. Буренину, может быть признан Платон Николаевич Козлов, который является юристом. То есть предмет его разговоров и споров по преимуществу связан с юриспруденцией (конечно, в популярном беллетристическом изложении), но «манера говорить» скопирована с Буренина. Одна из определяющих примет героя и его прототипа – «грубая манера спорить»⁴⁸. Оппонент Козлова, Павел Левицкий говорит о нем: «Его философия, кажется, главным образом в том и состоит, чтобы все разрубить топором». И далее: «Я очень жалею, что вы не читали статьи г. Козлова. Это последнее злоупотребление, до какого может дойти печатное слово. <...> Решать вопрос топором, хотя бы и с самой благонамеренной целью литература

43 Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. С. 134.

44 Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М.: 1989. С. 144.

45 «“Трое” Горького <...> мне чрезвычайно понравились по тону письма. Девки неверны, таких нет, и разговоров таких никогда не бывает, но все же приятно читать» (П IX, 215).

46 Павел Свободин, отказавшись от участия в постановке пьесы, все-таки высоко оценил её. По его мнению, хотя «“Леший” не комедия по форме, но *живые лица, живая речь и характеры* таковы, что вся александрийская дребедень не стоит и половины пьесы Чехова» (П III, 455).

47 См.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: 1955. Т. 1. С. 232.

48 Смирнова С. У пристани // Отечественные записки. 1879. № 10. С. 254.

не должна»⁴⁹. Отмечается в романе и противоречивость личности Козлова-«Буренина»: «Чрезвычайно резкий в своих суждениях о других, он был в то же время очень обидчив»⁵⁰. Обидчивость прототипов (не только Буренина, но и Суворина) отразилась на судьбе и на содержании романа «У пристани». Запись Смирновой в дневнике о том, что ее знакомые узнали себя в героях романа (см. выше приведенную цитату из дневника С. И.), датируется 2 декабря. После этого, в третьей части романа, вышедшей в декабрьской книжке «Отечественных записок», по сути, исчезают из повествования и Козлов, и издатель газеты Яковлев, в котором проглядывают черты личности и биографии А. С. Суворина.

Что же мог взять Чехов для своего героя от В. П. Буренина?

Виктор Петрович был неординарной личностью со своими светлыми и темными сторонами. Причем для Суворина первое перевешивало второе, а для Чехова (судя по его письмам) – темное превалировало над светлым, и чем дальше, тем больше. Характеристики и аттестации Буренина, данные людьми, знавшими его, чаще всего не отличаются комплиментарностью. Так, А. Н. Плещеев без стеснения в отношении его употребляет слова «мерзопакостный», «нечистоплотность», «ничтожество»⁵¹. Известен факт публичной драки критика с сыном поэта. С. И. Смирнова точно фиксирует дату этого скандала: «29.09.1884. Буренин с молодым [А. А.] Плещеевым на Невском подрались. Буренин написал пасквиль на Плещеева, а тот за это его палкой на улице. Обоих свели в участок»⁵². Александр Чехов, будучи сотрудником «Нового времени», тоже отнюдь не лестно отзывался о коллеге: «Буренин также немоществует печению, злится, злобствует...»; «Буренин стал почему-то похабничать». Негативно оценивая Жителя (А. А. Дьякова), другого газетного ругателя, и сравнивая его с Бурениным, Александр задает брату вопрос и сам отвечает на него: «Буренин по-твоему лучше? По-моему – хуже»⁵³. Общеизвестной была травля Бурениным умирающего С. Я. Надсона, а некоторые писатели испытывали ее десятилетиями⁵⁴. Обо всем этом Чехов хорошо знал и относился к такого рода критике резко негативно⁵⁵. Один из самых жестких итоговых приговоров Буренину будет вынесен В. М. Дорошевичем в его памфлете «Старый палач» (1905).

Однако и в случае с Бурениным как прототипом не все так однозначно, как порой кажется. В начале своей литературной деятельности Виктор Петрович был совсем другим человеком. М. П. Чехов в своих мемуарах приводит историю знакомства Суворина с Бурениным и, что самое важное, ссылается на то, что переданное он слышал от брата («Далее я буду писать уже со слов моего брата Антона Павловича»). Очевидно, что А. П. Чехов знал эту историю в свою очередь от Суворина. Время ее

49 Там же. С. 301.

50 Там же. С. 308.

51 Письма Плещеева к Чехову // Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М., 1960. С. 311, 313.

52 Макарова О. А. С. Суворин в дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой. Часть 1. С. 126.

53 Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. С. 182, 205, 286.

54 П. Д. Боборыкин отмечает, что Буренин первый памфлет на него написал в 1871 году, и далее продолжает: «После того мы еще довольно долго были с ним знакомы, и только когда он сделался мне слишком антипатичным своим злоязычием и сплетнями, я разнес его раз на прогулке на Невском в присутствии старика Плещеева, и с тех пор в течение почти сорока лет я ему не кланялся, а он продолжал награждать меня своими памфлетами и даже пасквилями». См.: *Боборыкин П. Д.* Воспоминания: В 2 т. Т. 2. М.: 1965. С. 159.

55 В современном литературоведении есть попытка представить В. П. Буренина мастером литературной критики, отвлекаясь от мнений современников. См.: *Шабалина Н. Н.* Мастерство В. П. Буренина-критика. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2012.

действия – молодость Алексея Сергеевича, когда он только начинал свою карьеру и был настолько беден, что у него не было денег, чтобы нанять для рожающей жены акушерку: «Когда Суворин сидел на лавочке, какой-то молодой человек с большой папкой под мышкой подсел к нему. Они разговорились. Молодого человека тронуло его положение. Он полез в карман и вынул оттуда пакет с сургучными печатями.

– Вот, маменька прислала мне пятнадцать рублей, – сказал он. – Я их только что получил в почтамте. Если хотите, возьмите их.

Это было находкой для Суворина. Чтобы не остаться в долгу, он спросил у молодого человека, кто он и как его зовут.

Это оказался В. П. Буренин, тогда еще ученик Училища живописи, ваяния и зодчества (в характеристике Коровина отмечено, что он «поэт, пейзажист» (П III, 34). – А. К.), а впоследствии известный памфлетист и критик “Нового времени”⁵⁶.

Вряд ли забыл Чехов и о благожелательной рецензии Буренина на его сборник «В сумерках», которая была опубликована в «Новом времени» 25 сентября 1887 года. Признавая автора сборника «молодым талантливым беллетристом», Буренин противопоставлял его другим современникам – Гаршину и Короленко. Главное достоинство опубликованных произведений критик видел в том, что они «вообще чужды всяких приходско-журнальных тенденций и в большинстве обнаруживают вполне свободное отношение автора к делу искусства»⁵⁷. Критический разбор Бурениным «Иванова» был уже не столь однозначен⁵⁸. А. Н. Плещеев заметит, что «фельетон не без ехидства написан»⁵⁹. Резко отрицательно относившийся к Буренину старый поэт и его опусы будет воспринимать с неприязнью, отмечая их «кабацко-ярыжный тон». Итоговая оценка манеры письма нововременского критика будет дана Чеховым в письме к Суворину от 11 марта 1892 года. Признавая Д. И. Писарева папенькой и дедушкой «всех нынешних критиков, в том числе и Буренина», он далее продолжает: «Та же мелочность в развенчивании, то же холодное и себялюбивое остроумие и та же грубость и неделикатность по отношению к людям» (П V, 22).

Завершая эскизный портрет Буренина, отметим, что на некоторых современников он своей внешностью производил самое благоприятное впечатление. Так, Н. М. Ежов, автор достаточно тенденциозных мемуаров, при первой встрече разглядел в Буренине «джентльмена-писателя, одетого франтовато, с мягкими манерами и мягким спокойным голосом»⁶⁰.

Очевидно, что известное чеховское «стремление к уравниванию плюсов и минусов» (П III, 19), воплощенное в данном случае в образе Хрущова, восходит в том числе и к прототипу героя, личности далеко не однозначной. Во время работы над комедией Буренин, видимо, еще относился ее автором к типу «хороших, здоровых людей, наполовину симпатичных» (П III, 256).

Существенная перестройка сюжетной и персонажной схем комедии произошла после того, как стало ясно, что Суворин не будет ее соавтором. Отдельные черты

56 Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М.: 1981. С. 115.

57 Буренин В. П. Рассказы г. Чехова // Чехов А. П. В сумерках. М., 1986. С. 275.

58 Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1889. № 4922, 10 нояб.

59 Письма Плещеева к Чехову. С. 354.

60 Ежов Н. М. Алексей Сергеевич Суворин (Мои воспоминания о нем, думы, соображения) // А. С. Суворин в воспоминаниях современников. Воронеж, 2001. URL: http://az.lib.ru/s/suworin_a_s/text_0050.shtml (дата обращения 09.12.2017).

Виктора Петровича Коровина были переданы новому герою, который стал именоваться Михаилом Львовичем Хрушовым. Продолжая наблюдения над антропонимами героев, отметим полемический (а потому отчасти иронический) характер фамилии нового героя. Хрущи – жуки, «вредители с.-х. культур и лесных пород»⁶¹. Для защитника лесов автором выбрана фамилия, этимологически связанная с вредителями леса. При транспонировании героя в «Дядю Ваню» фамилия Астров, несмотря на ее очевидное изменение, сохранит прозрачность внутренней формы и иронический обертон.

Найти следы Буренина в образе Лешего-Хрушова не просто. Скорее всего, Чехов отказался в целом от первоначального прототипа, когда остался без соавтора; во всяком случае, связь с ним в тексте звучит достаточно приглушенно. Если в «Скучной истории» при создании образа Кати Чехов «воспользовался отчасти чертами милейшего Жана» (П III, 238), то есть И. Л. Леонтьева, то в «Лешем» он «воспользовался отчасти чертами» «наполовину симпатичного» В. П. Буренина. Причем эту связь своего героя с прототипом он старался приглушить. В одном из писем, говоря о своей переработке «Иванова», Чехов употребил выражение из лексикона фотографов: «Сашу подвергнул ретуши» (П III, 15). Очевидно, что и «фотография» Буренина в комедии подверглась серьезной ретуши.

Опознание прототипа возможно на пути выявления связанной с ним системы намеков, когда «имеет место динамическое “колебание” между возможностями буквальной и косвенной интерпретации, так и не разрешающееся ни в одну, ни в другую сторону. <...> В пункте намека возникает как бы “мерцающий” косвенный смысл, который то ли есть, то ли нет»⁶². Вероятно, абсолютно убедительную верификацию каких-то реплик или характеристик, рассматриваемых как намеки на Буренина, трудно представить. Поэтому ограничимся лишь материалом, который, на наш взгляд, находится в смысловой связи с новременским критиком.

1. «Х р у щ о в. Я чувствую, что с каждым днем становлюсь все глупее, мелочнее и бездарнее... <...> Я охотнее верю злу, чем добру, и не вижу дальше своего носа. А это значит, что я бездарен, как все» (С XII, 187). Не есть ли это дополнительная имплицитная оценка Буренина, склонного злиться, злобствовать, на что указывал Александр Чехов?

2. Может быть, глухим отголоском, имеющим адресную отсылку в сторону Буренина, является мотив клеветы в комедии. Чехов знал о желании Буренина взять его рассказ «Клевета» (1883) для переделки в драматическое произведение. Об этом сообщал Александр в своем письме брату: «г. Буренин просили меня спросить у Вас следующее: они желали бы переделать Вашу статью “Клевета” в комедию и просят у Вас на это позволения, буде Вы сами не займетесь этим»⁶³. Главное же заключается в том, что многие работы критика содержали элемент клеветы.

«Х р у щ о в. Роман Жоржа с Еленой Андреевной, о котором трезвонил весь уезд, оказывается подлой, грязной сплетней... Я верил этой сплетне и клеветал заодно с другими, ненавидел, презирал, оскорблял» (С XII, 187).

«Х р у щ о в. Я считал себя идейным, гуманным человеком и наряду с этим не

61 Большой энциклопедический словарь М.: СПб.: 1997. С. 1324.

62 Шатуновский И. Б. Речевые действия и действия мысли в русском языке. М.: 2016. С. 255.

63 Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. С. 165.

процал людям малейших ошибок, верил сплетням, клеветал заодно с другими...» (С XII, 194). В цензурном экземпляре рукописи Хрущов казнит себя: «Страшно томится душа моя! *Негодяй, бесстыдный клеветник!*» (С XII, 288).

3. В первой редакции комедии, содержательно теснее связанной с Сувориным, Желтухин дает характеристику Хрущова, а точнее – его условно-литературный портрет: «*В нем что-то есть отталкивающее. Вы обратите внимание, когда он стоит к вам в профиль, то на лице у него какое-то странное выражение... пометь сатира с Мефистофелем*» (С XII, 264). Общеизвестен оперный облик Мефистофеля, достаточно условный, далекий от бытового правдоподобия. Внешне Хрущов не похож на Мефистофеля, у него всего лишь бывает мефистофельское «странное выражение» на лице. Это выражение может быть переведено как язвительное, сардоническое. А. Р. Кугелю не Буренин, а Суворин напоминал скульптурный портрет Мефистофеля работы Антокольского⁶⁴.

4. Одним из приемов маскировки Чеховым прототипического начала была передача какой-либо приметы по принципу метонимии от одного лица другому, близко связанному с ним. Серебряков в обеих пьесах страдает от ревматических болей. Эта деталь могла быть навеяна прототипической ситуацией. Из письма Чехова Суворину 5 или 6 октября 1888 года: «У Виктора Петровича сочленовный ревматизм. При этой болезни иногда бывает воспаление сердца, и врач всегда должен быть настороже» (П III, 15).

5. Есть фразы, которые могут быть расценены как обращенные не только к герою (Хрущову), но и его прототипу:

«О р л о в с к и й. Извини, Миша, но это даже странно... *Ну, ты, положим, идейный человек... покорнейше тебя благодарим за это, кланяемся тебе низко (кланяется), но зачем же стулья ломать?*

Х р у щ о в (*вспыхнув*). Всеобщий крестенький! Много добродушных людей на свете, и это всегда казалось мне подозрительным! *Добродушны они все оттого, что равнодушны!*» (С XII, 178).

6. Знаковым, опознавательным днем недели для Буренина была пятница: именно в этот день он регулярно публиковал свои материалы в «Новом времени». В «Лешем» пятница – единственный упоминаемый день недели. Но оба раза он встречается в речи Орловского, а не Хрущова:

«С е р е б р я к о в. А ты, кум? Ты ничего – молодцом! Очень рад тебя видеть. Давно приехал?

О р л о в с к и й. *В пятницу*» (С XII, 134).

«О р л о в с к и й. Салопница моя милая... Знаете, ведь она в салопе ходит. Еду я *в пятницу* по базару, а она ходит около возов в салопе... (С XII, 167).

Вполне возможно, что в данном случае имеет место намек на один из объектов критики Буренина – на К. Ф. Головина (1843–1913), который писал под псевдонимом Орловский. Оставим, однако, этот исследовательский сюжет в стороне.

⁶⁴ Кугель А. Р. Литературные воспоминания. Пг.: 1924. С. 158. В отличие от Кугеля, В. В. Розанов ни у кого не видел адекватного портрета Суворина: «Портреты Суворина, решительно все, не передают совершенно его лица, и потому именно, что *не передают разговора* (выделено Розановым. – А. К.): а Суворин был “весь в речи” и ничего – “в позе”». См.: Розанов В. В. Из припоминаний и мыслей об А. С. Суворине. М.: 1992. С. 33. Известен портрет Суворина кисти И. Н. Крамского (1881), в котором нет и намека на мефистофельское начало.

Подводя итог разделу, отметим, что прототипы являются своего рода «строительными лесами», которые не входят непосредственно в архитектурную постройку произведения и убираются после ее завершения. Однако для исследователя, занятого реконструкцией самого процесса создания произведения, выявление реальных лиц, их творчества, а также связанных с ними ситуаций, важно в силу того, что позволяет раскрыть внутреннюю логику Чехова, показать, как из «житейского сора» у драматурга вырастает художественность.

«Я вам серьезно, а вы смеетесь»

Реплику Ильи Ильича Дядина из первого действия (С XII, 132) можно взять в качестве эпиграфа по отношению ко всей комедии, который отражает все ту же «эмоциональную двусторонность»: очевидную на уровне персонажей и скрытую – на уровне автора.

Эстетический пафос «Лешего» амбивалентен. То, к чему Дядин относится серьезно, вызывает у окружающих смех. Но ведь нечто подобное происходило и с некоторыми зрителями на спектаклях по чеховским произведениям. Напомним, что Анна Ивановна Суворина смеялась на «Дяде Ване», в то время как остальные зрители пребывали в миноре. Реакции А. С. Киселева, М. М. Дюковского и Марии Павловны на постановку «Иванова» тоже кажутся излишне преувеличенными и внешне не мотивированными. Диссонанс в настроениях и чувствах героев, а с другой стороны – разницей между содержанием произведения и реакцией на него некоторых зрителей обусловлен расхождением эксплицитно выраженного смысла с имплицитным, который требует выводимости, определенных фоновых знаний. Это позволяет сделать заключение о внутренней диалогичности пьесы Чехова, отличной от собственно драматических диалогов. Внутренняя диалогичность является одним из важных факторов «литературности» этого произведения, которое сам автор охарактеризовал как «большую комедию-роман» (П III, 256).

14 мая 1889 года Чехов пишет Суворину из Сум о «Лешем»: «Пьеса вышла скучная, мозаичная. Но все-таки она дает мне впечатление труда» (П III, 214). Авторская характеристика «пьеса <...> скучная» должна прочитываться в том же ключе, что и синхронная с комедией «Скучная история» (или более ранняя «Скука жизни»). Во всех случаях слова «скука / скучная» выражают то экзистенциальное состояние субъекта, которое доступно эмпирическому наблюдению⁶⁵. Скука предполагает монотонность, однообразие, одномерность. Но под поверхностью скуки скрыта другая жизнь, более глубокая и напряженная. Требовалось искусное ремесло мастера для того, чтобы эта вторая действительность лишь просвечивала сквозь скучную историю про скуку жизни. Насколько трудно было это сделать – ведомо лишь автору, который недаром замечает, что пьеса «дает <ему> впечатление труда». Второе слово в чеховской самооценке («мозаичная») можно рассматривать как антонимическую пару к слову «скучная». Мозаичность определяет характер письма пьесы. Брату Александру, задумавшему вслед за братом тоже создать пьесу, Чехов

⁶⁵ Опыт типологизации скуки см.: Семкин А. Скучные истории о скучных людях? Скука в художественном мире А. П. Чехова // Нева. 2012. № 8. С. 210–227.

писал: «Множество переделок не должно тебя смущать, ибо чем мозаичнее работа, тем лучше» (П III, 210). Мозаика, как известно, предполагает сопряжение в единую картину компонентов разного цвета и формы. У Чехова мозаика состоит из интонационно разнородных и разноприродных («разноцветных») реплик, монологов и диалогов.

Говоря о серьезно-смеховых жанрах, Бахтин пишет о наличии в них двух типов слов: «Наряду с *изображающим словом* появляется *изображенное слово*; в некоторых жанрах ведущую роль играют *двуголосые слова*»⁶⁶. Включение в текст пьесы «изображенного слова», то есть слова не как необходимого средства для создания образа героя (это функция изображающего слова), а как важного *предмета изображения* – вот одна из принципиальных новаций Чехова. То, что сопряжено прозаическим жанрам и органично для них, стало явлением драматургии.

Какие слова подходят для того, чтобы стать предметом изображения, а не средством для изображения героя или ситуации? Очевидно, это слова, которые уже прошли первичную художественную обработку в чужих литературных или публицистических текстах, уже наполнились, помимо визуального, еще каким-то добавочным смыслом, которые нарастили свой ассоциативный потенциал и обрели способность отсылать читателя к нужным автору текстам и смыслам. Изображенное слово всегда является в той или иной мере чужим словом. Оно объективируется писателем, отодвигается от его уст, становится условным. Такого рода слово нужно писателю «как знак чужой смысловой позиции, как представитель чужого высказывания»⁶⁷. Чехову-стилизатору по природе его таланта нужен был человек, с которым можно было полемизировать, отталкиваться от его точки зрения, занимая по отношению к ней активную диалогическую позицию. Таким человеком для Чехова на довольно продолжительное время стал Алексей Сергеевич Суворин, а порой и люди, входившие в его близкое окружение (В. П. Буренин, С. И. Смирнова и др.).

Премьера «Лешего» состоялась 27 декабря 1889 года в Москве в частном театре М. М. Абрамовой. Текст комедии был выслан А. Н. Плещееву 17 марта 1890 года (П IV, 40), но так и не был опубликован в «Северном вестнике». Помимо житейских мотивировок, объясняющих готовность Чехова на публикацию в журнале (гонорар, просьба редакции и т. д.), отметим еще и причину эстетического характера. Вероятно, Чехов рассчитывал на то, что декларируемая им литературность комедии будет более явной в журнале, чем на сцене. Ведь только в этом случае текст комедии представлялся перед читателем в немом регистре, в отвлечении от игры актеров, условий постановки и т. д.

С помощью прототипов и имплицитных литературных текстов Чехов создает двойную реальность: очевидную, явленную и подтекстную. Эти две реальности зеркально отражают друг друга, при этом в каждом из зеркал отражающаяся в нем противостоящая действительность дается с небольшой кривизной или сдвигом. То, что кажется случайным и немотивированным при обращении к одной реальности, обретает художественную телеологию в свете диалогического взаимодействия двух реальностей.

⁶⁶ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 124.

⁶⁷ Там же. С. 214.

ЛИТЕРАТУРА

- Амфитеатров А. В.* Жизнь человека, неудобного для себя и для других. Т. 1. М.: 2004. 580 с.
- Афанасьев А. Н.* Дедушка-домовой // Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, издаваемый Николаем Калачовым. Кн. 1. Отд. VI. С. 13–29. М., 1850. URL: http://kirsoft.com.ru/skb13/KSNews_311.htm (дата обращения 09.12.2017).
- Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: 1979. 320 с.
- Боборыкин П. Д.* Воспоминания: в 2 т. Т. 2. М.: 1965. 670 с.
- Большой энциклопедический словарь М.: СПб.: 1997. 1456 с.
- Буренин В.* Критические очерки // Новое время. 1889. № 4922, 10 нояб.
- Буренин В. П.* Рассказы г. Чехова // *Чехов А. П.* В сумерках. М., 1986. С. 274–286.
- Венгеров С.* Смирнова (Софья Ивановна) // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. XXX. СПб., 1900. С. 531.
- Гитович Н. И.* Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: 1955. 880 с.
- Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М.: 1989. 701 с.
- Дневник Алексея Сергеевича Суворина / Текстол. расшифровка Н. Роскиной. Подгот. текста Д. Рейфилда, О. Макаровой. 2-е изд., испр. и доп. London; М.: 2000. 666 с.
- Ежов Н. М.* Алексей Сергеевич Суворин (Мои воспоминания о нем, думы, соображения) // А. С. Суворин в воспоминаниях современников. Воронеж, 2001. URL: http://az.lib.ru/s/suworin_a_s/text_0050.shtml (дата обращения 09.12.2017).
- Жукова Г. Г.* Романы С. И. Смирновой (Сазоновой): Проблематика и поэтика. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999. 21 с.
- Записи о Чехове в дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой // Литературное наследство. Т. 87. Из истории русской литературы и общественной мысли 1860–1890-х годов. М., 1977. С. 304–318.
- Ищук-Фадеева Н. И.* Лес и сад в драматургическом ландшафте Чехова // Чеховиана. Чехов: Взгляд из XXI века. М.: 2011. С. 232–246.
- Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. М.: 1989. 261 с.
- Кубасов А. В.* Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург, 1998. 399 с.
- Кубасов А. В.* Творческая неудача читателя-писателя: Чехов vs Суворин // Феномен творческой неудачи. Екатеринбург, 2011. С. 118–140.
- Кугель А. Р.* Литературные воспоминания. Пг., 1924. 172 с.
- Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 2. 1889 – апрель 1891. М.: 2004. 311 с.
- Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: 1955. Т. 1. 519 с.
- Макарова О. А. С.* Суворин в дневниках С. И. Смирновой // Новое литературное обозрение. Часть 1. 2014. № 130 (6). С. 112–140. Часть 2. 2015. № 131 (1). С. 167–184.
- Михайловский Н.* Случайные заметки // Русские ведомости. 1889. № 132, 16 мая.
- Паперный З. С.* «Леший» и «Русалка» // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература. М., 1978. С. 16–21.
- Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М.: 1939. 568 с.
- Письма Плещеева к Чехову // Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М., 1960. С. 308–362.
- Полоцкая Э. А.* Мелиховский контекст «Дяди Вани» // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 153–159.
- Полоцкая Э. А.* О поэтике Чехова. М.: 2000. 240 с.
- Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова / пер. с англ. Ольги Макаровой. М.: 2005. 864 с.

- Розанов В. В.* Из припоминаний и мыслей об А. С. Суворине. М.: 1992. 120 с.
- Семкин А.* Скучные истории о скучных людях? Скука в художественном мире А. П. Чехова // Нева. 2012. № 8. С. 210–227.
- Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения. М.: 2007. 535 с.
- Смирнова С.* У пристани // Отечественные записки. 1879. № 10. С. 245–348; № 11. С. 5–108; № 12. С. 287–372.
- Суворин А. С.* Татьяна Репина. Комедия в четырех действиях. Изд. 2. СПб., 1889. 173 с.
- Суворин А. С., Буренин В. П.* Медея. Драма в четырех действиях: в стихах и прозе. Изд. 3-е. СПб., 1892. 126 с.
- Теория литературных жанров / под ред. Н. Д. Тamarченко. М.: 2012. 256 с.
- Чехов М. П.* Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М.: 1981. 335 с.
- Чехова М. П.* Письма к брату А. П. Чехову. М.: 1954. 236 с.
- Шабалина Н. Н.* Мастерство В. П. Буренина-критика. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2012. 22 с.
- Шапочка Е. А.* Личная библиотека А. П. Чехова в фондах городской библиотеки // Чеховиана. Чехов: Взгляд их XXI века. М., 2011. С. 430–441.
- Шатин Ю. В.* Философия драматургического действия в пьесах А. П. Чехова // Философия А. П. Чехова: Мат-лы международн. науч. конф. Иркутск, 2008. С. 252–263.
- Шатуновский И. Б.* Речевые действия и действия мысли в русском языке. М.: 2016. 480 с.
- Щепкина-Куперник Т. Л.* О Чехове // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 227–259.





1



2



3



4



5

1 Астров – Александр Симон, Войницкий – Йорг Позе. Режиссер Андреас Крайгенбург. Thalia Theater, Гамбург, 2008. Фото Cornelia Schrader

2 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля. Режиссер Андреас Крайгенбург. Thalia Theater, Гамбург, 2008. Фото Cornelia Schrader

3 Серебряков – Хельмут Мосхаммер, Соня – Лиза Хагмайстер, Мария Васильевна – Верена Рейхардт, Марина – Кагарина Мац. Режиссер Андреас Крайгенбург. Thalia Theater, Гамбург, 2008. Фото Cornelia Schrader

4 Соня – Лиза Хагмайстер. Режиссер Андреас Крайгенбург. Thalia Theater, Гамбург, 2008. Фото Cornelia Schrader

5 Телегин – Харальд Баумгартнер, Войницкий – Йорг Позе, Соня – Лиза Хагмайстер. Режиссер Андреас Крайгенбург. Thalia Theater, Гамбург, 2008. Фото Cornelia Schrader



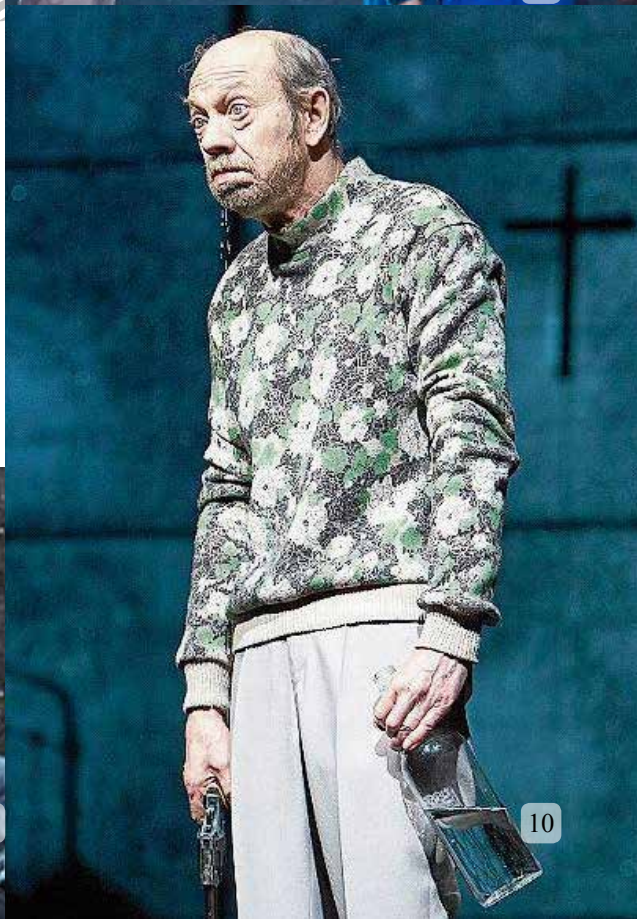
6 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля. Режиссер Карин Хенкель. Schauspielhaus, Цюрих, Швейцария, 2017. Фото Matthias Horn

7 Музыкант – Ален Кроубальян, Елена – Лена Шварц и Ваня – Сигги Швиентек. Режиссер Карин Хенкель. Schauspielhaus, Цюрих, Швейцария, 2017. Фото Matthias Horn

8 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля. Режиссер Карин Хенкель. Schauspielhaus, Цюрих, Швейцария, 2017. Фото Matthias Horn

9 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля. Режиссер Карин Хенкель. Schauspielhaus, Цюрих, Швейцария, 2017. Фото Matthias Horn

10 «Дядя Ваня». Ваня – Сигги Швиентек. Режиссер Карин Хенкель. Schauspielhaus, Цюрих, Швейцария, 2017. Фото Matthias Horn





А. Г. ГОЛОВАЧЁВА

ПЕНАТЫ ПРОФЕССОРА СЕРЕБРЯКОВА¹

Аннотация. В статье рассмотрен смысл эпизода из второго действия «Дяди Вани», где профессор Серебряков просит принести ему книгу Батюшкова. Показано, как мотивы известного послания Батюшкова к Жуковскому и Вяземскому «Мои Пенаты» иронически накладываются на все стороны жизни Серебрякова во время его недолгой деревенской жизни. Отмечены тематические переключки между стихотворением Батюшкова, прощальными репликами Серебрякова и финальным монологом Лаврецкого из романа Тургенева «Дворянское гнездо».

Ключевые слова: А. П. Чехов, К. Н. Батюшков, И. С. Тургенев, «Дядя Ваня», «Мои Пенаты», «Дворянское гнездо», мотив, герой, контекст, идиллия, литературная парадигма.

GOLOVACHEVA, A. G.

PROFESSOR SEREBRYAKOV'S PENATES

Abstract. The author examines the meaning of the scene from the II act of *Uncle Vanya*, when professor Serebryakov asks to bring him a book by Batyushkov. It is shown how the motives of the famous Batyushkov's poem to Zhukovsky and Vyasemsky *My Penates* ironically coincide with all the aspects of Serebryakov's short period of living in the village. The author notes thematic coincidence between Batyushkov's poem, Serebryakov's parting words and Lavretsky's final soliloquy in *Home of the Gentry* by Turgenev.

Keywords: A. P. Chekhov, K. N. Batyushkov, I. S. Turgenev, *Uncle Vanya*, *My Penates*, *Home of the Gentry*, motive, hero, context, idyll, literary paradigm.

В октябре 1888 года Академия наук единогласно присудила Чехову половинную Пушкинскую премию за сборник рассказов «В сумерках». Одновременно полной премии был удостоен труд академика Л. Н. Майкова по изданию сочинений К. Н. Батюшкова. «Премия для меня, конечно, счастье, – писал Чехов в те дни, – и если бы я сказал, что она не волнует меня, то солгал бы. <...> Вчера и сегодня я брожу из

¹ Статья впервые опубликована: Театральная жизнь. М., 1997. № 2. С. 46–47.

угла в угол, как влюбленный, не работаю и только думаю» (П Ш, 16). А вскоре имя Батюшкова появилось в новой комедии Чехова «Леший». В начале второго действия профессор Серебряков, страдающий ночью от болезни и бессонницы, произносит загадочную фразу:

«Серебряков. Утром поищи в библиотеке Батюшкова. Кажется, он есть у нас. Елена Андреевна. А?»

Серебряков. Поищи утром Батюшкова. Помнится, он был у нас» (С XII, 146).

Позднее, перерабатывая «Лешего» в «Дядю Ваню», Чехов отказался от огромной части старого текста, но сцену с упоминанием имени Батюшкова оставил без изменений. Сохранил он и тот легкий батюшковский контекст, который присутствовал в «Лешем» и еще четче обозначился в новой пьесе. Далее, определяя этот контекст, мы будем обращаться к «Дяде Ване» как к каноническому чеховскому тексту.

В «Дяде Ване», как и в «Лешем», просьба поискать в библиотеке Батюшкова из уст Серебрякова звучит дважды (С XIII, 75). Такое дублирование реплик усиливает значимость высказывания. Чехов часто использует для косвенной характеристики своих героев известный литературный материал (цитату, аллюзию, имя автора или персонажа), вводящий в его текст новые смыслы, проясняющий важные обстоятельства. В необходимый момент чеховский герой оказывается перед неким литературным элементом, как перед магическим зеркалом: какое при этом возникнет отражение – порой неизвестно самому герою, однако нужные ассоциации возникнут у читателя. Больше о Батюшкове в пьесе не говорится, но зрителю или читателю дана возможность поразмышлять над тем, что поутру мог прочесть профессор Серебряков, раскрыв том Батюшкова, и какой круг ассоциаций вызывает упоминание о нем в «Дяде Ване», пьесе с жанровым определением «сцены из деревенской жизни».

Самое известное, «программное» произведение Батюшкова – его послание к Жуковскому и Вяземскому «Мои Пенаты». Вызвавшее многие подражания, прошедшее проверку временем, оно сохраняло свою привлекательность для разных поколений читателей и поэтов на протяжении всего XIX века². Пушкин, не называя прямо поэта, в стихах и прозе именовал его «певцом Пенатов»³ – этого было довольно для указания на Батюшкова. Любопытно, что Пушкин, не отказавшись от состязания с «Моими Пенатами» (наибольшая дань отдана им в стихотворении «Городок»), не удержался и от критического упрека в адрес прославленного образца: «Главный порок в сем прелестном послании – есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни»⁴.

Вариант деревенской идиллии, родственной мифологической идиллии «Моих Пенатов», обозначен в «Дяде Ване» с самого начала пьесы:

«Телегин. 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).

После этого характерные мотивы стихотворного послания один за другим начинают накладываться на подробности деревенской жизни профессора Серебрякова.

2 См.: Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. М.: Наука, 1971. С. 315–371.

3 Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 19 т. М.: Воскресенье, 1994–1999. Т. 1. С. 124. Т. 11. С. 186.

4 Там же. Т. 12. С. 272–273.

При этом соответствия между поэтическим и драматургическим текстами прослеживаются, что называется, по пунктам, но, как в позитиве и негативе, попеременно со знаками «плюс» и «минус».

Так, лирический герой Батюшкова, следуя своим представлениям о жизненных ценностях, переселяется «в смиренный уголок»⁵, «в страну безвестную» (с. 94), где надеется счастливо дожить до последнего своего часа. Профессор Серебряков становится деревенским жителем «поневоле» (С XIII, 67): выйдя в отставку, приезжает в имение своей первой жены, потому что больше некуда деться, и выдерживает здесь недолго.

Герой послания, «странник бездомный», «сыскал себе приют» в «убогой хижине», где ему дороги даже «норы и темны кельи» (с. 90–91). Серебрякову и дом в «двадцать шесть громадных комнат» кажется «склепом»: «Не люблю я этого дома. Какой-то лабиринт»; «вдруг, ни с того, ни с сего, очутиться в этом склепе» (С XIII, 98, 77).

Героя Батюшкова в его новой жизни окружают «отеческие боги», Лары и Пенаты, которых он называет своими «пестунами» и в чьем покровительстве не сомневается (с. 90). Чеховский профессор в этом случае испытывает «такое чувство, как будто с земли свалился на какую-то чужую планету» (С XIII, 98).

Герой стихотворения по-философски мудр, добровольно отказывается от мира «горделивцев», от «суеты мирской» (с. 91) ради жизни «без злата и честей» (с. 94). Серебряков не хочет смириться с потерей поклонников, «почтенных товарищей»: «Я хочу жить, я люблю успех, люблю известность, шум, а тут – как в ссылке. Каждую минуту тосковать о прошлом, следить за успехами других...» (С XIII, 77).

Герой Батюшкова в своем уединении шлет дружеский привет смиренным людям, он рад приютить убогого калеку, слепого-прохожего, старого воина, «убеленного годами и трудом» (с. 91–92). Серебрякова только лишь раздражает его деревенское окружение («юродивый» Астров, ничтожный дядя Ваня), неизбежность «каждый день видеть тут глупых людей, слушать ничтожные разговоры...» (С XIII, 77, 98).

Одно, по видимости, объединяет их, хотя, по сути, скорее разъединяет: оба – усердные читатели. Герой Батюшкова хранит в своей «хижине» «книги выписные» (с. 91), он готов день и ночь напролет, «До розовой денницы / В отрадной тишине» находиться в кругу «наставников-пиитов» и призывает своих любимых авторов на дружескую беседу:

Пускай веселы тени
Любимых мной певцов,
Оставя тайны сени
Стигийских берегов
Иль области эфирны,
Воздушною толпой
Слетят на голос лирный
Беседовать со мной!.. (с. 95).



5 Батюшков К. Н. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1987. С. 92. Далее страницы указаны в тексте в скобках по этому изданию.

Его собеседники – «парнасский исполин» Карамзин, сладкогласный автор «Душеньки» Богданович и радостный Мелецкой, баснописец Дмитриев, умеющий скрывать истину под шуткой, и «два баловня природы», Хемницер и Крылов, – «Фебовы жрецы», обществом которых лирический герой наслаждается до зари. Профессор Серебряков также по ночам читает, пишет и во втором часу ночи будит прислугу ставить ему самовар, он «весь ушел в свою подагру и в книги», среди которых есть и сочинения Батюшкова.

Герой стихотворения (*alter ego* автора) – и сам «пиит», ему доступен «Гений поэзии», знакомо «Небесно вдохновенье, / Порыв крылатых дум!» (с. 94). Профессор «от утра до глубокой ночи сидит у себя в кабинете и пишет», но вместо «порыва крылатых дум» – по словам Войницкого, вызывающим доверие, – «пережевывает чужие мысли», «переливает из пустого в порожнее». Еще более резко Серебряков охарактеризован цитатой из И. И. Дмитриева, упомянутого в «Моих Пенатах»: «Напрягши ум, наморщивши чело, всё оды пишем, пишем, и ни себе, ни им похвал нигде не слышим» (С XIII, 67). Строки поэта конца XVIII – начала XIX веков, с легкостью цитируемые чеховским героем, косвенно характеризуют и самого Войницкого, подтверждают правоту его заявлений о том, что многие годы он, «как крот, сидел в четырех стенах», полностью погружившись в круг интересов профессора Серебрякова. Нынешняя ситуация дополнительно окрашивается иронией оттого, что знания и цитаты, добытые им для Серебрякова, оборачиваются против поверженного кумира.

В течение двадцати пяти лет толкуя «об искусстве», повторяя то, что, по словам Войницкого, «умным давно уже известно, а для глупых неинтересно», Серебряков, очевидно, занимался и Батюшковым – недаром же просил для работы его книгу. В таком случае профессор должен был знать и пушкинский отзыв о «Моих Пенатах», в частности, реплику об «обычаях мифологических». Мифологические мотивы сквозят в описаниях ночных собеседований батюшковского «пиита» с музами и тенями поэтов-наставников, но в еще большей степени наполняют сцены, изображающие «страстей волненье», то есть сцены любовные: явление возлюбленной в виде прелестной пастушки, описание ее утреннего пробуждения «на ложе из цветов» и т. п. Безмятежная любовь – одна из ценностей гармоничного внутреннего мира лирического героя:

Блажен в сени беспечной,
Кто милою своей,
Под кровом от ненастья,
На ложе сладострастья
До утренних лучей
Спокойно обладает,
Спокойно засыпает
Близ друга сладким сном!.. (с. 93).

В свете этого мотива несколько переосмысливаются отношения между Серебряковым и Еленой Андреевной, неожиданный комизм проникает в тот эпизод во втором действии пьесы, где Елена Андреевна ночью бодрствует у кресла больного подагрой

профессора, а он донимает ее своим брюзжанием. Герой Батюшкова восхищается красотой и свежестью своей возлюбленной, Серебряков попрекает Елену Андреевну ее молодостью и красотой. В этом-то эпизоде у Чехова и вспоминается имя Батюшкова, здесь же – в саркастических замечаниях Серебрякова – пародийно преломляются характерные для «Мои Пенатов» мотивы наслаждения жизнью, духовного и физического блаженства: «Выходит так, что благодаря мне все изнемогли, скучают, губят свою молодость, один только я наслаждаюсь жизнью и доволен»; «Все не спят, изнемогают, один только я блаженствую» (С XIII, 76, 78). В конце концов «на ложе» Серебрякова уводит старая нянька Марина, вместо «сладострастия» супружеская чета обменивается взаимными упреками.

В дальнейшем движении чеховского сюжета пародийно переосмысливаются и другие мотивы «Мои Пенатов». Герой стихотворения получает от жизни

...счастье,
Сердечно сладострастье,
И негу, и покой! (с. 97)

– профессора Серебрякова едва не застрелили в его новообретенных пенатах. Абстрактный романтический призыв из Батюшкова:

Мой друг! скорей за счастьем
В путь жизни полетим (с. 98)

– преобразуется в чеховском тексте в конкретный путь профессора и его супруги из имения в Харьков, от греха подальше и подальше от несостоявшейся деревенской идиллии. Наконец, «Мои Пенаты» заканчиваются обращением героя к «товарищам любезным» и наставлением, как им вести себя, когда пробьет последний час для него и его подруги. В духе этого финала (с другим содержанием, но с равной наставительной целью) Серебряков шлет всем свой «прощальный привет» и оставляет свое духовное завещание: «надо, господа, дело делать!».

Словом, в магическом зеркале батюшковских «Пенатов» пародийно отражаются все стороны жизни чеховского персонажа. Но сознает ли это герой, берущийся толковать другим Батюшкова? Очевидно, что нет, – такое узнавание оставлено на компетенцию зрителя-читателя. Зато в заключительных репликах Серебрякова достаточно ясно проступает другая литературная аналогия, на которую он, похоже, претендует. Это аналогия с героем романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» Лаврецким, изображенным в эпилоге в момент грустного раздумья о пережитом, когда он противопоставляет свою догорающую жизнь бодрости молодого поколения и также оставляет молодым свое стариковское наставление. Читаем в романе:

«Лаврецкий вышел из дома в сад, сел на знакомой ему скамейке – и на этом дорогом месте, перед лицом того дома, где он в последний раз напрасно простирал свои руки к заветному кубку, в котором кипит и играет золотое вино наслажденья, – он, одинокий, бездомный странник, под долетавшие до него веселые клики уже заменившего его молодого поколения, *оглянулся на свою жизнь*. <...> “Играйте, веселитесь,

растите, молодые силы, – думал он, – ...вам легче будет жить <...> вам надобно дело делать, работать, и благословение нашего брата, старика, будет с вами. А мне, после сегодняшнего дня, после этих ощущений, остается отдать вам последний поклон?...»⁶

Сравним последние реплики Серебрякова: «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 уважаю ваш образ мысли, ваши увлечения, порывы, но *позвольте старику внести в мой прощальный привет только одно замечание: надо, господа, дело делать! Надо дело делать! (Общий поклон)*» (С XIII, 112).

Чехов хорошо знал произведения Тургенева, в том числе и «Дворянское гнездо». В 1893 году, перечитывая этот роман, он особо отметил его эпилог: «финал <...> похож на чудо» (II V, 174). Прощальные фразы Серебрякова звучат как скрытые цитаты из знакомого тургеневского эпилога. Кроме того, Чехов дает ключ к литературной ситуации: в первом действии «Дяди Вани» упоминается о лесничестве (туда собираются свозить профессора, обещая, что ему понравится), а затем в четвертом действии уточняется: «Здесь есть лесничество, полуразрушенные усадьбы во вкусе Тургенева...» (С XIII, 110). Такое сравнение не только непосредственно указывает на «Дворянское гнездо», но и поясняет затекстовую ситуацию: можно представить себе, как в обстановке «во вкусе Тургенева» родилась соответствующая роль отставного профессора. Серебряков не одинок и никем не покинут, но при случае не упустит подчеркнуть свою обособленность: «...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» и т. д. (С XIII, 76). Кажется, еще немного, и он воскликнет знаменитыми словами Лаврецкого: «Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!»

Примечательно, что между текстами Батюшкова и Тургенева, в свою очередь, возникают определенные тематические пересечения. В элегический финал романа «Дворянское гнездо» вплетен эпикурейский мотив «заветного кубка» с «золотым вином наслажденья», характерный для поэтов-романтиков, в том числе Батюшкова. «Кубок» как аллегория полноты жизни (и его синоним – «золотая чаша») упоминается и в конце «Моих Пенатов»:

Вот кубок – наливай! <...>
И мы... потопим скуку
В сей чаше золотой! (с. 98).

Образ «одинокого, бездомного странника» во внутреннем монологе Лаврецкого соответствует заявленному в самом начале «Моих Пенатов» лирическому образу:

...странник я бездомный,
Всегда в желаньях скромный (с. 90).



6 Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 6. М.: Наука, 1981. С. 157–158.

Да и «благословение», посылаемое «стариком» Лаврецким по адресу «молодых», сродни мудрому завещанию в «Моих Пенатах»:



Когда же Парки тощи
Нить жизни допрядут <...> –
Не сетуйте о нас (с. 98).

Чувство смирения, разлитого в монологе Лаврецкого, также соответствует идее смирения в стихотворении Батюшкова.

Закономерно, что и в чеховском тексте, в рамках одного эпизода во втором действии «Дяди Вани», имена Батюшкова и Тургенева стоят рядом, как будто одно из них вызвало появление другого:

«С е р е б р я к о в. Поищи утром Батюшкова. Помнится, он был у нас. Но отчего мне так трудно дышать? <...> Говорят, у Тургенева от подагры сделалась грудная жаба. Боюсь, как бы у меня не было» (С XIII, 75).

Серебряков и болеет по образцу Тургенева, и «во вкусе Тургенева» проводит свою прощальную сцену. Здесь за первым, зримым планом чеховского персонажа сквозят другие планы – «незримый рой гостей, знакомцы давние» из мира классической литературы. Вместе с ними перед зрителем-читателем предстает очевидная литературная парадигма: «отческие пенаты» времен Батюшкова – «дворянские гнезда» тургеневской поры – «полуразрушенные усадьбы во вкусе Тургенева» времени Чехова.



ЛИТЕРАТУРА

Батюшков К. Н. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1987. 320 с.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М.: Воскресенье, 1994–1999.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 6. М.: Наука, 1981. 495 с.

Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. М.: Наука, 1971. 384 с.



DEL 9 DE MARZO AL 3 DE ABRIL DE 2016

TEATROS
del Canal



M O M A ☺ T E A T R E

Chéjov

DIRECCIÓN: CARLES ALFARO

UNA COPRODUCCIÓN DE:

TEATROS
del Canal

M O M A ☺ T E A T R E

VENTA ENTRADAS
teatros canal.com



«Ваня». Елена – Эмпар Канет, Ваня – Хосе Мануэль Касани.
Режиссер Карлес Альфаро. Мота Театре, Валенсия, Испания, 2016. Фото Jordi Pla





М. А. ВОЛЧКЕВИЧ

**«ВЕЧНЫЙ ДЯДЮШКА» РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
«Село Степанчиково и его обитатели» Ф. М. Достоевского
и «Дядя Ваня» А. П. Чехова**

Аннотация. В статье на примере произведения Достоевского и Чехова рассматривается одна из «вечных» тем русской литературы – история обольщения и самообольщения «благородного семейства», история возвеличивания «чужого», оказавшегося чуждым.

Ключевые слова: Чехов, Достоевский, семейная тема, тип героя.



VOLCHKEVICH, M. A.

**“THE ETERNAL UNCLE” OF THE RUSSIAN LITERATURE
Village of Stepanchikovo and its inhabitants by F. M. Dostoyevsky,
Wood Demon and Uncle Vanya by A. P. Chekhov**

Abstract. In the article, on the example of Dostoyevsky's and Chekhov's work, is considered about one of “eternal” subjects of the Russian literature – history of seduction and self-flattery of “noble family,” history of glorification of the “stranger.”

Keywords: Chekhov, Dostoyevsky, family theme, the type of hero.

Образ «дядюшки» в русской литературе невольно задан первыми строками «Евгения Онегина»: все помнят, что родственник главного героя «не в шутку занемог» и «уважать себя заставил».

Очевидно, что отношения дяди и племянника (племянницы) – тема не только семейная, родственная. Не только фамильные узы, голос крови, но и дела житейские, благосостояние и наследство могут связывать членов большой семьи. Отношения дяди и племянников в различных вариациях живописуют жизнь клана, но очевидно, что связи эти не такие тесные и личные, как между детьми и родителями.

Разговор между старшими и младшими родственниками (если он происходит) – это с большей вероятностью диалог мнений и взглядов по самым разным вопросам. Поэтому зачастую в подобных отношениях отражаются не только суждения и жизненный опыт героев как таковых, но явлен портрет поколений, образ мыслей и чувств людей разных временных пластов. Дядюшка, особенно бездетный (как, например, Адуев-старший в «Обыкновенной истории»), может стать для племянника наставником, ментором, образцом, который хороший ученик обязан превзойти. И тогда уже покровитель-дядюшка признаёт за племянником пресловутое умение жить.

В финале пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты» разоблаченный Глумов обращает к Мамаеву такие слова: «Вы видели, что я притворяюсь, но вам было приятно, потому что я давал вам простор учить меня уму-разуму. Я давно умнее вас, и вы это знаете, а когда я прикинусь дурачком и стану просить у вас разных советов, вы рады-радехоньки и готовы клясться, что я честнейший человек». На что дядюшка отвечает племяннику знаменательной фразой: «Ну, что нам с тобой считаться – мы свои люди»¹. Дядя и племянник при всем прочем действительно *свои люди*. Их роли во многом амбивалентны; вчерашний «мудрец» и вчерашний «глупец», вышедший в люди, вполне могут поменяться ролями.

В «Отцах и детях» Тургенева бездетный дядя Павел Петрович Кирсанов по своей человеческой сути гораздо более схож со своим антагонистом Базаровым, чем с племянником Аркадием. Два неординарных героя, живущие «на особицу», не желающие идти привычным для своего сословия путем, неизбежно должны сойтись в споре и в поединке. В связи с размышлением о месте и роли «вечного дядюшки» роман Тургенева, столь восхищавший Чехова, обнажает феномен внутреннего сходства чуждых друг другу людей, противников и расхождение почти ровесников, вчерашних близких. В конце романа Базаров бесконечно далек от Аркадия, но и Павел Петрович, при всей искренней привязанности к разросшейся семье брата, не может и не желает «лепиться на краешке чужого гнезда».

Самый известный «дядюшка» в произведениях Чехова очевиден. Свою пьесу, имеющую подзаголовок «сцены из деревенской жизни», Чехов назвал именем одного из героев, причем обозначил степень его родства и его главную роль в происходящих событиях.

В «Лешем» название пьесы указывало на Хрущова – «помещика, кончившего курс на медицинском факультете» (С XII, 126), на род его занятий и образ жизни. В «Дяде Ване» акцент перемещен на домашность, семейственность заглавного героя. Дядю Жоржа автор переделал в дядю Ваню, как бы подчеркивая русский типаж такого персонажа.

Войницкий прежде всего (или – только лишь) дядя своей любимой племянницы. Неслучайно пьеса заканчивается монологом молодой девушки, который ведется не от лица героини, но от имени двоих, от имени обоих. Соня упорно произносит местоимение «мы», связь дяди и племянницы неразрывна в этой пьесе, раз речь идет о том, что мы «будем жить», а потом «мы покорно умрем». Вообще эти возможные – жизнь и смерть «напополам», в упорном единении друг с другом – указывают на то, что семьи в будущем не будет ни у Сони, ни у Войницкого.

1 Островский А. Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1960. С. 334.

В «Лешем» и в «Дяде Ване» упоминается Достоевский. Не косвенно, не скрытой цитатой или шуткой. В известном монологе в третьем действии Войницкий в запальчивости кричит, что из него мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский.

Известны утверждения Чехова о том, что будто бы до определенного возраста он не читал Достоевского. Сохранились многочисленные отзывы писателя о романах «Братья Карамазовы» и «Преступление и наказание», в которых, сквозь признание очевидно «очень большого таланта», сквозит скрытое неприятие поэтики Достоевского и его манеры письма как таковой². Чехов, в отличие от упоминаний и размышлений о великих русских писателях – Пушкине, Лермонтове, Островском, Толстом, – словно избегал разговоров о творчестве Достоевского.

Именно поэтому любопытны сюжеты, темы и образы произведений Чехова, так или иначе отсылающие к Достоевскому³. Сравнение образов дядюшек (и племянников) в произведениях Достоевского и Чехова позволяет говорить о сходстве если не сюжетов, то самой коллизии взаимоотношений родственников и всей семьи в целом.

В повести «Дядюшкин сон» образ дядюшки, жуира и рамоли, явлен как фигура и анекдотическая, и трагикомическая. Престарелый князь, некогда байронит и светский человек, здесь игрушка в руках корыстных родственников и знакомцев. Этот дядюшка и жалок, и трогателен одновременно. В последней пьесе Чехова, комедии «Вишневый сад», дворянин Гаев, проевший свое состояние на леденцах, – тоже в своем роде фигура и трогательная, и жалкая. Одинокий дядя двух племянниц и брат главной героини не в силах позаботиться о самом себе, не то что о судьбе имения, где прошло его детство. Этому дядюшку тоже никто не принимает всерьез, быть может, поэтому свои красноречивые речи он обращает не к домочадцам, но к «многоуважаемому шкафу».

Однако в связи с размышлением об образе «вечного дядюшки» в творчестве Достоевского и пьесе «Дядя Ваня» интересной представляется повесть «Село Степанчиково и его обитатели». «Село Степанчиково» создается практически в одно время с повестью «Дядюшкин сон», так что пара «дядя – племянник» (старый князь – Мозгляков, полковник Ростанев – Сергей) как бы кочует из одного произведения в другое.

В повести Достоевского, написанной в 1859 году, действие происходит в усадьбе отставного полковника Ростанева, однако повествование, что характерно, идет от лица племянника Сергея. Даже начало повести как будто отсылает к началу пушкинского романа: «Дядя мой, полковник Егор Ильич Ростанев, выйдя в отставку, переселился в перешедшее к нему по наследству село Степанчиково...»⁴

«Село Степанчиково» вполне могло бы получить подзаголовок пьесы «Дядя Ваня» – «сцены из деревенской жизни». Сцен здесь (как в каждом произведении Достоевского) действительно предостаточно. Обитатели огромного имения, их взаимоотношения и существование во многом напоминают мир героев «Дяди Вани» и «Лешего». Есть здесь и «старая идиотка» мамаша, и покорный сын, и добрый племянник, и приживал, и заезжие гости из губернского города.

2 А. П. Чехов о литературе. М.: ГИХЛ, 1955. С. 308.

3 Этим вопросам специально посвящено одно из недавних изданий ГЦТМ им. А. А. Бахрушина: Чехов и Достоевский. По материалам Четвертых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 3–5 октября 2016 года): Сборник научных работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. 544 с. – *Прим. ред.*

4 *Достоевский Ф. М.* Село Степанчиково и его обитатели: Из записок неизвестного // *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1982. Т. 2. С. 136. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием только страницы.

В двух историях о дядюшках (и других обитателях имения, маленького мирка) Достоевского и Чехова интересен прежде всего случай семейного «помрачения», самообольщения, иллюзии. Дядя и племянник (племянница) здесь не самостоятельные фигуры, но звенья цепи, которая опутывает семью и которую невозможно сбросить. Диалог или даже спор, противостояние между ними невозможны по той причине, что эта пара представляет собой как бы единое целое, смотрит на происходящее одними глазами и солидарна.

Характерно совпадение. «В детстве моем, когда я осиротел и остался один на свете, дядя заменил мне собою отца, воспитал меня на свой счет и, словом, сделал для меня то, что не всегда сделает и родной отец. С первого же дня, как он взял меня к себе, я привязался к нему всей душой. Мне было тогда лет десять, и помню, что мы очень скоро сошлись и совершенно поняли друг друга» (с. 152), – так рассказывает герой повести о своем детстве. Войницкий тоже воспитал Соню, оставшуюся без матери, и фактически заменил ей отца. Оба дядюшки изображаются авторами натурами жертвенными и охотно жертвующими, в том числе и собой.

Описывая своего героя, Достоевский говорит, что трудно было представить человека смиреннее и на все согласнее, чем Ростанев. Рассказчик замечает, что «если б его вздумали попросить посерьезнее довести кого-нибудь версты две на своих плечах, то он бы, может быть, и довел: он был так добр, что в иной раз готов был решительно всё отдать по первому спросу и поделиться чуть не последней рубашкой с первым желающим» (с. 136). Такой образ, даже для характеристики самого доброго человека, мог бы показаться избыточным, чрезмерным (хотя в мире Достоевского действительно есть персонажи, готовые поделиться не только с ближним, но и с первым встречным последней рубашкой).

Кажется, что даже самые щедрые герои Чехова менее склонны к такому христианскому самоотречению и к такой экзальтации. Однако в случае с Иваном Петровичем Войницким образ этот не кажется гротескным преувеличением. Иван Петрович Войницкий на самом деле отдал все свое немалое состояние сестре и бескорыстно трудился много лет на благо своего зятя, человека для него чужого и, как оказалось, чуждого.

Но «Село Степанчиково», равно как и пьеса «Дядя Ваня», – это не история великодушных Ростанева или Войницкого. Не они сами как таковые, но их образ мысли и чувств стоят в центре повествования.

Действие в повести Достоевского и в пьесе Чехова начинается с вторжения, с превращения дома, пользуясь выражением Достоевского, в «Ноев ковчег». «Представьте же себе теперь вдруг воцарившуюся в его тихом доме капризную, выживавшую из ума идиотку, неразлучную с другим идиотом – ее идолом, боявшуюся до сих пор только своего генерала, а теперь уже ничего не боявшуюся и ощутившую даже потребность вознаградить себя за свое прошлое, – идиотку, перед которой дядя считал своей обязанностью благоговеть уже потому только, что это была мать его» (с. 144), – так живописует автор повести новых обитателей села Степанчикова.

В пьесе Чехова все главные события в жизни Войницкого уже совершились и все главные выборы уже сделаны. История пьесы – история прозрения дяди Вани – начинается с того момента, когда профессор Серебряков и его жена поселились в имении Войницких. Свои, оказавшиеся чужими, внесшие сумятицу и исказившие

тихий, привычный мирок, – тема обоих произведений. «С тех пор, как здесь живет профессор со своею супругой, жизнь выбилась из колеи...» (С XIII, 64), – сетует дядя Ваня.

Кто же эти новые обитатели имения и от чего они спасаются в «Ноевом ковчеге»?

В повести Достоевского генеральша Крахоткина, мать полковника, описана как существо вздорное, недалекое и деспотичное. Когда Ростанев был молод, мать долго не давала согласие на женитьбу сына, укоряя его в эгоизме, в неблагодарности, доказывала, «что имения его, двухсот пятидесяти душ, и без того едва достаточно на содержание его семейства (то есть на содержание маменьки со всем ее штабом приживалок, мосек, шпицев, китайских кошек и проч.), и среди этих укоров, попреков и взвизгиваний вдруг, совершенно неожиданно, вышла замуж сама...» (с. 137). Второй брак не был счастливым: «...генерал глубоко не уважал жену свою во всё время своего с ней сожителства и язвительно смеялся над ней при всяком удобном случае» (с. 137).

Овдовев, генеральша переехала к сыну, по-прежнему попрекая его в неблагодарности и постоянно испытывая его почтительность. Вместе со штатом мосек, шпицев и китайских кошек в имении Ростанева, доставшемся ему по наследству, появился приживал Фома Опискин.

Генеральша появляется в доме, который принадлежит сыну, вместе с собачонками, приживалками, девицей Перепелицыной и домашним божком Фомой Фомичом, которого племянник Сергей в сердцах называет «сластолюбивая, капризная тварь, эгоист, лентяй, лежебок» (с. 149). Полковник Ростанев назначен покровителем не только своей овдовевшей матери, но и всего ее многочисленного «штаба», причем это назначение он принимает добровольно и даже смиренно. Новые поселенцы не только не чувствуют никакой благодарности, но с упоением третируют гостеприимного хозяина.

В случае дяди Вани порабощение, тоже добровольное, происходит за много лет до того, как профессор Серебряков вышел на пенсию и решил перебраться (в целях экономии средств) в имение своего шурина. На момент начала пьесы Войницкому сорок семь лет. Когда Серебряков возник в жизни «благородного семейства» Войницких, Иван Петрович был еще молодым человеком.

История семьи Войницких (о которой читатель и зритель может судить только по отдельным репликам и недомолвкам героев пьесы) – Марии Васильевны, самого Ивана Петровича – не менее извилиста, а в некоторых обстоятельствах даже более загадочна, чем коллизии героев Достоевского.

По своему происхождению Войницкие принадлежат к высшему сословию империи. Отец Войницкого, муж Марии Васильевны, имел чин тайного советника (что соответствовало военному чину генерала) и был сенатором. Тем более удивительно, что вся семья Войницких (сенатор, его жена, дети) подпала под очарование незнатного и бедного молодого ученого, «вчерашнего бурсака, сына дьячка». Сословная пропасть, разделявшая людей разного происхождения и воспитания, была огромной, особенно если дело касалось замужества или женитьбы.

По хронологии событий молодой Серебряков мог появиться в жизни Войницких в начале семидесятых годов XIX века. В романе Толстого «Анна Каренина», дей-

ствие которого происходит в семидесятые годы, прогрессивный помещик Левин с упоением осваивает крестьянский труд и даже помышляет о женитьбе на крестьянке. Однако этот же Левин брезгливо отказывается пожать руку купцу Рябину, который смеет покупать лес у разоряющегося аристократа Стивы Облонского.

Войнички же не просто приняли Серебрякова в своем доме, но и согласились выдать за него дочь. Очевидно, что этот брак не был в их глазах мезальянсом, если в приданое Вере Петровне было куплено огромное имение. Можно подумать, что о своем благородном и высоком происхождении Иван Петрович Войничкий, добровольно принявший на себя роль приказчика, предпочел забыть, что его демократизм стоит выше сословных предрассудков. Однако именно Иван Петрович, у которого вдруг открылись глаза на истинное лицо зятя, с нескрываемым негодованием говорит: «Сын простого дьячка, бурсак, добился ученых степеней и кафедры, стал его превосходительством, зятем сенатора и прочее, и прочее» (С XIII, 67).

Теперь для Войничкого такой жизненный успех кажется незаслуженным, полученным у судьбы обманом. По сути, сын сенатора добровольно поменялся ролями с выскочкой и самозванцем (как это кажется Ивану Петровичу).

Причем материальное благополучие Серебрякова было буквально делом рук Войничкого. Чтобы имение могло быть куплено, он «отказался от наследства в пользу сестры, которую горячо любил» (С XIII, 101), и затем четверть века приумножал доходы профессора. Иван Петрович Войничкий сознательно согласился с ролью исключительно шурина Серебрякова, а потом лишь дяди своей племянницы. Ни карьеры, ни положения, ни семьи, ни своего дела у Ивана Петровича нет.

Самое любопытное – это причины, по которым герои Достоевского и Чехова создали себе кумиров, едва ли не гениев, из более чем ординарных людей и стали исто-во 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.

Этот морок действительно носит семейный характер, потому в повести Достоевского приживал появляется в доме Ростанева вместе с его покровительницей, старой генеральшей. Как некая заразная бактерия, Фома распространяет свое влияние там, где уже есть «болезнь» – если под болезнью понимать уродливые формы человеческих отношений. Генеральша Крахоткина боялась своего мужа и потом заставила других бояться себя, как бы вознаграждая себя за былые страхи и недостаток внимания. Неслучайно в повествовании Достоевского встречается слово «штаб» в комическом соединении приживалок, мосек и китайских кошек. В тихом имении генеральша создала свое «вассальное» государство со своей «армией» и своими «советниками». Фома – шут в этом государстве, который постепенно превращается в царька и божество.

Неизвестно, трепетала ли Мария Васильевна Войничкая перед своим покойным мужем-сенатором. Очевидно лишь, что Мария Васильевна, как и Крахоткина, в силу ограниченности ума нуждалась в том, кому могла бы слепо верить. Несколько раз повествователь называет генеральшу выживающей из ума «идиоткой», подчеркивая скудость умственного багажа той, что возвела на трон жалкого и ужасного приживала Фому. Характерна деталь, практически совпадающая в двух текстах, –

высокообразованный профессор Серебряков без гнева и как само собой разумеющееся называет свою тещу, которая боготворит его, «старой идиоткой».

Можно с большой долей уверенности предполагать, что именно Мария Васильевна, мать Войницкого, стала главной покровительницей, а потом и почитательницей будущего профессора Серебрякова. Ее вечная комичная присказка «Слушайся Александра» говорит о вере почти что сектантской, нерассуждающей. Понятно лишь, что ее сын, которому уже сорок семь лет, вырос и продолжал жить, следуя постоянному завету матери – он должен не думать, не рассуждать, но «слушаться». И если мать Сони Вера Петровна обожала Серебрякова, если сам Войницкий посвятил жизнь служению профессору, если кроткая Соня не мыслит жить для себя, то для такого поклонения должна быть возделана благодатная почва.

В пьесе «Три сестры» история Прозоровых – это тоже история бывших детей, которым ценой муштры и послушания преподавали знания. Не заботясь о том, для чего собственно нужны знания и чем они отличаются от призвания. В «Дяде Ване», равно как и в повести «Село Степанчиково и его обитатели», характерно слепое преклонение героев перед ученостью. Ученость (при всем том, что выпускник Московского университета Антон Чехов всерьез мечтал о карьере профессора) – один из вечных миражей героев Чехова. Причем истоки такого миража кроются в семейном воспитании и некоем семейном культе «исключительного человека».

Андрей Коврин в повести «Черный монах» считает себя существом избранным в немалой степени оттого, что таковым его видит семья Песоцких. Другой Андрей, Прозоров, печалится о том, что ему суждено быть членом местной земской управы, ему, которому снится каждую ночь, что он профессор московского университета, «знаменитый ученый, которым гордится русская земля» (С XIII, 141). Характерно, что Андрей Прозоров, как и Коврин, мечтает не просто о служении науке, но и о великой миссии, о большой славе.

Герои «Села Степанчикова» и «Дяди Вани» тоже преклоняются перед ученостью. В повести Достоевского говорится, что Ростанев благоговел перед словом «наука» или «литература» самым наивным и бескорыстнейшим образом, хотя сам никогда и ничему не учился: «Это была одна из его капитальнейших и невиннейших странностей» (с. 149). «Капитальнейшая и невиннейшая странность» – благоговение перед словом «наука» и «литература», – кажется, это сказано и о Войницком. Этой «капитальнейшей странности» Войницкий посвятил все свои труды и дни, воздвигнув на пьедестал своего зятя Серебрякова. Однако в данном случае Достоевского и Чехова интересует не просто самопожертвование и преклонение (хотя оно присуще и Ростаневу, и Войницкому), но очарование блеском фальшивого кумира.

Двое дядюшек, Ростанев и Войницкий, не мнят *себя* гениями и избранными существами. Однако оба они хотят (или хотели) жить в идеальном мире, где идеалом становится другой.

Характерно, что этот идеальный *другой* не просто кладезь добродетелей (мнимых или истинных), не просто новоявленный учитель жизни, мудрец, но еще и писатель, едва ли не пророк.

Образы «ученого мага», известного и столь же быстро забытого профессора Серебрякова и безродного Фомы, гораздо ближе, чем может показаться. С поправкой на

время, давшее исторический шанс не только родовитым Ростаневым и Войницким, но и разночинцам.

Характерно, что и Опискин, и Серебряков посвящают себя изящной словесности, горячо толкуют о ней. Опискин даже сочинил какой-то опус, роман. Именно словесность и своя, особенная роль в ней сопряжены в мечтах двух героев с грезой о славе и своей особенной миссии. Они не просто мнимый оплот добродетели, как тот же Тартюф, они создают из слов искусственный мир, приподнимая себя и как бы раздувая свое величие.

Серебряков всю жизнь писал и читал лекции о литературе и искусстве. Фома имеет претензию считать себя сочинителем. «Я знаю, он серьезно уверил дядю, что ему, Фоме, предстоит величайший подвиг, для которого он на свет призван и к свершению которого понуждает его какой-то человек с крыльями, являющийся ему по ночам, или что-то вроде того. Именно: написать одно глубокомысленнейшее сочинение в душеспасительном роде, от которого произойдет всеобщее землетрясение и затрещит вся Россия... <...> Всё это, разумеется, обольстило дядю», – рассказывается в повести «Село Степанчиково и его обитатели» (с. 146).

Достоевский говорит о своем герое, что тот был «один из тех благороднейших и целомудренных сердцем людей, которые даже стыдятся предположить в другом человеке дурное, торопливо наряжают своих ближних во все добродетели, радуются чужому успеху, живут таким образом постоянно в идеальном мире...» (с. 147).

Дядя Ваня тоже жил в нереальном (или идеальном) мире. Судьба чеховского героя, загадка его личного выбора являет картину даже более гротескную и парадоксальную, чем история хозяина села Степанчиково. Дядя Ваня убоился собственной жизни и сам назначил себе кумира, великого человека. Дядя Ваня, в отличие от героя Достоевского, нигде не служил, не имел семьи, не наживал деньги или славу, он сознательно превратил себя в адепта великого человека.

Этот идеал разбился вдребезги именно тогда, когда профессор Серебряков поселился в доме Войницкого, то есть предстал перед своим почитателем в своем истинном, вполне человеческом масштабе.

Характерно, что сотворенный кумир в произведениях Достоевского и Чехова не просто воцаряется в доме, заставляя всех потакать его прихотям. По сути, ему, как старухе в сказке Пушкина, нужно, чтобы золотая рыбка, вчерашний жертвователь, была у него «на посылках». Дядюшка, хозяин дома, меняется с ним ролями. Фома, желая показать свою власть над безропотным Ростаневым, требует называть его «ваше превосходительство». Фома берется уже вершить дела семейные и даже судьбы, запрещая Ростаневу любить и надеяться на счастье.

Серебряков в полном сознании своего права предлагает продать *чужое* имение и тем самым устроить для себя комфортное существование. Получив отказ и даже отпор, профессор называет Войницкого тем, кем он его и считал все эти годы, – *ничтожеством*. Войницкий четверть века отдавал силы, время, заботу, саму жизнь человеку самовлюбленному и пустому. И если он действительно все эти годы восторгался статьями, и книгами Серебрякова, то прежде всего такое обожание говорит об уме и вкусе самого Войницкого.

В повести «Село Степанчиково и его обитатели» и в пьесе «Дядя Ваня» есть кульминационный момент, когда кроткий дядюшка, хозяин дома, и новый «хозяин» сходятся в поединке темпераментов. Фома оскорбляет молодую гувернантку, в которую влюблен полковник, Серебряков оскорбляет Войницкого своим предложением продать имение, детище неустанных трудов дяди Вани и Сони. Двое дядюшек отстаивают в этом поединке, полном криков, шума, истерик и воплей, не только себя. Они защищают от самозванца свой дом, свой род, одним усилием пытаются вправить «вывихнутый» сустав. Полковник Ростанев в гневе буквально выкидывает Фому Фомича из дома. Войницкий в истерике хочет убить профессора, желая таким образом наказать Серебрякова за свою несостоявшуюся жизнь. Деревенский помещик гоняет пожилого родственника по комнатам, стреляя в него из револьвера. Сцена сколь «достоевская», столь и чеховская, потому что все выстрелы оказываются мимо, а бунт кончается пшиком.

Исход такого «изгнания», по сути, одинаков и в повести Достоевского, и в пьесе Чехова. Дядюшки могут защитить свой дом, обитель родственников, друзей и приживалов, но не могут избавиться от домашнего божка. Всё возвращается на круги своя.

Войницкий – к счетам за постное масло и гречневую крупу, к посевной, к поездкам на рынок. Серебряков покидает дом Войницкого, однако дядя Ваня по-прежнему будет служить ему, пусть даже у него не осталось никаких иллюзий и упований. «Ты будешь аккуратно получать то же, что и получал ранее. Все будет по-старому», – обещает он профессору (С XIII, 112). Все действительно будет «по-старому», потому что иного смысла своей жизни у Войницкого просто нет.

Герой Достоевского все же награжден семейным счастьем, в отличие от дяди Вани. Возвращенный и присмиривший Фома дает согласие на брак хозяина дома и гувернантки. Важнейшее отличие простодушного и кроткого Ростанева от Войницкого в том, что тот искренне считает необразованного Фому человеком ученым, умным и великодушным. Он верит в чужую добродетель (причем не только Фомы, но и всех домочадцев) так же истово, как сам себя почитает «мрачным и сластолюбивым» эгоистом. Его заблуждения, восхваления других и умаление себя наивны и чисты.

Войницкий же понимает суть Серебрякова, ненавидит и презирает его, однако будет покорно посылать деньги и трудиться на благо профессора. Иван Петрович обожал сестру и нежно любит племянницу. Но нет сомнения, что именно бабушка, а более всего – любимый дядя исподволь внушили Соне, что ее участь – это покорно трудиться на чужое благо. Прозревший Войницкий даже не пытается изменить жизнь своей любимой племянницы, совсем еще молодой девушки. Весь мир заключен для Сони в имении, которое принадлежит ей и которому принадлежит она.

В «Вишневом саде» Гаев, обращаясь к Ане, нежно говорит: «Ты не племянница, ты мой ангел, ты для меня всё. Верь мне, верь». Он «честью» клянется племяннице, что «имение не будет продано». Успокоенная Аня отвечает: «Какой ты хороший, дядя, какой умный! *(Обнимает дядю.)* Я теперь покойна! Я покойна! Я счастлива!» (С XIII, 212–213). У Сони нет матери, у Ани нет отца. Оба, и Серебряков и Раневская, вполне равнодушны к своим детям. Племянницы-полусироты невольны лепятся к тем, кто ближе и рядом, – к дяде.

Такая родственная любовь эфемерна хотя бы потому, что эти дядюшки остались большими детьми, вечными сыновьями и братьями. Не зря в минуту отчаяния Войницкий обращает к «старой галке, татап» по-детски недоуменный возглас: «Я зарпортовался! Я с ума схожу... Матушка, я в отчаянии! Матушка!» (С XIII, 102).

Фома в повести Достоевского был приживалом, пусть и превращенным в домашнего божка, он им и остается. В финале «Дяди Вани» помещик Вафля, пожертвовавший свое состояние неверной жене и ее прижитым от другого «деточкам», жалуется няньке, что лавочник обозвал его приживалом. Нянька утешает его, говоря, что все у Бога приживалы. Горькую долю приживальства, столь гениально представленную Достоевским в образе бедного и ужасного Фомы, благородные герои Чехова выбрали сами.

ЛИТЕРАТУРА

А. П. Чехов о литературе. М.: ГИХЛ, 1955. 404 с.

Достоевский Ф. М. Село Степанчиково и его обитатели // *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 2. М.: Правда, 1982. С. 136-346.

Островский А. Н. На всякого мудреца довольно простоты // *Островский А. Н.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1960. С. 259-424.





ОРТЕНЗИЯ Р. МОРЕЛЬ

**“PENAS SIN IMPORTANCIA” («НЕЗНАЧИТЕЛЬНЫЕ БЕДЫ»)
И «ДЯДЯ ВАНЯ»: ПАРОДИЙНЫЙ ДИАЛОГ
МЕЖДУ ЧЕХОВЫМ И ГАМБАРО¹**

Аннотация. Статья посвящена пьесе аргентинского драматурга Гризельды Гамбаро “*Penas sin importancia*” («Незначительные беды»), текст которой представляет собой контаминацию с текстом пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня». Техника метатеатрального наложения рассматривается автором статьи как пародийный диалог с «Дядей Ваней».

Ключевые слова: Г. Гамбаро, “*Penas sin importancia*” («Незначительные беды»), А. П. Чехов, «Дядя Ваня», метатекст, контаминация, интертекстуальность, пародийный диалог.

MORELL, HORTENSIA R.

***PENAS SIN IMPORTANCIA (MINOR WOES)
AND UNCLE VANYA: PARODIC DIALOGUE
BETWEEN CHEKHOV AND GAMBARO***

Abstract. The article considers *Penas sin importancia (Minor Woes)*, the play by Argentinean dramatist Griselda Gambaro, which is written as text blending with the text of Anton Chekhov’s *Uncle Vanya* play. The author of the article discusses techniques of metatextual overlapping as a parodic dialogue with *Uncle Vanya*.

Keywords: Griselda Gambaro, *Penas sin importancia (Minor Woes)*, Anton Chekhov, *Uncle Vanya*, metatext, text blend, intertextuality, parodic dialogue.

Как неискушенного читателя, впервые встретившегося с пьесой Гризельды Гамбаро «Незначительные беды» (1991), так и неподготовленного зрителя, пришедшего на ее премьеру в 1990 году, ждало неожиданное потрясение: внушительную часть аргентинской пьесы составляют эпизоды из чеховского «Дяди Вани» (1895–97), ко-

¹ Перевод публикации: *Hortensia R. Morell. Penas sin importancia y Tio Vania: Dialogo parodico entre Chejov y Gambaro // Latin American Theatre Review. Vol. 31, No. 1: Fall 1997. Pp. 5–14.*

торые Гамбаро, прибегая к метатеатральной технике наложения, включает в свою пьесу.

Каждую из шести сцен «Незначительных бед» Гамбаро открывает эпизодом из «Дяди Вани», сыгранным в нарочито убыстренном темпе, который постепенно замедляется по ходу пьесы. В начале всего действия Гамбаро выстраивает невидимую стену между своими героями и героями Чехова: актеры играют на двух разных участках сцены, не пересекаясь. Но затем Рита постепенно становится зрителем, судьей и участником всего происходящего со своим русским двойником Соней. В свою очередь, персонажи «Дяди Вани» оказываются (врываюся) в пространство Риты, а Соня не только наблюдает за ее действиями, но и дает им оценку. Характер обеих героинь раскрывается во взаимном сопоставлении. Фактически, они играют друг для друга роль 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.

В Первой сцене Гамбаро отделяет пространство Чехова от своего собственного посредством освещения, игры света и тени, позволяя Рите лишь исподволь наблюдать за русскими персонажами. Но уже во Второй сцене «Рита, стараясь не шуметь, наощупь приближается к стулу, стоящему рядом со столом, и садится. Откидывается на спинку и смотрит, словно зритель в театре»². А в Третьей она оставляет дверь своей квартиры открытой, чтобы персонажи русской пьесы могли войти. И они, действительно, заходят и даже разговаривают с ней. В Четвертой сцене пространство гостиной Риты – это одновременно и пространство Сони, а зрителю видно, что чемоданы Елены и Серебрякова ждут отъезда своих владельцев рядом с потрепанным чемоданом Пепе, мужа Риты. И здесь уже, согласно примечаниям, «свет освещает всю сцену» (с. 119), таким образом объединяя оба сюжетных плана. Рита плачет на плече Сони (с. 125), а в Пятой сцене уже Соня, наблюдая за Ритой, прячет лицо в ладонях (с. 132). В заключительной Шестой сцене после диалога с Ритой Соня меняет свои убеждения: спасения следует ждать не после смерти – о чем говорит она в конце «Дяди Вани», а в самой жизни, прожитой «по-другому».

Постоянное обращение к русскому тексту и его персонажам на протяжении всей аргентинской пьесы указывает на то, что оба драматических дискурса связаны между собой отношениями пародии. Для того чтобы понять, что это за отношения, следует отдельно остановиться на термине «патриодия», выведенном Наоми Шорр для обозначения особенностей корреляции «дочернего» и «отцовского» текстов, и предполагающем художественную игру, построенную вокруг их сходств и различий. Таким образом, «патриодия» представляет собой нечто среднее между пародией и отцеубийством, то есть постепенным изживанием «родительского» текста³. «Патриодия» Гамбаро с театральной точки зрения соответствует римскому сценическому приему *contaminatio* – переплетению старого и нового сюжетов. Гарольд Блум считает, что в современном театре автор может прибегнуть к этому приему, чтобы отгородить себя от прямого влияния предшественников. Согласно Блуму, контаминация осознанна и,

2 Gambaro, Griselda. *Penas sin importancia. Teatro 5*. Buenos Aires: La Flor, 1991, p. 103. Далее страницы указаны в тексте в скобках.

3 Schorr, Naomi. *Breaking the Chain. Women, Theory, and French Realist Fiction*. New York: Columbia University Press, 1985, p. xii.

таким образом, защищает текст от влияния других писателей⁴. Гамбаро, обращаясь к истории театра, сама называет Чехова своим предшественником, и делает она это совершенно в духе Борхеса, который утверждал, ссылаясь на Т. С. Элиота, что творчество любого писателя «переворачивает наши представления не только о будущем, но и о прошлом»⁵.

Отвечая на вопросы Эльбы Андраде и Ильде Крамси о том, какие авторы и литературные течения оказали влияние на ее творчество, Гризельда Гамбаро признается: «Я в долгу перед всеми, кто занимается театром»⁶. А затем уточняет: «И в особенности перед авторами, которых я читала, когда еще не знала, что буду писать для театра: Чеховым, Шекспиром, Пиранделло, О'Нилом, Армандо Диссеполо и такими писателями со смелой для Аргентины своего времени позицией, как Дефилиппис Новоа и Роберто Арлт»⁷. Гамбаро считает одной из самых ярких особенностей своего литературного таланта открытость чужому тексту. Именно поэтому Альберт Уре говорит о ее способности «жонглировать чужими масками и умении в любой момент их сбросить и создать свои собственные»⁸. «Незначительные беды» существуют внутри описанной Эдуардо Ровнером традиции оспаривания в аргентинском театре 80-х годов ценностей, утвержденных модернизмом, и установкой на постмодернизм, который Хорхе Руффинелли называет «кризисом неоконченного модернизма»⁹. Как указывает Руффинелли, этот период латиноамериканского постмодернизма отмечен подъемом «феминизма, который обличает самым радикальным образом ложные гегемонии, власть патриархальной и гомоцентричной культуры... а также литературный канон, опирающийся на эту власть»¹⁰.

Как было сказано выше, шесть сцен «Незначительных бед» позволяют писательнице вступить в диалог с «Дядей Ваней» Чехова, имя которого открывает список повлиявших на нее авторов. Таким образом, пьеса Гамбаро становится тем, что Линда Хатчеон называет постмодернистской пародией. Речь идет о трансконтекстуализации, которая сталкивает обе пьесы в сложной литературной игре, построенной на их сходствах и различиях. Хатчеон, объясняя сущность этой пародии и ее самосознающего начала, цитирует слова Роберта Мазервелла о том, что за плечами любого настоящего художника – вся мировая живописная культура, которая и становится его главной темой и предметом как критики, так и почитания. Сходным образом Гамбаро в «Незначительных бедах» играет с текстом «Дяди Вани», то максимально отдаляясь от него, то сталкивая персонажей и сюжетные линии двух произведений, то критикуя и полемизируя, то сопереживая героям русского автора – словом, вступая с ним в такие интертекстуальные отношения, которые Маргарет Роуз относит к постмодернистской пародии.

И Чехов, и Гамбаро поднимают в своем творчестве тему личной ответственности человека за свое счастье. В поздних пьесах Чехов выводит на сцену персонажей, чья

4 Bloom, Harold, ed. *Modern Critical Views*. Tom Stoppard. New Haven: Chelsea House, 1986, p. 1.

5 Borges, Jorge Luis: "Kafka y sus precursores" *Otras inquisiciones*: Buenos Aires: Emecé, 1960, p. 148.

6 Andrade, Elba, y Hilde F. Cramsie, eds. *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas (antología crítica)*. Madrid: Verbum, 1991, p. 156.

7 Ibid.

8 Ure, Alberto. "Dejar hablar al texto sus propias voces." Mazziotti 19.

9 Ruffinelli, Jorge. "Los 80: ¿ingreso a la postmodernidad?" *Nuevo Texto Crítico* 111.6 (1990), p. 38.

10 Ibid., p. 38–39.

воля парализована скукой и унынием. Кроме того, их характеры лишены драматических крайностей. Сам он признает: «Я <...> не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов...)» (П II, 138)¹¹. В попытках разобраться в себе эти шуты пытаются играть роли, не соответствующие их внутренней сути. Не способные остановиться, они сами становятся жертвами, и при этом именно на их плечах лежит ответственность за преследующие их несчастья. Их порабощает 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 жанров¹².

«Дядя Ваня», одна из поздних пьес Чехова, воплощая эту поэтику, становится тем, что такие критики, как Гэри Морсон и Лоуренс Сенелик называют метадрамой, подчеркивая ее связь с пародией. История создания пьесы также полностью соответствует традициям метатеатра, который Манфред Шмелинг называет театром во второй степени или драматической игрой в форме рефлексии. Чехов перерабатывает свою мелодраму «Леший» в фарсовом ключе, или, как верно отмечает Эрик Бентли, в «светотени трагикомедии»¹³, превращая ее в пьесу «Дядя Ваня». Эти «сцены из деревенской жизни» построены вокруг одной из самых частых, если не сказать банальных, драматургических тем – супружеской неверности. Чехов создает сразу несколько любовных треугольников, во главе которых – Елена Андреевна, жена старого отставного профессора Серебрякова. Своей печальной красотой она вносит разлад в размеренные трудовые будни Войницкого и Астрова, к которому равнодушна Соня, ее падчерица. Однако, нарушив всеобщий покой, сама она не способна ни на какие решительные шаги. Подчеркивая изначальную обреченность этих любовных треугольников, Чехов с присущей ему иронией полемизирует с Толстым, помещая сюжет о супружеской измене, нашедший столь яркое воплощение в «Анне Карениной», в атмосферу банальности и повседневности. Так, даже имеющая колоссальный эпический потенциал отсылка к мифу о Елене Троянской не получает должного воплощения и теряет весь свой пафос, поскольку рассматривается не через призму греческой трагедии, а с отсылкой к игривой оперетте Оффенбаха «Прекрасная Елена». Персонажи «Дяди Вани» не боги или эпические герои, будь то классический античный эпос или эпика Толстого. Они парадоксальным образом мнят себя такими героями, но при этом теряются во всех испытаниях, выходящих за рамки их ежедневного быта, неспособные даже на измену, поскольку видят в ней угрозу привычному порядку вещей.

Чехов предлагает читателю взглянуть на повседневную рутину как на механизм защиты, необходимый, чтобы выжить в мире самообмана, а также задается вопросом, действительно ли труд – необходимое условие для самореализации. Монотонная, изнурительная работа уничтожает творческий потенциал человека. Астров много и усердно работает, чтобы как-то справиться со своим неприятием этого мира. Войницкий, в свою очередь, сознательно нагружает себя работой – лишь бы

11 В оригинале цит. по: Brustein, Robert. *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*. Trad. Jorge L. García Venturín. Buenos Aires: Troquel, 1970, p. 161.

12 Morson, Gary Saul. "Uncle Vanya as Prosaic Metadrama." [Jackson], p. 215.

13 Bentley, Eric. "Craftmanship in *Uncle Vanya*." Bristow, p. 354.

не столкнуться лицом к лицу с отвращением к собственной жизни, бессмысленно принесенной в жертву Серебрякову. Труд уже давно перестал приносить им обоим удовольствие, что становится особенно заметно с приездом Серебрякова и прекрасной Елены Андреевны. Даже для Сони, единственной, кто не изменяет с появлением Серебряковых своим ежедневным обязанностям, труд уже давно превратился в бесконечное насилие над собой. Соня, по сути, идет по стопам своей матери, которая в буквальном смысле погибает, взвалив на себя непосильную ношу забот о комфорте Серебрякова. Финальный монолог Сони, в котором она признается в надежде на посмертное воздаяние за горести этой жизни, показывает, что Соня далека от позиции библейского Иова. Она не мечтает, подобно ветхозаветному праведнику, заслужить воздаяние в этой жизни, а ищет утешения в словах апостола Павла из Послания к Римлянам: «нынешние временные страдания ничего не стоят в сравнении с тою славою, которая откроется в нас». Соне даже не доступна простая радость Кандида: ей не приобщиться счастью возделывать свой сад, ведь, будучи по бумагам хозяйкой усадьбы, она вынуждена подчиняться воле своего отца. В результате ей ничего не остается, кроме как безрадостно считать дни, отмеренные ей на этом свете, ожидая посмертного избавления.

Поднимаемая Гамбаро тема личной ответственности человека рассматривалась критиками прежде всего в связи с выбором между действием и бездействием, который делают ее героини. В ее творчестве мужские персонажи чаще всего пассивны и не способны на настоящие поступки, в то время как персонажи-женщины по-настоящему развиваются, совершая путь от безволия и инертности к саморефлексии и действию. Если такие критики, как Тэйлор, Сипесс, Нигро, Ростер, Маццотти и режиссер Уре, исследовали, прежде всего, сугубо драматургические механизмы этого развития, то другие, как Артл, больше внимания уделяли его идейной стороне, указывая на то, что в этот период творчества Гамбаро на первый план выходят не этические вопросы, а профеминистический дискурс.

Писательница в своем пародийном диалоге с «Дядей Ваней» задается вопросом, способны ли ее женские персонажи начать новую жизнь. Еще Мартини говорил о том, что «названия пьес скрывают то, что в них происходит»¹⁴. Жизненные трудности, с которыми пришлось столкнуться Соне и Рите, на самом деле, конечно, нельзя назвать незначительными. Именно эти «беды» главных героинь становятся залогом их способности изменить свою судьбу, вернуть себе свое «я». В пьесе разворачивается конфликт, который мог бы принадлежать популярному в аргентинском театре малому драматическому жанру креольского сайнета и неосайнета. К беременной и работающей не покладая рук Рите и ее мужу Пепе, лентяю, любителю Гарделя и ловеласу, приезжает Андрес, который влюблен в Риту, но не способен признаться ей в своих чувствах. Помогая их семье деньгами, он не догадывается о том, что тем самым поощряет любовные похождения Пепе. Рита знает, что муж ей изменяет, но продолжает работать уборщицей в нескольких домах, тем самым поддерживая праздный образ жизни Пепе, который, впервые оказываясь на сцене, размышляет в традициях мета-театра о своем браке и о том, какую роль ему суждено играть: «Фильм-катастрофа... Она – хорошая. Она и правда хорошая. А я... Злодей в этой истории – я. Обманщик.

14 Martini, Stella Maris. "La 'Comedia humana' según Gámbaro." Mazziotti 10.

Сукин сын» (с. 97). Наблюдая за жизнью чеховских героев, Рита новыми глазами смотрит и на свою жизнь, свою работу, на саму себя. Она не хочет соглашаться с Пепе, утверждающим, что у каждого своя роль – кто-то положительный персонаж, а кто-то злодей: «Какой смысл в том, чтобы быть настолько хорошим? Что остается окружающим? Они даже не смогут быть по-настоящему плохими» (с. 131). Более того, Рита вмешивается в текст Чехова и спасает Соню от приговора ждать посмертного воздаяния: вместе они готовятся найти смысл труда в земной жизни, вырвавшись из рамок, в которые они сами себя загнали.

Чтобы подробнее рассмотреть, какое сценическое воплощение получают темы русского классика в метаатре Гамбаро, стоит обратиться к Жерару Женетту, исследователю пародии и «литературы во второй степени». Много внимания Женетт уделяет проблеме литературной преемственности. В своем анализе как пародии, так и гиперэстезии он обращается к классическим, или античным, тропам. Но, в отличие от Блума с его психоаналитическим подходом, делает это в структуралистском ключе. Женетт, вслед за Аристотелем, говорит о том, что пародировать – это «петь в стороне, петь фальцетом, или другим голосом, петь наперекор – в контрапункт – или даже петь в другой тональности: то есть видоизменять или *перемещать* мелодию»¹⁵. Именно благодаря отношениям пародийности Гамбаро удается перенести сюжет о супружеской измене и необходимости труда из антуража буржуазной России конца XIX века в условия современной Аргентины.

Но лучше всего метаатреальная игра между «Дядей Ваней» и «Незначительными бедами» объясняется постулатом Женетта: «Эта двойственность предмета, в порядке текстуальных отношений, может быть представлена посредством старого образа палимпсеста, в котором видно, на одном и том же пергаменте, как один текст налагается на другой, при этом не скрывая его целиком, а позволяя разглядеть его сквозь свою прозрачность»¹⁶.

Именно такой пример наложения одного текста на другой мы и наблюдаем в пьесе Гамбаро. Заимствованные из «Дяди Вани» сцены, слегка измененные, взятые в другом порядке, повторяющиеся, выполняют функцию музыкальной темы, в которую контрапунктом врываются сцены из «Незначительных бед». Особенно мастерски Гамбаро обращается с темпом актерской игры: «На дальнем плане они двигаются быстро и немного смешно, почти как в немом кино, затем постепенно они замедляются – настолько, что уже принадлежат как “Дяде Ване”, так и “Незначительным бедам”», «с меньшей скоростью... всё еще преувеличенные и слегка смешные», «ритм движений замедляется <...> становясь почти естественным ближе к финалу»¹⁷. Таким образом играя с ритмом двух пьес, Гамбаро то увеличивает, то, наоборот, сокращает дистанцию между ними.

Первые сцены, заимствованные из «Дяди Вани», в основном относятся к прощанию и отъезду Елены Андреевны и Серебрякова (и здесь прослеживаются четкие параллели с прощанием и отъездом Пепе), а также к объяснениям в любви и неудавшимся попыткам Сони и Елены Андреевны соблазнить Астрова и столь же

15 Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández de Prieto. Madrid: Taurus, 1989, p. 20.

16 Ibid., p. 495.

17 Gambaro, Griselda. *Penas sin importancia. Teatro 5*. Buenos Aires: La Flor, 1991, pp. 93, 101, 109.

неудачным попыткам Войницкого добиться расположения Елены Андреевны (сходным образом неуклюже и без видимого результата объясняется в любви Рите Андрес). Также одной из первых Гамбаро заимствует сцену, в которой Соня говорит о труде как о панацее от жизни, единственный смысл которой – считать дни до своей кончины. Эта установка находит свое зеркальное отражение в словах Риты, произнесенных после того, как она узнает об изменах Пепе: «Я должна что-то предпринять. Что? Кругом одна грязь. Работать... Работать...» (с. 125). Героиня «Незначительных бед» Рита наблюдает за тем, что происходит в пространстве Чехова: «Она откидывается назад и смотрит, как в театре» (с. 103). Как уже было сказано, по мере развития действия персонажи «Дяди Вани» вторгаются в пространство «Незначительных бед», приводя к смешению метатеатральных уровней реальности. Так, цветы, которые Войницкий собирает для Елены Андреевны, оказываются в пространстве Риты и Пепе (с. 110), что, несомненно, отсылает нас к «Цветку Колриджа» Борхеса: «Если человек был во сне в Раю и получил в доказательство своего пребывания там цветок, а проснувшись, сжимает этот цветок в руке – что тогда?»¹⁸. Рита, будучи знакомой с сюжетом пьесы «Дядя Ваня» и, как следствие, с будущим своей русской подруги, принимает активное участие в ее судьбе, анализируя ее ошибки и давая советы. При этом самой ей удается выйти из роли жертвы и отказаться от непосильной работы, за которую она была вынуждена взяться ради спокойствия и комфорта Пепе. Рита укоряет Сонию в том, что ее жертвенная любовь не оставляет места элементарному самоуважению. В дальнейшем героини меняются местами, и вот уже Соня указывает Рите на то, что они ведут себя совершенно одинаково. В конце концов обе женщины остаются одни, перед лицом открытого финала. Теперь им предстоит переосмыслить добро и любовь в категориях, исключающих унижение и бессмысленную жертвенность: категориях не литературных (героических, трагических, мелодраматических, в духе сайнете), а сугубо человеческих.

Через свою контаминацию с Чеховым Гризельда Гамбаро воссоздает и переосмысляет темы, поднятые русским классиком, прежде всего – темы ответственности и личной свободы. Если раньше внимание и критиков, и зрителей «Дяди Вани» в первую очередь фокусировалось на мужских персонажах, то для Гамбаро главная героиня чеховской пьесы – это, конечно, Соня. Позволив себе переплести судьбы Сони и Риты, писательница по-настоящему «переворачивает наши представления не только о будущем, но и о прошлом»¹⁹. Благодаря своему «палимпсестному»²⁰ пересозданию пьесы Чехова, в «Незначительных бедах» Гамбаро дает как Соне, так и Рите шанс на то будущее, которое они сами для себя выберут. Женетт указывает, говоря об обыгрывании сюжета «Касабланки» в фильме «Сыграй это еще раз, Сэм!» Вуди Аллена, что «любая интертекстуальность – это, прежде всего, желание заново сыграть, любым способом, старую позабытую мелодию»²¹. В случае с «Незначительными бедами» эти мелодии в контрапункте достигают мощи настоящей фуги.

18 Borges, Jorge Luis. "La flor de Coleridge." *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960, p. 20.

19 Borges, Jorge Luis: "Kafka y sus precursores." *Otras inquisiciones*: Buenos Aires: Emecé, 1960, p. 148.

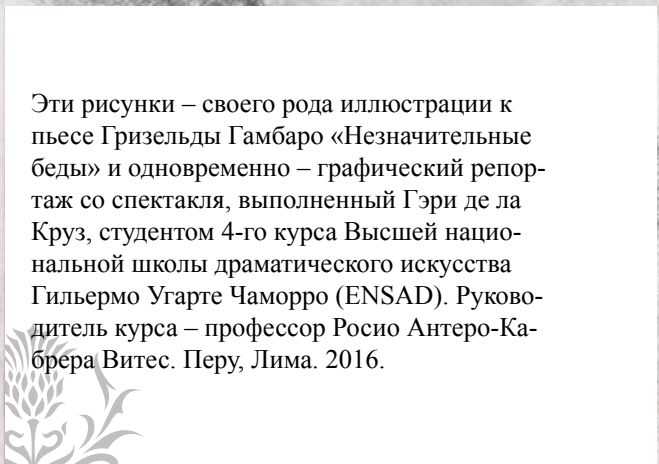
20 Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández de Prieto. Madrid: Taurus, 1989, p. 495.

21 Ibid., p. 195.

ЛИТЕРАТУРА

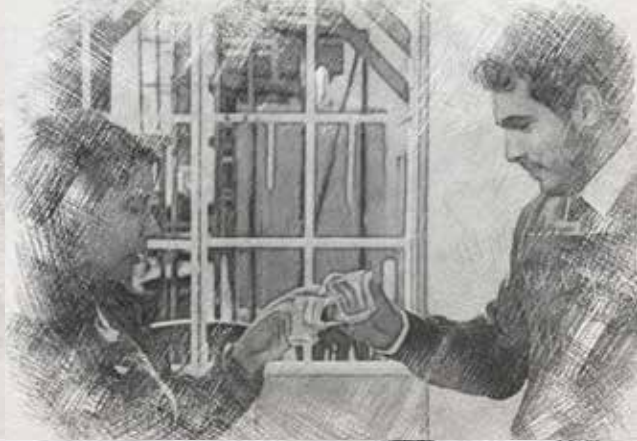
- Andrade, Elba, y Hilde F. Cramsie, eds. *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas (antología crítica)*. Madrid: Verbum, 1991.
- Arlt, Mirta. "Los '80–Gambaro-Monti–y más allá." Pellettieri 49–58.
- Bentley, Eric. "Craftmanship in *Uncle Vanya*." Bristow, 349–68.
- Bloom, Harold, ed. *Modern Critical Views*. Tom Stoppard. New Haven: Chelsea House, 1986.
- Borges, Jorge Luis. "La flor de Coleridge." *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960: 19–23; "Kafka y sus precursores." *Otras inquisiciones*: 145–148.
- Bristow, Eugene, ed. and trans. *Anton Chekhov's Plays. The Sea Gull. Uncle Vanya. The Three Sisters*. The Cherry Orchard. New York: W.W. Norton, 1977.
- Brustein, Robert. *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*. Trad. Jorge L. Garcia Venturin. Buenos Aires: Troquel, 1970.
- Calvino, Ítalo. "Candide: an Essay in Velocity." *The Uses of Literature. Essays*. Trans. Patrick Creagh. New York: Harcourt Brace Jovanovitch, 1980.
- Gambaro, Griselda. *Penas sin importancia. Teatro 5*. Buenos Aires: La Flor, 1991.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández de Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- Jackson, Robert Louis, ed. *Reading Chekhov's Text*. Evanston: Northwestern University Press, 1993.
- Martini, Stella Maris. "La 'Comedia humana' según Gambaro." Mazziotti 25–39.
- Mazziotti, Nora, ed. *Poder; deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.
- Morson, Gary Saul. "Uncle Vanya as Prosaic Metadrama." Jackson 214–27.
- Pellettieri, Osvaldo, ed. *Latin American Theatre Review* 24/2 Spring 1991. A special issue on contemporary Argentine theatre.
- Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern, Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Rovner, Eduardo. "Relaciones entre lo sucedido en la década y las nuevas tendencias dramáticas." Pellettieri 23–29.
- Ruffinelli, Jorge. "Los 80: ¿ingreso a la postmodernidad?" *Nuevo Texto Crítico* 111.6 (1990): 31–42.
- Schmeling, Manfred. *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris: Lettres Modernes, 1982.
- Schorr, Naomi. *Breaking the Chain. Women, Theory, and French Realist Fiction*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Senelick, Laurence. "Offenbach and Chekhov; or, La Belle Elena." Jackson 201–213.
- States, Bert O. *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Taylor, Diana, ed. *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Ottawa: Girol Books, 1989.
- Ure, Alberto. "Dejar hablar al texto sus propias voces." Mazziotti 13–23.
- Wellek, Rene and Norma, eds. *Chekhov. New Perspectives*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1984.

Перевод с испанского Анастасии Шамариной



Эти рисунки – своего рода иллюстрации к пьесе Гризельды Гамбаро «Незначительные беды» и одновременно – графический репортаж со спектакля, выполненный Гэри де ла Круз, студентом 4-го курса Высшей национальной школы драматического искусства Гильермо Угарте Чаморро (ENSAD). Руководитель курса – профессор Росио Антеро-Кабрера Витес. Перу, Лима. 2016.







МАРИАННА ГАРДИ

**«ДЯДЯ ВАНЯ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ГРИЗЕЛЬДЫ ГАМБАРО.
“PENAS SIN IMPORTANCIA” («НЕЗНАЧИТЕЛЬНЫЕ БЕДЫ»):
ОТ НЕСБЫВШИХСЯ НАДЕЖД ДО ВЕРЫ В БУДУЩЕЕ¹**

Аннотация. В пьесе “*Penas sin importancia*” («Незначительные беды») (1991), пародийной интерпретации чеховского «Дяди Вани», Гризельда Гамбаро задается вопросом, способны ли ее женские персонажи начать новую жизнь, выйдя из роли жертвы. Гамбаро вступает в диалог с текстом Чехова, заимствуя отдельные сцены из «Дяди Вани» и строя на их основе новую пьесу, действие которой разворачивается в современной Аргентине. В результате жертва отказывается быть жертвой и решает стать хозяйкой своей судьбы и найти в себе силы сказать своему мучителю твердое «нет».

Ключевые слова: театр, переосмысление, Г. Гамбаро, “*Penas sin importancia*” («Незначительные беды»), А. П. Чехов, «Дядя Ваня».

GARDY, MARYANN

***UNCLE VANYA INTERPRETED BY GRISELDA GAMBARO.
PENAS SIN IMPORTANCIA (MINOR WOES):
FROM UNFULFILLED HOPES TO THE FAITH IN THE FUTURE***

Abstract. In her play *Penas sin importancia (Minor woes)* (1991) which is a parody interpretation of Chekhov’s *Uncle Vanya* Griselda Gambaro sets a question: if her female characters are able to start a new life and stop being victims. Gambaro begins arguing with Chekhov, adopting some scenes from *Uncle Vanya* and creating a new play on their base, carrying the action into modern Argentina. Finally, the victim stops being a victim and decides to build the life herself, to become strong and say definite “no” to her torturer.

Keywords: theatre, reconsideration, G. Gambaro, *Penas sin importancia (Minor woes)*, A. P. Chekhov, *Uncle Vanya*.

¹ Первая публикация на испанском языке в электронном журнале: Revista del CCC / Primera Época. Edición 4. Año: 2. Publicado en: Septiembre / Diciembre 2008. artesdelespectaculo@filo.uba.ar

В эссе *Craftmanship in Uncle Vanya* (1946) Эрик Бентли пишет, что «ключевая идея Чехова – несбывшиеся надежды», а также перечисляет ряд антитез, на которых строится чеховский текст: «любовь и ненависть, чувства и равнодушие, героизм и бездеятельность, наивность и хитрость, реальность и иллюзии, свобода и неволя, рачительность и расточительство, культура и природа, молодость и старость, жизнь и смерть»². «Дядя Ваня» (1895–1897) – это исследование впустую прожитых, разрушенных жизнью, портрет разочарования, утраты ориентиров и отчаяния. На пути к своей цели чеховские персонажи терпят поражение за поражением, разубеждаются в браке и любви, много пьют, ведут праздный образ жизни, глупеют и теряют самоуважение. «Авторское отсутствие» у Чехова, о котором пишет Гилман, – это подчеркнуто нейтральное отношение автора к своим героям: не «ангелам» и не «злодеям». Чехов не осуждает их и не дает оценки их поступкам, позволяя совершенно свободно существовать в пределах сцены. Именно этому «отсутствию» автора и его нежеланию принимать чью-либо сторону чеховские персонажи обязаны своим удивительным правдоподобием.

«Незначительные беды» (1991) – пародийная интерпретация «Дяди Вани», в которой Гризельда Гамбаро задается вопросом, способны ли ее женские персонажи начать новую жизнь, выйдя из роли жертвы. «Незначительные беды» словно иллюстрируют мысль Мартини о том, что «названия пьес скрывают то, что в них происходит»³. Проблемы, с которыми столкнулись Соня и Рита, нельзя назвать «незначительными». Именно эти «беды» главных героинь становятся залогом их способности изменить свою судьбу, вернуть себе свое «я». Гамбаро вступает в диалог с текстом Чехова, заимствуя отдельные сцены из «Дяди Вани» и строя на их основе новую пьесу, действие которой разворачивается в современной Аргентине. Характерная особенность стиля Гамбаро – «снятие многозначности через высказывание»⁴. Речь персонажа-протагониста Риты – ясная, стройная, убедительная. Именно ее реплики снимают дискурсивную многозначность и озвучивают главную идею пьесы: жертва решает стать хозяйкой своей судьбы и найти в себе силы сказать своему мучителю твердое «нет».

«Дядя Ваня»: «несбывшиеся надежды»

Событие, которое дает толчок всему действию в пьесе, – приезд отставного профессора Александра Серебрякова с молодой женой Еленой Андреевной в усадьбу, где проживает Соня, его дочь от первого брака. Соня управляет имением вместе со своим дядей, Иваном Петровичем Войницким, братом покойной матери. Круг их общения: давний друг семьи Телегин, старая нянька Марина, мать Войницкого Мария Васильевна и живущий по соседству врач Астров. Основные темы, объединяющие главных героев – Астрова, Войницкого, Соню, Елену Андреевну и Серебрякова, – это любовь, брак и супружеская неверность. Елена несчастна в браке с Серебряковым, который то демонстративно равнодушен к ней, то, напротив, изводит ее бесконечными придирками. В самой Елене Андреевне внезапно вспыхивает страсть к Астрову, но она быстро подавляет неуместный порыв. Сам Астров не скрывает, что его к ней

2 Eric Bentley, *In Search of Theater*, New York, Vintage, 1953, p. 339. Citado por Gilman, 1995: 105. В переводе на русский («Мастерство в “Дяде Ване”») данная работа публикуется в настоящем сборнике. – *Прим. ред.*

3 Martini Stella, Maris. “La ‘comedia humana’ según Gambaro”, en Mazziotti, Mazziotti Nora, ed. *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*, Buenos Aires, Puntosur, 1989, p. 27.

4 *Ibid.*

нестерпимо влечет. Войницкий тоже безответно влюблен в Елену Андреевну, а Соня любит Астрова, который испытывает к ней разве что симпатию. В «Дяде Ване» ни один из персонажей не обретает счастья в гармоничном союзе, несмотря на то, что именно в любви они видят высшее утешение и путь к спасению. Любовь у Чехова лишена традиционно ассоциируемого с ней ореола всемогущества: разочарование и одиночество тяжким бременем ложатся на плечи человека.

Труд – не менее значимая тема в «Дяде Ване». Какую роль играет труд в жизни персонажей? Как он влияет на их восприятие действительности и, в первую очередь, самих себя? В дореволюционной России остро стоял вопрос о сословном неравенстве: наряду с угнетенным крестьянством только-только набирал силу рабочий пролетариат, и все это – на фоне праздного благоденствия высшего сословия бездельных богачей. «Дядя Ваня» – это первое произведение Чехова, полностью выстроенное вокруг темы труда. Для одних персонажей пьеса труд – это суровая необходимость, в то время как другие находят в нем истинное удовлетворение, залог собственной нужности и важности или даже высший смысл своего существования.

Любой человек так или иначе находится под влиянием своих представлений о том, что такое время, в целом, и будущее, в частности. Как ощущение движения времени влияет на нашу жизнь, на то, что мы делаем и чувствуем в этот момент? Что нас ждет в будущем? Что ждет в будущем наших детей? Можем ли мы повлиять на жизнь тех, кто придет после нас, и могут ли они как-то повлиять на нас? Тема грядущего – ключевая для драматургии Чехова. Его персонажи забывают о том, насколько условно и ирреально будущее, переоценивают его значение и позволяют ему разрушить свое настоящее. Ощущение безысходности, которым отмечен финал «Дяди Вани» – пьесы, вошедшей в историю театра как хроника человеческой беспомощности, – возникает благодаря тому, что главные герои лишаются своих последних иллюзий: любовь никого не спасет, труд не облагородит, а будущее не оправдывает настоящего.

И всё же финал «Дяди Вани» не настолько пессимистичен, как может показаться. Пускай прошлого не изменить, а старые раны никогда не затянутся, слезы дяди Вани – спасительны, они чище, чем слезы отчаяния или надежды, их не объяснить ни психологией героя, ни внешними обстоятельствами. Это – кульминация творческого усилия Чехова, показывающего, каким тонким и глубоким может быть человеческое горе.

«Незначительные беды»: «вера в будущее»

В пьесе «Незначительные беды» два параллельных сюжета: сюжет самой Гризельды Гамбаро и сюжет «Дяди Вани» А. П. Чехова, состоящий с первым в интертекстуальных отношениях. Они не развиваются параллельно, а чередуются, переплетаются и в конечном итоге сливаются друг с другом. В основе сюжета Гамбаро – конфликт, типичный для таких популярных в Аргентине малых драматических жанров, как креольский сайнете и неосайнете. Главную героиню Риту, беременную и, тем не менее, работающую не покладая рук, и ее безработного дядю-мужа Пепе навещает Андрес. Андрес влюблен в Риту, но не способен признаться ей в своих чувствах. Он помогает их семье деньгами, тем самым невольно поощряя любовные похождения Пепе. Рита знает, что муж ей изменяет, но при этом продолжает работать горничной сразу в нескольких домах. Пепе, живущий на иждивении у Риты, мечтает

о карьере певца. При этом он отдает себе отчет в том, что происходящее в его семье ненормально, и полностью осознает свою неблагоприятную роль в этой истории (с. 97)⁵. Наблюдая за жизнью чеховских героев, Рита понимает, насколько они с Соней похожи, и новыми глазами смотрит на свою жизнь. Размышляя о своем месте в этом мире, она не хочет соглашаться с Пепе, утверждающим, что в жизни у каждого своя роль – кто-то положительный персонаж, а кто-то злодей (с. 131).

В пьесе Гамбаро сталкиваются две противоположенных модели поведения. Первая из них заключается в нежелании что-либо менять в своей жизни: это смирение и покорность Сони, эскапизм Пепе и конформизм Андреса. Этой модели противостоит позиция Риты, транслирующей, как протагонист, главную идею пьесы: возможность любого человека изменить существующий порядок вещей и начать «жить по-другому»: любить, трудиться, уважать друг друга. По своей сути, «Незначительные беды» – это пародия⁶ на текст Чехова, который Гамбаро использует то как лакмусовую бумажку для изобличения лжи и обмана, то как зеркало, в котором отражаются страдания главной героини, то как нравоучительный пример для Риты, которая должна научиться «говорить “нет”». Учитывая важность интертекстуальных связей между пьесами Чехова и Гамбаро, нам следует сравнить их по ряду ключевых смысловых позиций. Как уже было сказано, Гамбаро вступает в диалог с текстом Чехова, но при этом продолжает идти своим путем:

Дядя Ваня	Незначительные беды
Жизнь скучна, глупа, грязна, абсурдна. Приносить себя в жертву не имеет смысла, в будущем никто не скажет тебе за это спасибо (Астров).	Жизнь скучна: Пепе: Не жизнь, а дерьмо... Вот как это называется. Скука, скукотища.... «Ты работаешь дни напролет и даже за геранью не можешь уследить!» (с. 124).
Важность истинных чувств. Стараться заглушить в себе молодость и живое чувство – безнравственно (Войницкий Елене).	Важность чувств. Название пьесы иронично и расходится с ее содержанием. «Елена А.: Ты-то что об этом знаешь? Согласна, возможно, я немного влюблена в Астрова. Но это не имеет никакого значения! Соня: Это для тебя не имеет значения!»
Утрата ценностей или их обесмысливание – верности, чистоты, способности жертвовать собою (Елена).	Верность ценится выше, чем неверность (Рита, с. 105).
Важность труда: А праздная жизнь не может быть чистою (Астров). Скука и праздность заразительны (Соня).	Важность труда: дословное цитирование слов Астрова (с. 107). Нечестно, что одни работают на других, в то время как те развлекаются (Рита, с. 136).

5 Gambaro, Griselda. *Penas sin importancia. Teatro 5*, Buenos Aires, La Flor, 1991. Здесь и далее в тексте в скобках указаны страницы.

6 Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

По ходу развития действия в «Незначительных бедах» начинает преобладать пародийное начало. Гамбаро всё дальше отходит от чеховского текста, а голоса протагонистов обеих пьес начинают противоречить друг другу:

<p>Дядя Ваня</p> <p>Надо быть милосердным и благодарным (Соня).</p> <p>Это поколение безнадежно. Даже порядочному и интеллигентному человеку невозможно стать счастливым, обывательская, презренная жизнь превращает любого в пошляка. Быть может, в будущем люди найдут средство, как быть счастливыми (Астров).</p> <p>Театральная жалость к себе, пропасть между словом и делом (Сербряков, Войницкий).</p> <p>Нужно жить, нужно иметь веру. На том свете мы все отдохнем и обретем радость (Соня).</p> <p>Здесь и сейчас надо трудиться для других (Соня). Смысл жизни в том, чтобы приносить пользу человечеству (Астров).</p> <p>Безответная любовь: смирение, бессмысленное ожидание, страх отдаться настоящему чувству, боль расставания (Соня, Войницкий, Елена Андреевна, Астров).</p>	<p>Незначительные беды</p> <p>Надо быть добрым, но не глупым. Злодеи не достойны милосердия (Рита, с. 135).</p> <p>Жизнь полна трудностей. Ни в чем нельзя быть уверенным. Нас используют, нам все время лгут, хотим мы это признавать или нет. Но вероятно, можно жить по-другому (Рита, с. 124).</p> <p>Нельзя отказываться от радости. Нельзя перекладывать ношу своей боли на чужие плечи и красть у других радость (Рита, с. 128).</p> <p>Нельзя все время жаловаться, нужно ценить свою жизнь. Временами счастье вполне возможно (Рита, с. 132).</p> <p>Рита: «Не смей поминать всуе имя Божье, идиот!» (с. 112). Вера не имеет значения, существует только мир людей, мир межличностного взаимодействия и человеческих отношений. Важно то, что происходит здесь и сейчас, а не по ту сторону смерти.</p> <p>Рита: «Сначала нужно прожить эту жизнь» (с. 142).</p> <p>Не стоит быть чересчур хорошим (при этом другие не могут быть по-настоящему плохими: только мелочными и лживыми). Не надо позволять себя эксплуатировать. Это – неверное понимание любви (Рита, 131). Хорошие тоже могут реагировать непредсказуемо, могут устать от притеснений и страданий (Рита, с. 135).</p> <p>Жертвы ради безответной любви не имеют смысла (Рита). Отношения, которые зашли в тупик, нужно прерывать. Необходимо научиться жить своей жизнью. Те, кто этого не умеют, не умеют любить (Рита, с. 139). Не надо постоянно отдавать, если ничего не получаешь взамен. «Видеть» означает любить по-настоящему, целиком и полностью быть с человеком. С теми, кто нас не любит, нужно расставаться легко. Нужно беречь настоящие привязанности. Любовь, не приносящая радость, нас разрушает. Невозможно управлять чувствами, но можно самому решать, как именно вы будете любить (Рита, с. 141).</p>
--	--

Кроме того, Гамбаро, в отличие от Чехова, наделяет истинную любовь новым социальным и этическим измерением. Именно об этом говорит Рита:

«И в бедах, и в радостях, все мы связаны одной веревкой. Ослабишь чересчур хватку – потеряешь. Станешь тянуть сверх меры – потеряешь» (с. 132).

«Будем ждать вместе, слабые, обделенные. Пока не пришел наш час, научимся вместе быть сильными, научимся жить. По-другому» (с. 142).


Для того чтобы научиться жить по-другому, важны взаимная любовь и поддержка. Тогда появятся силы начать менять мир вокруг себя, каким бы враждебным он ни казался, силы сказать «нет» лжи и «да» радости, появится возможность жить счастливо на этом свете. В пьесе Гамбаро на первом месте – история любви, рассказ об отношениях между людьми, раскрывающий истинную природу человеческих чувств. Идеологическая установка, предлагаемая Гамбаро, соответствует понятию «автономной этики»⁷. Автор не руководствуется никакими сторонними этическими нормами при оценке поступков своих персонажей. При этом ложь рассматривается как инструмент власти и контроля. Особое внимание она уделяет преодолению пропасти между словом и делом, а также личному нравственному усилию каждого человека, каким бы незначительным оно ни казалось со стороны. Гризельда Гамбаро трактует справедливость и социальную солидарность не только как политические феномены, но видит в них ключевые общечеловеческие добродетели, в первую очередь необходимые для того, чтобы научиться жить «по-другому».

ЛИТЕРАТУРА

- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoevski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Bentley, Eric. Craftmanship in *Uncle Vanya*, Bristow, 1946, pp. 349–68.
- Brustein, Robert. *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*. Buenos Aires, Troquel, 1970.
- Castoriadis, Cornelius. "Miserias de la ética", en *Zona erógena*, № 22, 1994.
- Chéjov, Antón. *Teatro completo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, trad. Galina Tolmacheva, 2003.
- Gambaro, Griselda. *Penas sin importancia. Teatro 5*, Buenos Aires, La Flor, 1991.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Giella, Miguel Ángel. "Griselda Gambaro: la ética de la confrontación", en *Teatro. Nada que ver. Sucede lo que pasa*, Ottawa, Girol Books, 1983, pp. 21–37.
- Gilman, Richard. *Chekhov's Plays: An Opening into Eternity*, New Haven, Yale University Press, 1997.
- Gottlieb V. and Allan P., eds. *The Cambridge Companion to Chekhov*, Cambridge University Press, 2002.
- Martini Stella, Maris. "La 'comedia humana' según Gambaro", en Mazziotti, Mazziotti Nora, ed. *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*, Buenos Aires, Puntosur, 1989, pp. 25–39.
- Mizraje, María Gabriela. *Argentinas de Rosas a Perón*, Buenos Aires, Biblos, 1999.
- Taylor, Diana, ed. *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, Ottawa, Girol Books, 1989.

Перевод с испанского Анастасии Шамариной

⁷ Castoriadis, Cornelius. "Miserias de la ética", en *Zona erógena*, № 22, 1994.

A long, narrow, dimly lit hallway with wooden floors and walls, leading to a bright doorway at the end. The hallway is framed by dark door frames on both sides, creating a strong sense of perspective. The light from the doorway at the end illuminates the floor and walls, casting long shadows. A small window with a grid pattern is visible above the doorway. The overall atmosphere is mysterious and dramatic.

**«ЛЕШИЙ» И «ДЯДЯ ВАНЯ»
НА СЦЕНЕ И КИНОЭКРАНЕ**



ТАЙРОН ГАТРИ

«ДЯДЯ ВАНЯ». ПРЕДИСЛОВИЕ РЕЖИССЕРА¹

Аннотация. В этой статье Гатри акцентирует внимание на ироничном звучании «Дяди Вани».

Ключевые слова: театральное действие, драматизм, Лоуренс Оливье, Астров, спектакль и зритель.



GUTHRIE, TYRON

UNCLE VANYA. INTRODUCTION BY PRODUCER

Abstract. In the essay below, Guthrie underscores the ironic tone of *Uncle Vanya*.

Keywords: performance, dramatics, L. Olivier, Astrov, stage play and beholder.

Впечатление от пьес Чехова во многом зависит от того, сколько времени прошло с момента их написания.

В первое десятилетие XX века, когда они были совсем свежими, в глаза бросался недостаток событий. Действующие лица приковывали к себе внимание, потому что были очень живыми, интересными и разными; но, по сравнению с персонажами других пьес того времени, они ничего не делали. Окружающая обстановка – да, была, не было деятельности – бурных сцен, впечатляющих ситуаций, как у все еще популярных Скриба и Сарду; не было торжественных монологов, как у Шекспира, Расина, Гёте или Шиллера; не обсуждались серьезные проблемы, как в театре Ибсена или Шоу.

Даже в России спектакли по чеховским пьесам, поставленные Станиславским в Московском Художественном театре и показанные еще в Петербурге и Киеве, казались странным образом лишенными тех черт, которые зритель привык считать как «драматизм». А за границей, когда к этому добавлялся языковой барьер, понять их было еще труднее.

¹ Публикация на английском языке: *Uncle Vanya: Scenes from the Country Life in Four Acts*, by Anton Chekhov, translated by Tyron Guthrie and Leonid Kipnis, The University of Minnesota Press, 1969, pp. 3–8.

В англоязычном театре долгие годы ставились переводы Констанс Гарнетт – за неимением других. Переводы эти обладают множеством достоинств, в каком-то смысле их до сих пор не удалось превзойти, но, на мой вкус, им не хватает юмора и легкости. Все персонажи словно погружены в уныние и вот-вот заплачут; поэтому целое поколение зрителей считало Чехова корифеем русской тоски.

Но мало-помалу 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. Иронично, что живописный старый вишневый сад будет вырублен, чтобы загородное имение могло развиваться, – иронично, а не трагично; и Раневская – никакая не трагическая героиня, какой пытались ее играть многие ведущие актрисы; она очаровательно легкомысленна. Иронично, что три сестры никогда не попадут в Москву; а их страстная мечта невероятно сентиментальна; и нет никаких оснований полагать, что они станут сколько-нибудь счастливее, если доберутся до Москвы. Тузенбах погибает на глупой, бессмысленной дуэли с психопатом; это иронично, а не трагично; и нет никаких оснований полагать, что Ирина в браке с ним была бы счастливее, чем Маша со своим учителем.

Наконец, «Дядя Ваня»: здесь конструкция схожа с «Тремя сестрами» и «Вишневым садом». Группа персонажей оказывается в ситуации, которая, будучи потенциально трагической, на самом деле театральна и иронична. Спор между Дядей Ваней и Профессором перерастает в бурную сцену; но, когда наступает кульминация, в ней нет конфликта противоположностей, как ее изобразил бы Софокл, нет кровавой вакханалии Сенеки; нет гибели благородного героя из шекспировской трагедии; нет проникновения в страшную тайну, от которого не отказались бы Дюма, Сарду, Пинеро и даже Ибсен. Кульминация «Дяди Вани» наступает в конце III акта. Два героя бросают друг другу злобные обвинения; Дядя Ваня хватается за пистолет; женщины визжат; Профессор в ужасе кидается наутек; раздается выстрел. Но поскольку на курок нажимает Дядя Ваня, пуля летит мимо цели. Сцена заканчивается тем, что герой подавлен и льет жалостливые, но абсолютно нелепые слезы.

Как всегда, Чехов предоставляет возможность проявить себя не только актерам, играющим главные партии, но и тем персонажам, чьи характеры проработаны хуже: у няни, лжеинтеллектуалки маман и Вафли очень выигрышные роли. В блистательной и успешной постановке Лоуренса Оливье² в Национальном театре эти три партии были отданы ведущим актерам, знаменитым и титулованным. И они тут же перестали быть плоской декорацией, бахромой по подолу пьесы. Как и предполагалось, они заняли подобающее им место в системе персонажей, обрели важные голоса в сложной, но очень мелодичной и четкой симфонии спектакля.

Что такое Астров? По-моему, эту роль не следует играть романтично. Хотя Соня влюблена в него, а Елена поддается его чарам, мне кажется, он не должен влюблять в себя публику. В этой пьесе он высказывает те же мысли, что и «вечный студент» Петя Трофимов в «Вишневом саду»; а в «Трех сестрах» их повторяют двое – Вершинин и Тузенбах. В каждом из этих случаев возвышенные речи вложены в уста персонажей, которых Чехов, в свойственной ему нежно-ироничной манере, показывает отнюдь не

2 Первая и вторая версии этого спектакля шли на открытой сцене Чичестерского фестивального театра в 1962–1963 гг., а премьера третьей версии состоялась 19 ноября 1963 г. в «Олд Вик» на традиционной сцене-коробке только что сформированного Национального театра. – *Ред.*

птицами высокого полета. Я уверен, что точно такую же иронию он вкладывал и в образ Астрова.

Он благороден и привлекателен; но предпочитает бегство от собственных проблем, находит убежище в работе и пьянстве. Пожалуй, можно сделать вывод, что он не менее безразличен к личным проблемам, чем к окружающим его проблемам экологии. В обоих случаях он ставит правильный диагноз, но не может предложить эффективного лечения. Я думаю, что актеру, играющему роль Астрова, следует избегнуть стереотипного образа красивого и одинокого героя, сражающегося с неодолимыми трудностями. Такое шоу лучше оставить для киноверсии.

Я не думаю, что сегодняшняя публика будет сожалеть о недостатке событий и явного драматизма у Чехова. По сравнению, скажем, с произведениями Пинтера, его пьесы покажутся вполне насыщенными действием, а диалоги развивают тему не менее безжалостно, чем у Софокла.

Это означает, что сегодня, ставя Чехова, можно позволить себе не рассказывать историю и не раскрывать персонажей так явно, как это требовалось тридцать или сорок лет назад. Сейчас уже не нужно, чтобы каждая картинка «рассказывала историю». Это даже как-то старомодно. Кино давно уже перестало показывать нам картинки, на которых некая леди (в вечернем туалете) возлежит лицом вниз на коврик у камина, а джентльмен (в вечернем костюме) «удерживает» на лице сильные чувства, кусая губы и держа в дрожащей руке пачку писем. Подобные изменения произошли и в театре. Кино и телевидение полностью покрывают потребность зрителей в историях. Сегодня сюжеты разворачиваются перед нами ежечасно, с раннего утра и до поздней ночи, с колыбели и до могилы, и уже не нужно идти в театр, чтобы перед нами развернули еще один.

Я думаю, что великая пьеса никогда целиком и полностью не зависела от сюжета; толкование всегда было важнее повествования. Это не значит, что в величайших шедеврах драматургии были слабые сюжеты; в «Царе Эдипе», например, сюжет куда более захватывающий, простой и связный, чем в «Опасных похождениях Полины». Но есть много великих шедевров с крайне слабым сюжетом. Мало кого сегодня удивит или заинтересует финал «Прометея прикованного»; Эсхила делает великим не простенькая история, но нечто большее; в «Гамлете», конечно, есть сложный, но вряд ли хороший сюжет; сюжеты Мольера весьма хороши, но стилизованы под балладу и предсказуемы, как таблица умножения; истории Конгрива не очень хитроумны и утомительно громоздки; у Ибсена встречаются хорошие фабулы, но не лучше, чем у менее известных драматургов; «Как важно быть серьезным» – идеальная комедия, но вы только представьте себе ее краткое содержание! Чехов творил на излёте эпохи, когда повествование было важным компонентом пьесы. Может быть, и скорее всего, так еще будет. Но не сейчас. В наши дни мастерски построенная драма базируется на определенных законах. Зритель, конечно, этого не видит, это забота драматургов, актеров, режиссеров, то есть тех, в чьи обязанности входит следить за такими вещами.

Я заинтересовался этим феноменом несколько лет назад, когда меня пригласили поставить пьесу «Три сестры», которую зрители постепенно превращали в то, что они хотят видеть. Актеры даже не понимали, что их подталкивают в сторону бурных сцен, напряженных ситуаций, комедийных штампов, эмоциональных столкновений.

После десятка представлений спектакль заметно перекосило. Комедийные сцены стали громкими и слишком смешными, пафос обрел налет пошлой сентиментальности, напряженные моменты разрослись до неестественности.

Конечно, актеры в этом не виноваты; они не занимались отсебятиной, не переигрывали ради собственной славы и бурных аплодисментов. Как режиссер, я знал наизусть каждую реплику, каждый жест, и не обнаружил ни малейшего отступления от того, что было закреплено на репетициях. Виноваты были зрители «из первых рядов». Они были образованны, доброжелательны, заранее знали, что пьеса эта одновременно и смешная, и грустная, но они реагировали так, как привыкли реагировать «в театре»: ждали и вызывали бурные сцены, напряженные ситуации, т. е. всю мишуру, свойственную ладно скроенной пьесе.

Полагаю, им это удалось потому, что семена мишуры присутствовали в спектакле изначально. Наша постановка была просто Пьесой, а не Реальной Жизнью.

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».

Перевод с английского Марии Ворсановой





«ДЯДЯ ВАНЯ» И «ЗВЁЗДЫ» БРОДВЕЯ *Публикация, предисловие В. В. Гульченко*

Аннотация. Публикуются переводы двух статей из американской прессы о спектакле «Ваня», поставленном в 1973 году Майком Николсом по пьесе Чехова «Дядя Ваня» в театре Circle in the Square на Бродвее. Публикация отражает характерное восприятие русской жизни в понимании американского режиссера и исполнителей. По их мнению, суть пьесы – в ощущении выключенности из жизни всех ее персонажей.

Ключевые слова: Чехов, «Дядя Ваня», Майк Николс, спектакль «Ваня» в Circle In The Square Theatre (1973).

UNCLE VANYA AND BROADWAY'S STARS *Publication and preface by V. V. Gulchenko*

Abstract. Translations of two articles from American press about performance *Vanya* by M. Nichols after Chekhov's *Uncle Vanya* in Circle in the Square Theatre (1973) are published. The publication reflects typical perception of Russian life by American producer and actors. On their opinion, the sense of play is in the feeling of expulsion from life of all its personages.

Keywords: Chekhov, *Uncle Vanya*, Mike Nichols, *Vanya* in Circle in the Square Theatre (1973).

«Звёзды» Бродвея, о которых ниже пойдет речь, действительно звёзды: они не сверкают дешевой попсовой популярностью, поощряемой толпами фанатов, а потрясают своим блестящим исполнительским умением и не подлежащим копированию личностным обаянием. В нашем чеховском театральном прошлом истинная, первостатейная звезда – Вера Комиссаржевская, открывшая миру Нину Заречную. Так ведь и ее героиня – тоже звезда рядом со многими другими персонажами великих чеховских пьес, продолжающих вдохновлять театральных мастеров и публику. Имеющий русские корни актер и режиссер Майк Николс (его отец – эмигрировавший на Запад выпускник Томского университета, врач Павел Пешковский) известен в нашей

стране своей выдающейся экранизацией пьесы Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?» (1966) с двумя звездами в главных ролях – Ричардом Бёртоном и Элизабет Тейлор. Эта пьеса Олби, в свою очередь, многими своими корнями уходит в того же Чехова. Да, в ее поэтической генетике заметны и другие следы – Ибсена, Стриндберга, но Чехов присутствует здесь в качестве главной фигуры художественного влияния. Обращение Николса к чеховской пьесе «Дядя Ваня» (об этом и пойдет речь в публикуемых ниже материалах), по очевидному ряду причин было, конечно же, закономерным заданием его творческой судьбы. Как Чехов помог Николсу разобраться в сюжете драмы Олби, так и Олби, спустя семь лет после выхода фильма, отозвался в чеховской его постановке на сцене бродвейского Circle in the Square Theatre (1973). Стоит взглянуть, например, в того же олбиевского профессора Джорджа (Ричард Бёртон) и обнаружить в нем черты чеховского Серебрякова (Барнард Хьюз), как всё вышесказанное обретет вполне реальные и наполненные многими смыслами очертания. В вещество николсовского спектакля «Дядя Ваня» с Мариной в исполнении Лиллиан Гиш входит также блистательно сыгранная ею в 1987 году роль одной из весьма пожилых сестер в паре с еще одной звездой Бетт Дэвис в фильме режиссера Линдсея Андерсона «Августовские киты» по пьесе Дэвида Берри. Для нас это еще одно мхатовское «Соло для часов с боем» в американской аранжировке. И это еще одно щемяще-трогательное и полное творческого совершенства напоминание о чеховских «Трех сестрах», его же Фирсе и Николае Степановиче из «Скучной истории» и всё том, что обеспечивает достоинство старости в ее неизменно бесконечном поединке с молодостью в осуществлении Жизни...

В. Г.

МЕЛ ГУССОУ

«ВАНЯ». ЗВЁЗДЫ СВЯЗЫВАЮТ УСПЕХ С НИКОЛСОМ¹

Внутри нового театра Circle In The Square Джозефа Левина висит знак «Только стоячие места». Для Бродвея это необычно, особенно сейчас, в конце сезона, и особенно потому, что пьеса, на которую проданы все билеты, – чеховский «Дядя Ваня».

Скорее всего, впрочем, люди в основном приходят увидеть звездный состав – Никол Уильямсон, Джордж Скотт, Джули Кристи, Элизабет Уилсон, Лиллиан Гиш, Кэтлин Несбитт, Барнард Хьюз и Конрад Бэйн, – чем саму пьесу.

Постановка «Дяди Вани» Майком Николсом – редкость не только благодаря кассовому успеху (этот успех не отражается на прибыли: в театре всего 650 мест и участники работают себе в убыток), но и благодаря самому факту своего существования.

Звезды часто на словах собираются вернуться на театральные подмостки ради нескольких показов классической пьесы, но редко так поступают на деле. Мистер

¹ Публикация на английском: Vanya. Stars Tie Success to Nichols by Mel Gussow / NEW YORK TIMES, Monday, June 18, 1973.

Николс заслуживает похвалы за то, что собрал это созвездие из в основном незнакомых друг другу актеров (некоторые из них к тому же известны своим непостоянством) и за очень короткое время сделал из них по виду практически постоянный ансамбль. Единственное, что их объединяет, – это общая верность Николсу.

Пришлось совместить характеры. За пять недель репетиций режиссер должен был не только выявить суть «Вани», но и заставить работать вместе артистов очень разных темпераментов. Как режиссер, Николс – и коллега актеров, и советник, и надсмотрщик, и внутренний критик, и театровед. К тому же он был соавтором английского перевода пьесы вместе с Альбертом Тоддом.

За день до первого (из трех) предпоказа для критиков режиссер попробовал провести необычный эксперимент, чтобы актеры расслабились. Обычно на этом этапе проводятся текстовые прогоны, где актеры, без реквизита и декораций, не расходуя силы, просто проговаривают пьесу. Николс предложил актерам проводить текстовый прогон лежа. Из гримерок в репетиционный зал перенесли одиннадцать кроватей. Каждый актер, даже в маленьких ролях, лежал на кровати в наиболее удобной для себя позе.

Актриса под одеялом

Лиллиан Гиш и Кэтлин Несбитт прикрыли лица прохладными платочками, а Элизабет Уилсон завернулась в одеяло.

«Остальные легли поверх одеял, некоторые со страдающим видом», – говорит Уильямсон.

Был момент, когда Скотт, которому не нужно было говорить, сидел в кровати и разгадывал кроссворд. В другой раз Конрад Бэйн, у которого реплик немного, заснул.

Николс дирижировал прогоном, полулежа на диване, оставшемся с показа «Медди», предыдущей постановки этого театра. С точки зрения Уильямсона, диван был как будто из «роскошного кабинета венского психиатра», и вся репетиция проходила словно в психиатрической больнице.

Такие прогоны, повторявшиеся перед каждым предпоказом, удивили и повеселили труппу. «В итоге, – говорит Уильямсон, – оно того стоило. Мы погрузились в абсолютно расслабленное состояние».

С самого начала постановка подвергалась давлению. От нее многое зависело – репутации актеров, будущее театра (две предыдущие бродвейские постановки в нем были не особенно успешны) и возможность впоследствии заманить обратно на Бродвей и других звезд. Участники говорят, что мистер Николс вдохновлял всю постановку. Как сказал Скотт, «Майк здесь – главный элемент».

В прошлом году Теодор Манн, арт-директор театра, позвонил Николсу и спросил, не хочет ли он выступить режиссером какой-нибудь пьесы. Николс вспоминает: «Я сказал, что хотел бы поставить “Дядю Ваню”, и спросил у Джорджа, не согласится ли он. С этого все и началось». Он объяснил и выбор пьесы: «Я всегда хотел поставить Чехова, а “Ваня” – одна из двух или трех моих любимых пьес». Другие его любимые пьесы – «Три сестры», «Король Лир» и «В ожидании Годо».

Скотт, который до этого работал с ним в трех постановках, был выбран на роль доктора Астрова из-за «его способности сыграть умного и утомленного человека».



Звездный состав «Дяди Вани» М. Николса. По часовой стрелке слева сверху:
Конрад Бэйн, Барнард Хьюз, Джордж К. Скотт, Никол Уильямсон, Джули Кристи, Элизабет
Уилсон, Лиллиан Гиш и Кэглин Несбитт. The Cort Theatre, Нью-Йорк, 1973. Фото Ellen Mark



Войницкий – Никол Уильямсон, Астров – Джордж К. Скотт. Режиссер Майк Николс.
Театр Circle In The Square, Нью-Йорк, 1973. Фото Ellen Mark



Лиллиан Гиш с режиссером спектакля Майком Николсом.
Нью-Йорк, 1973. Фото Ellen Mark

Однако актер сперва сомневался. «Я не очень хотел играть Чехова, – говорит Скотт. – И я уже пять лет не играл в театре». Он перечитал пьесу, обдумал все и согласился.

«Никол казался мне идеально подходящим на роль Вани, как я ее понимаю», – говорит Николс. Но Уильямсон тоже сомневался, потому что Ваня казался ему «серым, вялым, мрачным привидением-нытиком». Однако, убедившись в том, что в Ване есть и «горячая страсть», и «невероятная ироничность», он тоже согласился.

Поскольку, по задумке режиссера, пьеса должна была вращаться вокруг Елены, молодой жены заплесневелого старого профессора, выступающей, в свою очередь, в роли «сексуального катализатора, переворачивающего дом вверх дном», Николс решил, что актриса, как и ее персонаж, должна быть «крайне сексуальной и красивой».

Он пригласил на роль Джули Кристи, последний раз появлявшуюся на сцене десять лет назад в постановке Королевской шекспировской компании «Комедии ошибок». Она вспоминает: «Я вообще не собиралась этого делать. И не стала бы играть, если бы не Майк».

Частично привязанность Николса к этой пьесе передалась ему по наследству. «Мой отец был русским доктором, – говорит он. – Он рассказывал мне истории, как охотился на медведя в Сибири. Он был врачом Сола Юрока. Когда мы встречались с Юроком, он всегда говорил, что рад, что у меня все хорошо, но что я не такой смешной, как мой папа. И я понял, что Астров тоже любит развлекать людей. Он рассказывает истории. Русская жизнь вообще в значительной степени – разговоры у самовара».

«Что до Вани, то в какой-то степени я ассоциирую его с самим собой», – говорит Николс. Частично это из-за его «сатирической нетерпеливости». По мнению режиссера, Ваня «может, и не добивается успеха, но очень старается заставить всех концентрироваться на нем. Он ведет себя как драматичный невротик – добивается внимания с помощью демонстрации своих проблем. Один из инструментов для него – это юмор. Он должен забавлять людей, а когда у него не получается, он начинает истерить, орать и крадет морфий, чтобы на него обратили внимание».

Николс считает, что суть пьесы в «ощущении исключенности из жизни. Каждый чувствует, что другие живут, а он нет».

Когда такие вспыльчивые актеры играют таких эмоциональных персонажей, наблюдатели ожидают конфликтов на репетициях. Уильямсон, когда его спросили о ссоре, в которой он, по слухам, состоял со Скоттом, начал передразнивать журналистов: «Как вы взаимодействуете с Джорджем Скоттом?», «С ним сложно? Он много пьет?» – а потом ответил: «Все мы время от времени пьем, и со всеми нами время от времени сложно. Джордж – джентльмен с головы до пят, и с ним приятно работать».

Каждому актеру пришлось решать свою собственную художественно-творческую проблему. Уильямсону, например, необходимо было избежать стандартного, по его мнению, прочтения Вани. «Он не подавлен, – говорит Джордж. – Он недооценен. Я вспоминаю свои чувства во время развода с женой – боль и страдание, выгоревшая страсть к кому-то, кого я обожаю, но не могу теперь получить. Осознание того, что твоя жизнь абсурдна и слишком поздно что-то менять».

«В сцене, где Ваня с пистолетом, – не знаешь, смеяться или кричать, – продолжает он. – Люди мечутся, как гуси, а жизни у них потрачены зря. Мне нравится, с какой любовью Джордж говорит мне, что я шут гороховый».

Скотту не хватало эмпатии.

Для мистера Скотта такой задачей был недостаток эмпатии.

«На первых репетициях был неприятный период, когда мне не нравились персонажи, – говорит он. – Они казались слишком эксцентричными и дикими». Но когда он начал их понимать, он, по его словам, осознал, как они все «ужасно влюблены и ужасно нелюбимы».

Наверное, самыми личными оказались проблемы мисс Кристи, которая сказала, что «чувствовала настоящий ужас».

«Такая невероятная труппа – они все великолепны, – говорит она. – Я чувствовала себя, как одноногий карлик, играющий в футбол против команды великанов».

Игра на сцене оказалась совсем не такой, как ее опыт в кино. «Если в фильме ты что-то сделаешь не так, просто сыграешь еще один дубль», – отмечает она. «Режиссер все компонует и приводит в норму, шероховатости сглаживаются».

Она добавила, что Николс все время помогал ей вникать в ее персонажа. Он описывает саму мисс Кристи как «абсолютно нетщеславную женщину, играющую женщину тщеславную». Актриса считает, что ее персонаж «полностью принимает свою красоту», и добавляет, что сама она «очень далека» от Елены и что лично ей ближе бесцветная девочка Соня и ее «одинокость, отчаяние, несчастье – с этим каждый может себя соотнести». Сидевший рядом с ним мужчина заснул, потом неожиданно проснулся в конце первого акта и издал возглас неодобрения. Зрители и актеры (не говоря о режиссере) даже вздрогнули.

Рецензии пьеса получила почти исключительно положительные. С тех пор актеров, как они сами говорят, то везло, то не везло; в невезении они часто винят недостаточную любовь зрителей. «Сегодня они вели себя как свиньи», – сказал однажды Скотт после спектакля в следующую пятницу.

Последний показ 28 июля

28 июля пройдет последний показ «Дяди Вани», и если его не зафиксируют для кино или телевидения, повторов не будет. У актеров и режиссера есть и другие обязательства. Но есть ли возможность для последующих подобных постановок?

Мисс Кристи не уверена, что вернется на сцену. «Вряд ли я захочу сделать возможность своей постоянной работой», – говорит она. Но остальные, если позволит график, не против других театральных постановок.

«Нужно много великолепных актеров, – говорит Николс, – и непросто собрать их вместе». Кроме того, нужен волевой режиссер, такой, как Николс. Как сказала мисс Кристи: «Не могу представить, чтобы кто-то отказал Майку».

«Нью-Йорк таймс». Понедельник, 18 июня 1973 г.



БЕЗОТВЕТНЫЕ ЖИЗНИ. АНТОН ЧЕХОВ, «ДЯДЯ ВАНЯ»²

Драматические произведения Чехова развиваются как будто задом наперед. Вместо противостояния сил – безнадежность желаний. Никто из персонажей почти ничего не делает и ничего не ждет, но все осознают непрестанную, раздражающую беспомощность. Вместо кульминации – ее отсутствие. Жизнь обошла героев Чехова стороной, победила их и состарила, и именно поэтому они – красноречивые свидетели того, как жадно мужчины и женщины хотят жить. И смех, и слезы у Чехова возникают из осознанной или неосознанной разницы между той жизнью, которой человек хочет, и той, которую он получает.

Все эти элементы видны и в «Дяде Ване», и режиссер Майк Николс блестяще претворяет их в жизнь в ярком возвращении пьесы на сцену. Скучный пожилой профессор на пенсии Серебряков (Барнард Хьюз) возвращается в родовое имение с молодой женой Еленой (Джули Кристи). Их приезд – катализатор, благодаря которому выходят на поверхность то трагические, то комические нестыковки безответных чувств и ненужных жизней. Разъедаемый жалостью к себе Дядя Ваня (Никол Уильямсон), управлявший поместьем со своей племянницей Соней (Элизабет Уилсон), осознает, что положил свою жизнь на алтарь обслуживания напыщенного ученого-шарлатана. Безмолвное обожание, которое он испытывает к Елене, раздражает и утомляет ее.

Местный врач Астров (Джордж Скотт) мечтает о России, в которой не будет жестокости к крестьянам и разорения земли, но топит свое разочарование в алкоголе. Он тоже как будто влюбляется в Елену, а та – в него, но и она слишком бездеятельна и обыкновенна, чтобы совершить эротический рывок к свободе. Несчастливая Соня любит Астрова – безнадежной, разрывающей сердце любовью, которая существует только для того, чтобы быть разбитой. Когда Ваня узнает, что Серебряков собирается продать поместье, он ошеломлен и разъярен. Он стреляет в профессора из револьвера два раза, оба раза промахивается, и это становится последним унижительным доказательством его никчемности. Гости уезжают. Соня пытается утешить себя и Ваню смутной надеждой на небеса, где «Мы отдохнем».

Этот классический сюжет не кажется смешным, да и не смешон по большей части, но некоторые элементы смех вызывают. Сострадание Чехова к разбитым сердцам собственных персонажей никогда не замутняло его же по-врачебному любопытный взгляд на их мелкие самообманы и слабости. Чехов не любил режиссеров, которые ставили его пьесы слишком угрюмо и сумрачно, и Николс, с его живым комическим чутьем, уж точно избежал этого. Великолепной подмогой ему служит Никол Уильямсон, чей Ваня предстает в спектакле в комплекте с озорным, сардоническим, самоироничным остроумием, которое одновременно служит основой становления его собственного характера и предоставляет возможности комментария положения всех остальных.

² Публикация на английском: *T. E. Kalem. Unrequited lives. Uncle Vanya by Anton Chekhov / TIME MAGAZINE, June 18, 1973.*

Если Ваня в исполнении Уильямсона гиперактивен, то Астров у Скотта вышел спокойным, как гранит, и абсолютно маскулинным. Эти два великолепных актера сами по себе – труппа в составе труппы, и их совместные сцены интенсивны и заряжены, как поединки тореро один на один. Однако и остальные актеры не оказываются в результате в тени. Джули Кристи соединяет актерское искусство с собственной ошеломительной красотой, чтобы показать заточенную внутри Елены русалку. Элизабет Уилсон старовата для Сони, но привносит в роль звучную горькость, а Лиллиан Гиш в роли старой няни кажется любимой бабушкой каждого персонажа³. Что касается Серебрякова, он в этой пьесе – привередливый эгоистичный ворчун, и Барнард Хьюз играет его именно так. Весь актерский состав заслуживает каждого «браво» и каждой мозоли на ладонях аплодирующих. Поскольку все билеты на восемь недель представлений уже распроданы, какому-нибудь предприимчивому телережиссеру стоит заснять этого «Дядю Ваню» на пленку, чтобы еще тысячи могли им насладиться.

Журнал «Time», 18 июня 1973 г.

Перевод с английского Матвея Боруна



³ С данной пьесой Лиллиан Гиш прошла путь от Елены Андреевны до Марины («Дядя Ваня» с её участием ставился в 1930 и 1973 гг.), и это – еще один «сюжет для небольшого рассказа». – Ред.



Е. К. МУРЕНИНА

ПАРАМЕТРЫ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ РЕЛЕВАНТНОСТИ КЛАССИЧЕСКОГО ТЕКСТА: «ДЯДЯ ВАНЯ» А. П. ЧЕХОВА КАК ФЕНОМЕН АНГЛОЯЗЫЧНОГО КИНО 1990-Х ГГ.

Аннотация. В данном исследовании анализируются кинематографические нарративные стратегии режиссёров Майкла Блейкмора («Деревенская жизнь», 1994), Луи Маля («Ваня на 42-й улице», 1994) и Энтони Хопкинса («Август», 1995), используемые в их межкультурных транспозициях канонической пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» (1896), с целью обнаружения скрытого «семантического потенциала» (Бахтин) классического литературного текста в контексте англоязычного кино эпохи постмодернизма.

Ключевые слова: транспозиция, М. М. Бахтин, «Ваня на 42-й улице» Луи Маля, Андре Грегори, «Деревенская жизнь» Майкла Блейкмора, «Август» Энтони Хопкинса, Чехов в США, Чехов в Австралии, Чехов в Великобритании.

MURENINA, E. K.

THE PARAMETERS OF INTERCULTURAL RELEVANCE OF A CLASSICAL PLAY: CHEKHOV'S *UNCLE VANYA* AS AN ANGLOPHONE CINEMA PHENOMENON IN THE 1990S

Abstract. In this work, I analyze the cinematic narrative strategies of film directors Michael Blakemore (*Country Life*, 1994), Louise Malle (*Vanya on 42nd Street*, 1994), and Anthony Hopkins (*August*, 1995) as they are applied to the intercultural transpositions of a canonical Chekhov's play *Uncle Vanya* (1896), to reveal the hidden "semantic potential" (Bakhtin) of the literary text within the Anglophone film in the age of postmodernism.

Keywords: transposition, M. M. Bakhtin, Louise Malle's *Vanya on the 42nd Street*, Andre Gregory, Michael Blakemore's *Country Life*, Anthony Hopkins's *August*, Chekhov in the USA, Chekhov in Australia, Chekhov in Great Britain.



В данной работе нас интересуют параметры межкультурной релевантности классического текста в *иноязычных* и *иновременных* контекстах в процессе его транспозиции «со страницы» на «экран» и, в частности, специфика *диалогических* отношений между пьесой А. П. Чехова «Дядя Ваня» (1896) и ее англоязычными киноадаптациями 1990-х годов. Материалом для нашего исследования служат англоязычные фильмы Луи Маля «Ваня на 42-й улице» (1994, США), Майкла Блейкмора «Деревенская жизнь» (1994, Австралия) и Энтони Хопкинса «Август» (1995, Великобритания)¹.

Хотя всплеск троекратного и почти одномоментного обращения к чеховскому тексту со стороны англоязычного кино приходится именно на середину девяностых годов, т. е. столетие спустя после появления драматического текста «Дяди Вани», подобный интерес вряд ли спровоцирован лишь хронологически обоснованными предпосылками так называемого *юбилейного* дискурса, в большей степени свойственного скорее российскому, нежели западному менталитету. Несмотря на кажущуюся общую англоязычную природу рассматриваемых кинотекстов, 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, хотя, по меткому наблюдению влиятельного театрального критика и радиопродюсера Биби-си Филипа Френча, «самые удачные фильмы, *транспозирующие* пьесы Чехова за рубежом, были поставлены *именно* по “Дяде Ване”» (курсив мой. – Е. М.).²

Здесь необходимо остановиться на специфике употребления терминов «транспозиция» и «адаптация» в англоязычном и российском контекстах и, в частности, нашем сознательном отказе от привычного термина «экранизация», вошедшего в обиход еще в период развития немого кино. После появления в начале восьмидесятых годов авторитетного исследования известного французского теоретика Жерарда Жанета «Палимпсесты» и особенно после перевода его труда на английский язык³ мультимедийные транспозиции все чаще стали осмысляться не как вторичные тексты, но как тексты, находящиеся в *метатекстуальных* отношениях с оригинальным литературным текстом. По мнению многих современных англоязычных исследователей, термин “film adaptation” подчас ориентирован на иерархические отношения между разномедийными текстами, с абсолютным приоритетом текста литературного над текстами оперными, сценическими или кинематографическими, тогда как термин “transposition” позволяет рассматривать разномедийные тексты сквозь отношения скорее *диалогические*, без абсолютизации концепции «вторичности» по

1 Отдельные части этой работы, связанные с анализом фильма Луи Маля, были впервые опубликованы в моей статье: Муренина Е. К. Проблемы адаптации классики в театре и кино: «Ваня на 42-й улице» (1994) в трансмедийном и межкультурном диалоге эпохи постмодернизма // Кино-Театр. М.: ГТЦМ им. А. А. Бахрушина, 2017. С. 102–111.

2 French, Philip. Chekhov on Screen. In: The Cambridge Companion to Chekhov. Eds. Vera Gottlieb and Paul Allan. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 158. Здесь и далее перевод с английского всех печатных и видеисточников мой. – Е. М.

3 Genette, Gerard. Palimpsests: Literature in the Second Degree. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

отношению к появившемуся позднее иномедийному тексту⁴, не позволяющей так называемой экранизации (или киноадаптации) выйти за рамки иллюстративного стереотипа и подняться на самостоятельную художественную высоту.

Тем не менее сам язык критических театральных и кинорецензий (десакрализация, отход, деформация, вульгаризация) по-прежнему свидетельствует об устойчивости традиции “fidelity” или «буквализма» в оценке успеха или неудачи кроссмедийного или межкультурного перенесения того или иного классического текста на сцену или на экран. Более того, непрофессиональные зрители в массе своей склонны к поиску прямого соответствия сценического или экранного текста (вторичного и несамостоятельного в их восприятии) тексту литературному (по их мнению, главенствующему в иерархии), тем самым отказываясь от рассмотрения разножанровых текстов сквозь призму диалогичности и самоценности каждого из них. Престиж оригинала в восприятии «наивного» зрителя довлеет над потенциалом актуализации, привносимым перформативным, визуальным или кинематографическим текстом, и это особенно характерно для восприятия транспозиций, сохраняющих те или иные элементы заглавия литературного источника, но при этом сконцентрированных на выяснении какого-либо отдельно взятого характера, изолированного мотива или куска сюжета, или же переносящих какой-либо из вышеуказанных элементов в радикально новый контекст – временной, пространственный, а тем самым и культурный.

В нашем представлении для современного осмысления сценических и экранных транспозиций (и особенно в межкультурном контексте) всё больший интерес представляет феномен «дистанцированности» от текста как избранная дискурсивная стратегия современного «авторского» театра и кино, провоцирующий новый канон ожидания со стороны зрителя в новых медиа-, культурных- и идеологических контекстах. Вместо механического репродуцирования литературного источника на сцену или экран именно использование «дистанцированных» художественных практик привлекает зрителя к осмыслению заложенного в ставший классическим литературный текст «семантического потенциала», о котором некогда писал М. М. Бахтин. В этом смысле взаимодействие отечественной и западной традиций в транскультурном *переводе* классических текстов не только на язык иного медиума, но и на язык другой культуры как бы «не позволяет» устояться стереотипам в восприятии классического текста и еще явственнее «провоцирует» его способность порождать новые смыслы в новых рецепциях⁵.

Развивая тему «смысловых возможностей» в своих поздних заметках «Из записей 1970–1971 гг.», Бахтин, в частности, указывал на распространенную тенденцию к нахождению «застывшего», «готового и завершенного», раз и навсегда заложенного значения текста и настаивал на том, что *понимание* «активно и носит творческий характер», подчеркивая при этом значимость «понимания повторимых элементов и неповторимости целого» и необходимость слияния обоих этих моментов в «живом акте понимания»⁶.

4 О транспозиции см.: *Emerson, Caryl. Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme*. Bloomington: Indiana University Press, 1986; *Burry, Alexander. Multi-mediated Dostoevsky: Transposing Novels into Opera, Film, and Drama*. Evanston: Northwestern University Press, 2011.

5 См. об этом подробнее мою работу: *Муренина Е. К. Литературная классика на театральной сцене: Проблемы канонизации и креативности в движении эпох // Театр в движении эпох / Под ред. Д. В. Родионова, Ю. В. Доманского. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. С. 16–25.*

6 *Бахтин М. М. Из записей 1970–1971 гг. // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. С. 346.*

Для современной теории адаптационных практик бахтинское осмысление нерасторжимости данной парадигмы – *повторяемости* элементов и *неповторимости* целого – представляется нам чрезвычайно важным⁷. К самым могучим рычагам понимания в области культуры Бахтин относил «*внеаходимость* понимающего – во времени, в пространстве, в культуре – по отношению к тому, что он хочет творчески понять»⁸. Рассуждая о преимуществах «внеаходимости» (пространственной, временной, национальной) для литературоведа (а в нашем контексте – и для режиссёра-транспозитора), Бахтин указывает на ложность самой тенденции «к сведению всего к одному сознанию, к растворению в нем чужого (понимаемого) сознания». По словам ученого, «чужая культура только в глазах *другой* культуры раскрывает себя полнее и глубже <...>. Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы *диалог*, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины. Без *своих* вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого <...>. При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются»⁹.

В основе нашего осмысления рассматриваемых англоязычных транспозиций «Дяди Вани» лежит бахтинская концепция «*внеаходимости* понимающего – во времени, в пространстве, в культуре – по отношению к тому, что он хочет творчески понять». Во всех трёх анализируемых нами англоязычных фильмах, транспозирующих «Дядю Ваню» в середине 1990-х годов, действие выносится за пределы российской усадьбы отставного профессора Серебрякова, и в отличие от более ранней российской экранизации Кончаловского (1971), остающейся в рамках почти что сценического подхода, каждый из режиссёров в большей или в меньшей степени использует «открытые» нарративные стратегии в освоении пространственно-временных отношений, определяющих образную тональность и придающих особую визуально-звуковую значимость и неповторимость каждому из фильмов. Это обусловлено не только своеобразием эмоционально-образного уровня развития характеров, но и спецификой окружающего природного или городского ландшафта в заданных каждым из режиссёров темпоральных и геокультурных параметрах, актуализирующих жизнь чеховского текста в инокультурном пространстве.

7 Отголоски бахтинской концепции можно усмотреть в теоретических высказываниях Линды Хатчеон, рассматривающей адаптационные практики в приложении к широкому спектру современных медиа – театру, кино, опере, тематическим диснеевским паркам, компьютерным играм и т. д. Укоренённость в классическом тексте не означает отказа от креативного осмысления его, позволяющего адаптатору создать уникальный артефакт в иной области искусств. По Хатчеон, именно такой подход доставляет максимальное удовольствие зрителю – способность к узнаванию знакомого наряду с непредсказуемостью творческого воображения *адаптатора* или всё более востребованного в западном литературоведении термина *транспозитора*, см.: *Hutcheon, Linda. A Theory of Adaptation*. New York, London: Routledge, 2006.

8 *Бахтин М. М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. Указ. изд. С. 334.

9 Там же. С. 334–335.

В фильме «Деревенская жизнь»¹⁰ Майкл Блейкмор, один из виднейших проповедников Чехова на англоязычной сцене, радикально транспозирует «Дядю Ваню» – и пространственно, и темпорально. Из привычного локуса провинциальной России конца XIX века действие фильма переносится в родные кинорежиссеру австралийские земли, – в медленно, но неумолимо разоряющееся поместье Кантербари в Новом Южном Уэльсе на исходе Первой мировой войны, в 1919 году. Временное и геокультурное отличие фильма от пьесы парадоксальным образом позволяет не только углубить вопросы, поставленные перед чеховскими героями, и, кроме того, острее ощутить водевильно-фарсовые возможности чеховской драмы, но и осознать внепреходящий потенциал чеховского текста для кросскультурного осмысления как столично-провинциального, так и колониального дискурсов, – в данном случае способствующих анализу австралийской идентичности в период начавшегося распада Британской империи.

С первых кадров фильма, ещё означенных титрами, камера движется по диагонали по карте мира с севера-запада на юго-восток, от Англии к Австралии. При этом многозначность заглавия фильма *Country Life* в английском варианте, с одной стороны, напоминает чеховский подзаголовок («Сцены из деревенской жизни в четырех действиях») – с наиболее вероятным переводом на русский язык как «Деревенская жизнь»¹¹, но, с другой стороны, возможен и другой акцент в переводе на русский язык, поскольку смысл данного заголовка может быть расширен до словосочетания «жизнь страны», подразумевая колоссальные изменения, происходящие в жизни Австралии на исходе Первой мировой войны в процессе осознания себя как иного, самобытного, не зависящего от имперских амбиций пространства, однако по-прежнему доминантно означенного именно британскими – наряду с едва проглядывающими австралийскими – флагами (как, например, в эпизодах на вокзале и в церковном холле). Травма, переживаемая и аборигенами, и возвращающимися с фронта солдатами, сращение британского патриотизма с зарождающимся национальным самосознанием¹² не может не задевать обитателей некогда цветущего поместья, среди которых и легко узнаваемый, хотя и отчасти излишне эксцентричный дядя Джек (Джон Гаргривс) со своей энергичной и самоотверженной племянницей Салли (в блестящем исполнении Керри Фокс), и навещающий их эколог и пацифист доктор Макс Аски (в несомненно запоминающемся актёрском триумфе Сэма Нилла). Размеренную жизнь хозяев и слуг некогда славящегося своим английским садом дома нарушает приезд Александра Войзки (Майкл Блейкмор), стареющего столичного театрального критика, после двадцатидвухлетнего отсутствия возвращающегося в некогда родные ему пенаты из Лондона, вместе со своей молодой супругой Деборой (Грета Скакки, хорошо известная по лондонским постановкам «Дяди Вани» Блейкмора и также играющая в троттовских «Трёх сёстрах»).

10 *Country Life*. Directed by Michael Blakemore. Screenplay by Michael Blakemore. Perf.: Sam Neill, Greta Scacchi, John Hargreaves, Kerry Fox. Music: Peter Best. The Australian Film Finance Corporation, 1994. 103 min. Color. In English.

11 В программу 19-го Международного Московского кинофестиваля картина Блейкмора была включена под названием «Сельская жизнь».

12 На специфику колониального дискурса у Блейкмора, в частности, указывает американский критик Александр Барри: *Burry, Alexander*. From Prison to Paradise: Michail Blakemore's Transposition of *Uncle Vanya*. In: *Literature/Film Quarterly*; Salisbury. 38.2 (2010). Pp. 89–90.

Выход камеры за рамки домашнего интерьера на природу несомненно обогащает и собственно кинематографические, и образно-содержательные аспекты фильма Блейкмора. Панорамные съёмки просторных австралийских холмов, ущельев и гор, эвкалиптовые рощи и экзотичные для европейского взгляда кенгуру не только придают колоритную глубину визуальному пространству фильма, но и служат для контрастного изображения характеров героев, либо находящихся «в ладах» с окружающей их природой и чувствующих себя «как дома» в свободном от «британского» влияния мире аборигенов, либо сознательно возвращающихся в застенки искусственно выстроенного комфорта, когда на смену высушенному английскому саду приходит иной, сниженно-тривиальный символ английской цивилизации в виде вычурно декорированной по последнему слову техники и дизайна уборной дяди Джека, становящейся единственно возможным местом для прощального поцелуя доктора Аски и Деборы, что тем самым как бы «предохраняет» фильм от мелодраматически-слащавого романтизма. Подобных примеров фарсового антуража в транспозиции Блейкмора чрезвычайно много, что придаёт ей особую жанровую многослойность и трагикомическое настроение.

Постоянный «уход» дяди Джека в пыльное и заставленное ненужными вещами англофильское пространство дома, означенное символами ушедшей эпохи, будь то его устаревший британский галстук, пожелтевшие издания лондонской прессы или клетка с говорящим рождественские поздравления попугаем (вместо чеховского скворца), резко контрастирует с удовольствием от нахождения под открытым небом его неутомимой племянницы Салли и всегда готового к дороге (верхом, пешком или в экипаже) доктора Аски, способными увидеть красоту окружающего растительного и животного мира и видящими в нём потенциал к жизни деятельной и обладающей смыслом. Неспособность погрузиться в мир австралийской природы или оценить его благодатное воздействие на себя и других со стороны прибывших из Лондона супругов Войзки – и Александра, и Деборы – как нельзя лаконичнее характеризует эфемерность их идеалов в неспособности заняться каким-либо серьёзным трудом, физическим или интеллектуальным. Веранда перед домом как бы служит промежуточным пространством между душным интерьером дома и миром дикой природы, оттого особо значимой становится невозможность сидящих за столом веранды супругов Войзки найти в себе силы дотянуться даже до упавшей на землю красной папки с так называемым «манускриптом» непрестанно говорящего о своем писательском призвании Александра. Постоянное желание Деборы словно «защититься» от мира природы с помощью изящного, по последнему слову лондонской моды зонтика (не случайно, прежде чем Салли и доктору Аски, встречающим прибывшую из Лондона супружескую чету Войзки, дано «увидеть» заезжую англичанку, в проёме выхода из вагона сначала появляется зонтик, и только вслед за ним сходит по ступенькам его обладательница) придаёт её образу в исполнении блистательной Греты Скакки скорее фарсово-нелепые, нежели возвышенно-романтические черты, выводя его за рамки высокого трагического звучания, нередко свойственного театральным исполнительницам роли её прототипа Елены Андреевны.

В чём ни в коей мере нельзя обвинить Блейкмора в его транспозиционном видении Чехова в австралийском контексте, так это в излишней сентиментальности



1 Елена – Маргарет Лейтон, Астров – Лоуренс Оливье, Войницкий – Ральф Ричардсон. Режиссер Дж.Баррелл. Old Vic Theatre, Великобритания, 1945. Popperfoto

2 «Дядя Ваня». Войницкий – Ральф Ричардсон (слева), Астров – Лоуренс Оливье. Режиссер Дж. Баррелл. Old Vic Theatre, Великобритания, 1945

3 Астров – Лоуренс Оливье, Войницкий – Ральф Ричардсон, Соня – Джойс Редман. Режиссер Дж.Баррелл. Old Vic Theatre, Великобритания, 1945

4 Астров – Лоуренс Оливье. Он же – режиссер спектакля. Chichester Festival Theatre, 1963. Фото Angus McBean

5 Соня – Джоан Плоурайт, Астров – Лоуренс Оливье. Режиссер Лоуренс Оливье. Chichester Festival Theatre, 1963. Фото Angus McBean





6



7

6 «Деревенская жизнь». Режиссер М. Блейкмор. Австралия, 1995

7 «Деревенская жизнь». Доктор Макс Аски – Сэм Нилл, Дебора Войси – Грета Скакки. Режиссер М. Блейкмор. Австралия, 1995

8 «Деревенская жизнь». Дебора Войси – Грета Скакки, доктор Макс Аски – Сэм Нилл. Режиссер М. Блейкмор. Австралия, 1995

9 «Август». Хелен Блэтвэйт – Кэйт Бёртон, доктор Майкл Ллойд – Гоун Грэйнджер. Режиссер Э. Хопкинс. Великобритания – США, 1996

10 «Август». Иэн Дэвис – Энтони Хопкинс, доктор Майкл Ллойд – Гоун Грэйнджер. Режиссер Э. Хопкинс. Великобритания – США, 1996

11 «Август». Режиссер Э. Хопкинс. Великобритания – США, 1996



8



9



10



11

или романтизации изображаемых событий. Здоровая доля юмора, неожиданные для зрителя переходы от «высокого» к «низкому», от «духовного» к «материальному», от «людского» к «животному», от «идеального» к «плотскому» несомненно отличает австралийскую транспозицию Блейкмора от гораздо более уравновешенной по своей меланхолической тональности британской интерпретации Энтони Хопкинса в «Августе». Так, например, у Блейкмора возможность физической близости между доктором Аски и прелестной Деборой во время их прогулки на природу передается через сцену сношения вольных кенгуру, увиденную сквозь один и тот же бинокль и доктором Аски, и его спутницей, что явно нивелирует возможный романтический дискурс их кратковременных встреч на природе, так же как и сцена прощального поцелуя в подвернувшемся проёме английской уборной, вычурно декорированной ажурной плиткой. На этом фоне незатейливая земная прелесть взаимоотношений раненого Билли и служанки Виолетты, наслаждающихся сочной сливой, явно контрастирует с неестественной вычурностью отношений Деборы и с супругом Александром, и с доктором Аски. Знаковым в этом смысле становится и эпизод с мышью в мышеловке, показываемой Виолеттой тщательно готовящемуся к приезду столичной знаменитости расфранченному Джеку в самом начале фильма.

В обоих фильмах, и у Блейкмора в «Деревенской жизни», и у Хопкинса в «Августе», выход за пределы домашнего интерьера на открытый воздух приобретает существенное значение, но функциональное использование открытого пространства и мира природы совершенно различно. Неудавшиеся попытки убийства и самоубийства, вынесенные у Блейкмора за пределы дома в пространство травы и деревьев, еще более обостряют абсурдность неловких попыток Джека изменить свою столь нелепо растрченную на восхищение столичными успехами Александра жизнь. Заключительная сцена известного диалога Сони с Войницким транспозирована в фильме Блейкмора в соответствии с его представлениями об истинной красоте душевного мира Салли и о её неизбежной вере скорее в красоту окружающего земного мира, нежели в благодать загробной жизни. Открытому финалу заключительного диалога племянницы и дяди предшествует сцена разговора Салли под кроной деревьев о необходимости реальной заботы о неброских диких цветах, таких, как всё ещё растущая повсюду кенгуровая лапка, в противовес абстрактным переживаниям дяди Джека по поводу утраты некогда благоухающего английского сада и требующих многолетнего ухода культивированных кустов роз, – словно в напоминание о бесполезности претенциозного розового букета, собранного самим Джеком для Деборы.

В отличие от воздушно-хрупкой и всегда наряженной по последнему слову моды (от тончайших белых чулок до фешенебельной шляпки) празднично-скучающей Деборы, крепко стоящая на земле Салли, не чуждающаяся грубых, мужского покроя сапог, в отдельные моменты фильма словно светится особой внутренней красотой. Если Дебора в недоумении и ужасе заявляет о своем нежелании учить «грязных детей», то Салли промокает до нитки, вытаскивая из горного арыка грязную раненую овцу, контрастируя с молодой супругой её отца, аккуратно ступающей по лесной тропе в изысканных туфлях на каблуках. Именно в процессе её неловкого общения с природой двойственность натуры Деборы проявляется в фильме Блейкмора особенно остро. При этом невыговоренное до конца признание молодой супруги Александра

о потере её возлюбленного в первые годы войны, ещё до замужества, привносит неожиданно трагические ноты в раскрытии её образа в «Деревенской жизни», наполняя общее звучание фильма австралийского режиссёра подспудно присутствующим в нём настроением травмы, испытываемой и означенными именами героев фильма, и присутствующими в массовых сценах покалеченными солдатами, вернувшимися с фронта, и отцами, потерявшими сыновей.

Однако наибольшей трансформации в фильме Блейкмора, пожалуй, подвержен образ доктора. Доктор Аски в роскошном исполнении Сэма Нилла, несомненно, ассоциируется с самой Австралией – с аборигенами, живущими на его усадьбе, с растительным и животным миром дикой природы в противовес с претензией на цивилизацию и наполненным слугами домашним пространством Джека, страстно коллекционирующего приметы британской цивилизации, как то граммофонные пластинки или пожелтевшие от времени лондонские газеты, и постоянно находящегося в поисках адекватного по ширине и по цвету галстука, и при всём этом преданно верящего в гениальность Александра до того самого момента, пока случайно не обнаруживает «пустоту» его рукописи в ставшей символом его славы и гениальности как столичного писателя заветной красной папке. Отчасти утопические устремления доктора Аски в отношении окружающей среды как бы уравниваются здоровой любовью ко всему растущему под ногами – даже диким травам и сорнякам – со стороны заботливой и практически лишённой эгоизма Салли.

В отличие от своего чеховского прототипа, блейкморский доктор еще не устал от жизни. Не случайно первые кадры фильма случаются не в доме Джека, а в именно в подворье доктора Аски, накрывающего саваном скончавшегося под открытым ночным небом раненого аборигена, и тем самым австралийский акцент транспозиции заявлен с самого начала. Вместо показываемых Елене Андреевне в кабинетном пространстве экологических картограмм с лесными массивами, этот аспект деятельности доктора выявляется во время его публичной лекции на экологические темы для местной публики, включающей в себя наряду с Салли и Деборой по преимуществу мужскую аудиторию, в том числе и ветеранов только что окончившейся войны. Не случайно, что именно 1919-й год позволяет затронуть и тему большевизма, когда за свои пацифистские настроения доктор Аски гневно оклеймлён «большевиком», и в результате начавшейся стрельбы он реально попадает под обстрел взбунтовавшихся вооружённых солдат, что опять же контрастирует с последующими бескровными перепалками между гонящимся по двору с ружьём Джеком и его перепуганными домочадцами. Однако оба героя, и Джек с домашним граммофоном, и доктор Аски с лекционным прожектором, так или иначе не вписываются в «аудиторию» своих вольных или невольных слушателей. Фарсовый ужас и ярость от громкости джековского граммофона, испытываемые Александром, сродни ужасу и ярости, испытываемым вернувшимися с фронта солдатами от высвечиваемых прожектором экологических и пацифистских речей доктора Аски. Невозможность «услышать» голос другого, лежащая в основе чеховских пьес и столь верно подмеченная еще А. П. Скафтымовым, несомненно определяет транспозиционную структуру фильма Блейкмора, специфика киноэстетики которого, конечно же, во многом была предопределена его многолетним опытом работы с чеховскими пьесами и, в частности, его постановкой «Дяди Вани» на лондонской сцене в 1988-м году.

В австралийском контексте новыми, неожиданно значимыми оттенками наполняются и знакомые астровские слова о «жарище в Африке», и чеховские ремарки о наличии на стене никому не нужной «карты» столь далёкого континента. Невзирая на ироничный контекст отдельных вставных эпизодов и обилие комических эффектов в целом, явно отличающих транспозицию Блейкмора, саднящая грусть и почти что боль, испытываемые зрителем в отношении безнадежно влюбленной и преисполненной жизненной энергией Салли, придают особый колорит поэтическому настроению фильма, поддерживаемый и его музыкальным тоном, и цветовой символикой, и мастерским использованием крупных и общих планов. Как указывал Роджер Эберт, один из первых газетных рецензентов фильма, Блейкмору удалось «извлечь угаданный потенциал чеховской пьесы и к фарсу, и к трагедии»¹³.

В отличие от экзотических для российского зрителя австралийских ландшафтов Майкла Блейкмора, в более привычной европейскому взгляду транспозиции Энтони Хопкинса под названием «Август»¹⁴ (единственной из трех фильмов, претендующей на роль собственно экранизации, что подчеркивается в титрах) действие происходит, как у Чехова, в 1890-е годы, но опять же не в «полуразрушенной усадьбе во вкусе Тургенева», а в достаточно изолированном британском горном промышленном регионе – Северном Уэльсе, отличающемся сильно выраженным уэльским диалектом, разительно непохожим на британскую версию лондонского английского. Герои фильма – персонажи пьесы Джулиана Митчела – седеющий неудачник дядя Ян (Энтони Хопкинс) и его племянница Шан (Рян Морган), управляющие имением, вместе с раздраженным и уставшим от жизни идеалистом доктором Ллойдом (Гаун Грайндгер), лечащим местных рабочих, а также самовлюбленным профессором Бласвэйтом (Лесли Филипс), возвратившимся из Лондона вместе со своей второй женой Хелен (Кэйт Бартон), американкой из Филадельфии.

Начальные кадры фильма – летящая над синей гладью моря чайка, облака в розовой подсветке заката и вслед за небом – панорама поля с силуэтами пяти идущих вверх по холму – друг за другом – обитателей дома, золотисто-рыжеющие злаки вперемежку с еще сочно-зеленой травой холмов, механическая пахалка, истома, жара, и лишь потом – дом. Дом в «Августе» солидный, добротный, в два этажа, явно не дачно-летнего типа, как в «Деревенской жизни», что придает 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. Лежа, сидя или стоя, хопкинский «дядя Ваня» поначалу почти что вальяжен, в шляпе, в светлом холщовом костюме, постоянно флиртующий с Хелен.

В сравнении с транспозицией Блейкмора, «Соню» Хопкинса отличает истинная набожность, что подчеркнута и её присутствием в церковном пространстве. Контраст между молодыми женскими героинями особенно заметен здесь в силу явной непривлекательности племянницы дяди Яна, как бы убеждающей зрителя в невозможности ответных чувств к ней со стороны стареющего, но всё еще изящного, с аристократическими чертами лица доктора Ллойда. Из-за этого и романтические от-

¹³ Ebert, Roger. "Country Life". The Chicago Tribune. 1995, 4 August: 33.

¹⁴ *August*. Directed by Anthony Hopkins. Screenplay by Julian Mitchel. Perf.: Anthony Hopkins, Leslie Phillips, Kate Burton, Gawn Grainger, Rhian Morgan. Music Anthony Hopkins. Granada, 1995. 94 min. Color. In English.

ношения между доктором и Хелен достаточно стереотипны и как бы лишены какого-либо подтекста. По словам Хелен, август ощущается героями как «невозможность пережить зиму», и это ощущение усиливается к финалу.

Тем не менее, в финальной сцене происходит удивительное преобразование Шан. В самом конце слышится её 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». Такое «расширение» чеховского пространства, вероятно, связано с многолетней погружённостью кинорежиссера именно в сценическое пространство чеховской драмы, поскольку кинематографическому «Августу» предшествовал «Август» театральный – в октябре 1994 года состоялась премьера одноимённой театральной постановки Энтони Хопкинса в Theatre Clwyd, Mold.

Нельзя не отметить, что все три рассматриваемые нами фильма в прямом смысле «выросли» из театра, хотя процесс «роста» был совершенно различным. Если Майкл Блейкмор, например, привнесит совершенно иные, обусловленные именно визуальными возможностями фильма, пространственно-временные стратегии в «Деревенской жизни», невозможные в его лондонских театральных постановках «Дяди Вани» в конце 1880-х – начале 1990-х годов, то в своей «играющей» на идее документализма манере фильма Луи Маль старается прежде всего «увекочить», сохранить уникальность и подлинность духовно-эмоционального опыта погружения театральных актёров в пространство чеховской пьесы, ставшую бесценным опытом общения актёров и друг с другом, и с самими собой. Интроспективная природа фильма Маля придаёт особую интимность и внутренним переживаниям актёров, и возникающим в пространстве заброшенного бродвейского театра чеховским персонажам. Неброскость внешнего рисунка, отсутствие декораций и костюмов наполняет заснятую на плёнку условную сцену энергией достоверности происходящего, вне зависимости от темпоральных, пространственных, культурных или языковых условий. Чеховская пьеса дышит и выговаривается по-английски сама собой, без малейшей склонности к внешнему декорированию или искусственности речи, в безыскусной горечи утраченных надежд, невосполнимости потраченной ни на что жизни и в необъяснимости не востребованной любви. Чеховский текст спонтанно оживает в контексте стремящегося в никуда городского траффика Нью-Йорка, торопящейся по своим делам толпы и мигания светофоров, безнадежно пытающихся отрегулировать человеческое счастье в потоке пешеходов и машин, в отсутствии различимых границ между жизнью города и жизнью театра. В неразделимости настоящего и прошлого, жизни и сцены одно из парадоксальных преимуществ фильма Маля.

В истории транспозиционных «переводов» со сцены на экран не существовало ничего подобного снятому Луи Малем фильму, потрясающему гибриду театра и кино, шокирующего знаковостью своей палимпсестической природы. Концептуальный блеск и своеобразие «гиперриторического» построения этого американского фильма с семантически пульсирующим названием «Ваня на 42-й улице» (1994)¹⁵ заключается как раз в том, 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 становится своеобразным *метатекстом*, текстом о тексте, «документирующим» НА ЭКРАНЕ уже сотворённое НА СЦЕНЕ. Тем самым «происходит игра на границах прагматики внутреннего и внешнего текстов, конфликт между двумя текстами за обладание большей подлинности»¹⁶, поскольку и один, и другой текст (и сценический – Грегори, и кинематографический – Маля) являются адаптациями классической пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня».

Свежесть и «совершенство» данного интертекстуального конфликта – наряду с гиперинтерпретационной природой фильма Маля, размытостью его жанровой определённости, полиперспективизмом, амбивалентностью «игрового» начала и явной метадиалогичностью – как нельзя лучше соответствует «посмодернистскому умонастроению» американской культуры конца восьмидесятых – начала девяностых годов XX века, с его эклектическим смешением художественных языков и размытостью жанров и стилей¹⁷, в «игровом» освоении хаоса мира и превращения его в среду обитания человека культуры. Примером «игрового» сплетения текстов разновременных культур в фильме Маля служат прокомментированные репликой Грегори силуэты вкраплённых в запылённые стены театрального фойе “Нового Амстердама” архаичных шекспировских барельефов, как бы объединяющие нас с культурой раннего барокко, сформировавшей зрителя, способного понимать язык эмблемы и иносказания в эпоху, склонную к аллегоричности мышления.

С первых минут фильма начинается игра со зрителем в процессе перераспределения границ между сферами «реального» (современный мегаполис в палитре неоновых реклам-текстов) и «ирреального» (интимного эксперимента «вживания» в чеховскую пьесу «для себя», – не рассчитанного на «внешнего» зрителя – по обоюдному сговору актёров – «прочтения» текста). Реальность мнимого и мнимость реального в зачастую зеркальном отражении и актёров, и играемых ими чеховских персонажей, доступная интуитивному зрению Маля, но зачастую неуловимая для кинозрителя при первом просмотре фильма. Зритель присутствует при столкновении возвышенной «реальности» спектакля Грегори в проекции на обыденную «реальность» нью-йоркского Бродвея, не осознавая условности каждой из этих «реальностей»,

15 *Vanya on 42nd Street*. Directed by Louis Malle. Screenplay: Anton Chekhov's *Uncle Vanya* adapted by David Mamet. Perf.: Andre Gregory, Wallace Shawn, Julianne Moore, Brooke Smith, Larry Pine. Music: Joshua Redman. Design: Eugene Lee. In English, 120 min. Laura Pels Productions, Mayfair Entertainment, Sony Picture Films, USA, 1994.

16 Данная цитата из «не имеющей» отношения к Чехову статьи «Текст в тексте» В. П. Руднева: См.: *Руднев В. П. Словарь культуры XX века*. М.: Аграф, 1998. С. 308.

17 Фредерик Джеймисон называл это «канибализацией всех стилей прошлого»: *Jameson, Fredric. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991. P. 65.

являющих собой лишь «отражение» кинематографического сюжета в проекции на чеховский текст в новейшей адаптации Дэвида Мэмета¹⁸. В процессе сотворчества – как сплетения основ театральности и кинематографичности – проявляется обоюдное мастерство режиссёрского подхода и Грегори, и Маля, – в нелинейном сотворении художественной реальности в процессе трансмедийной интерпретации чеховского текста. Ярким примером свойственного постмодернизму стирания границ между реальностью и условностью, жизнью и игрой, театром и кино, временем нынешним и историческим может служить отсутствие темпоральной, пространственной и дискурсивной границы в разговоре между актерами Лэрри Пайном (доктор Астров) и Фиби Бранд (няня Марина) о тяготах и бренности их актерского существования и неожиданным для зрителя началом вхождения ими в роль как персонажей чеховской пьесы. Незаметно для кинозрителя герои фильма (актёры, играющие сами себя) становятся персонажами чеховской драмы, и из зрителей ФИЛЬМА мы превращаемся в зрителей чеховского СПЕКТАКЛЯ, перемещаясь из конца двадцатого века в конец века девятнадцатого. Дискурсивная размытость событийной канвы незаметно «втягивает» зрителя в контекст происходящих событий, и лишь несколькими минутами позже мы осознаём себя «оказавшимися» в пространстве российской провинциальной усадьбы, несмотря на материальное присутствие на экране картонного кофейного стаканчика с красно-сердечным признанием в любви к Нью-Йорку по-английски. Минимализм декораций на подмостках оркестровой ямы, где разыгрывается пьеса, не сказывается на осмыслении происходящего на сцене, и зрительская озабоченность историей взаимоотношений чеховских персонажей не зависит от степени соответствия актёрских одежд стилю чеховской эпохи (столь же далёкой Бродвею, как и «условный» звук лошадиных бубенчиков, контрастирующий с пронзительной искренностью импровизирующего саксофона Редмана).

В спорах об иллюзии и реальности «постмодернистская мысль пришла к заключению, что всё, принимаемое за действительность, на самом деле не что иное, как представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает наблюдатель и смена которой ведет к кардинальному изменению самого представления. Таким образом, восприятие человека становится обречённым на “мультиперспективность”, на постоянно калейдоскопически меняющийся ряд ракурсов действительно-сти, в своём мелькании не дающих возможность понять её сущность»¹⁹.

Здесь важно обратить внимание на два момента. Во-первых, смена точки зрения, влияющей на перспективу восприятия и представления о спектакле. Этим приёмом Андре Грегори, как практик американского сценического авангарда, пользовался чрезвычайно активно уже при постановке чеховской «Чайки» в эпоху 1960–70-х годов, «принуждая» зрителя менять зрительские места в антракте и тем самым изменять перспективу не только на горизонтальном, но и на вертикальном уровне (чем-то напоминающем смену ракурсов в кино при съёмках «Вани»). Кстати, «интимность» и сценический минимализм «Вани» в процессе сотворчества Грегори с актёрами становились как бы авангардом «наоборот» в эпоху конца 1980-х, что свидетельствует о

18 *Chekhov, Anton. Uncle Vanya. Adapted by David Mamet from transl. by Vlada Chernomordik. New York: Grove Press, 1989.*

19 *Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. Цит. по: Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1998. С. 224.*

потрясающей режиссёрской пронизательности и новаторстве Грегори вне зависимости от времени его театральных проектов.

Во-вторых, калейдоскопичность меняющихся ракурсов как нельзя лучше применима к начальному эпизоду фильма, с первых секунд захватывающему зрителя визуальным динамизмом и звуковой полифонией современного города, с пёстрой системой знаков-клише – от дорожно-указательной нормативности пространства пешеходов и транспорта (42nd Street, One Way) до призывно-гедонистических реклам (Hot dog, Lingerie). Нагромождение неоновых красок и гортанных звуков автомобилей не даёт возможности взгляду и слуху зацепиться за какой-либо предмет или звук – все движется хаотически и непрерывно, кроме жуящего обёрнутый в салфетку пирожок Уоллеса Шона (Вани). Режиссёрская логика в этом калейдоскопическом коллажном построении большого города «раскрывается» зрителю лишь при повторном видеопросмотре фильма в домашних условиях, – преимуществе постмодернистской эпохи. Заданная темпорально-пространственная одновекторность театрального спектакля обогащается возможностью нелинейного просмотра фильма – сначала в видеoverсии кассеты середины девяностых годов, а затем – на диске²⁰, позволяющем зрителю «играть» с фильмом как с гипертекстом, используя меню по сценам и добавляя новые тексты, включая документальный фильм о процессе создания фильма и его первоначальный коммерческий трейлер.

Интертекстуальную многослойность фильму придаёт не только использование коллажной эстетики в изображении городского пространства Нью-Йорка, но и включение в сюжетную канву дополнительного персонажа-«зрителя» миссис Чао, ни разу не видевшей постановки «Дяди Вани» на сцене, но легко «вписывающейся» в ансамбль Грегори из-за своей кровной принадлежности к некогда переведшему на бенгальский язык именно эту пьесу Чехова деду. К успешным нарративным стратегиям Маля, позволяющим зрителю органично войти в трансмедийное пространство фильма, построенное на корреляции вербального, визуального и перформативного начал, можно отнести и введение в фильм фигуры самого режиссёра (Грегори «играет» сам себя) разыгрываемой на сцене репетиции чеховской пьесы, вступающего в диалог не только с актёрами, но и с тремя приглашёнными на репетицию зрителями.

Засвидетельствованные в документальном жанре киноинтервью (и тем самым еще в большей степени усилившие «исповедальность» тона «Вани») признания актёров почти двадцать лет спустя в документальном фильме «Как в жизни: делая “Ваню на 42-й улице”» как составном тексте The Criterion Collection DVD, подтверждают уникальность опыта, приобретенного актерами в процессе «репетиции» спектакля. Вслед за Грегори, в результате многолетнего «вчитывания» в роль, все они – интуитивно – были преисполнены желанием достичь того, что Фуко называл «техниками себя», которые «позволяют индивидам осуществлять определённое число операций на своём теле, душе, мыслях и поведении, и при этом так, чтобы производить в себе некоторую трансформацию, изменение и достигать определённого состояния совершенства, счастья, чистоты, сверхъестественной силы»²¹. Выбор Грегори, усмо-

20 *Vanya on the 42nd Street*. Dir. Louis Malle. Prod. Fred Berner. Actors: Phoebe Brand, Wallace Shawn, Andre Gregory, Julianne Moore, Brooke Smith. Color, 120 min. In English, subtitled in Spanish. DVD Release Date: 2002, Sony Pictures Home Entertainment (The Criterion Collection).

21 См.: *Foucault, Michel*. The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the College de France, 1981–1982. New York, 2005.

тревшего в круглолицем комике Шоне чеховского Ваню, несомненно должен был спровоцировать отказ от стереотипного прочтения пьесы, поколебать нормативность «усталого» восприятия Чехова в конце двадцатого века и обогатить трагедийно-комический потенциал пьесы гротескно-шутовским началом.

Один из парадоксов малевского «Вани» в том, что экран буквально переполнен «звездами», но никто из них не нарушает безупречной логики ансамблевой игры, позволяющей каждому из них состояться в пространстве исповедальности и диалога, поскольку, по Бахтину, даже самые явные акты одиночества неизменно «диалогичны» по своей природе в силу своей неизбежной адресованности к кому-то. Чеховский спектакль, составляющий смысловое ядро фильма, становится медиумом для коммуникации встречающихся на Times Square актёров, – и в реальной жизни, и на экране.

Акцент не только на эмоционально-интеллектуальном плане чеховской пьесы, но и на раскрытии её эмоционально-эротического потенциала, несомненно, отличал изначальную сценическую концепцию Грегори, мастерски поддержанную Малем. Близость между актёрами – не только духовная, но и платонически-телесная (естественная для поведенческих норм россиян, но отнюдь не характерная для большинства американцев) регистрируется зрителем фильма с первых секунд «вырисовки» актерских характеров на экране, – и в близких взаимоотношениях между ними, и в их открытых отношениях с Грегори как режиссёром чеховского «Дяди Вани».

Разность двух молодых женщин на сцене – Сони и Елены – в филигранном исполнении Брук Смит и Джулианны Мур напоминает о семантическом контрасте их имён в свете мифологем «мудрости» и «красоты», но этот аспект как бы смещается в финале, когда в тёплых отсветах лампы над столом со зрителями остаются только Соня и Ваня, и в крупном плане камеры лицо Сони освещается внутренним светом необычайной красоты, почти боттичеллиевских очертаний.

Сексуальность Елены (Мур) исходит изнутри и гипертрофируется пламенем её золотисто-клубничных волос, – вне зависимости от почти монашеского сочетания белой блузки с черным кардиганом. Соня (Смит) – в платье, моложе, но будто бестелесна, и Астров не смотрит на неё со спины, – в то же время провожая взглядом силуэт уходящей Елены (с тем же удовольствием, как и минутой раньше «джинсовую» горожанку в толпе бегущего города). Здесь налицо карнавализация, «инверсия двоичных противопоставлений»²², переворачивание смысла бинарных оппозиций: удлинённое провинциальное платье на Соне (как знак ушедшей эпохи и знак женского начала) лишено признаков сексуальности в сравнении с тёмными брюками Елены (как знака современного и мужского, или трансгендерного). Дело не в том, что Астров не влюблён в Соню, а в том, что он не видит в ней женского начала (невзирая на то, что как актрисы – и Соня, и Елена – в «настоящей» нью-йоркской жизни появились на экране почти одновременно – на фоне соблазняющего неоновом знака Lingerie, обозначающего «дамское бельё»). Карнавализованное смешение fashion-идентичностей персонажей в условиях гендерных смещений конца XX века позволяет углубить эротические пласты прочтения чеховской пьесы.

Луи Малю, сочетавшему в своей многолетней карьере профессиональные

22 Термин Руднева. См.: Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Указ. изд. С. 126.



1



2



3

1 Андре Грегори и Уоллес Шон.
Фото Emily Andrews

2 Уоллес Шон (слева) и Андре Грегори на
съемках «Мой ужин с Андре». Режиссер
Луи Маль, 1981. New Yorker Films Everett
Collection

3 Андре Грегори, герой и рассказчик фильма
«Мой ужин с Андре»

4 Кадры из фильма «Мой ужин с Андре»



4



6 Фрагмент афишы к видеокопии фильма «Ваня на 42-й улице». На афише: Уоллес Шон (Ваня), Луи Маль – режиссер фильма, Джуллиана Мур (Елена), Брук Смит (Соня), Джордж Гейнес (Серебряков) и Андре Грегори – театральный режиссер

7 «Ваня на 42-й улице». Фильм в интерьерах театра

8 Кадры из фильма «Ваня на 42-й улице»



навыки документалиста (с его многолетними съёмками подводного мира Жака Кусто²³) и режиссёра игрового кино, удалось объединить в едином порыве мастерства (в раскрытии чеховского «подводного течения») и свою съёмочную группу, и творческий сценический ансамбль Андре Грегори. Связующим звеном фильмового проекта несомненно стал сыгравший Ваню актёр и драматург Уоллес Шон, участник ресторанный диалога с Грегори в Нью-Йорке в предыдущем широко известном артхаус-фильме Маля «Мой ужин с Андре» (1981), сценарий которого был написан Шоном совместно с Грегори²⁴.

В одном из данных во время съёмки «Вани» газетных интервью Грегори, выросший в Америке с русскими родителями и оттого обладавший как бы «двойным зрением» в своём взгляде на Чехова, признавался, что «русские могут впасть в депрессию в продолжение секунды. Часто, когда актёры играют Чехова, они задерживаются на одной и той же эмоции слишком долго. В некотором смысле, я думаю о себе как о Ване. Для многих из нас нелегко проживать наши жизни с радостью и с минимумом иллюзий, жить с тем, что нам дано, сполна»²⁵.

В определённой степени «Ваня на 42-й улице» может быть рассмотрен «метонимически» – сквозь призму джеймисоновского образа «ностальгии» (“nostalgia mode”), поскольку Маль пытается не столько воспроизвести прошлое в обращении к внешнему антуражу эпохи, но, скорее, воссоздать атмосферу и ощущение некогда пережитого эмоционального опыта, ассоциированного с этим прошлым²⁶. За редкими и короткими репликами между Андре Грегори и миссис Чао, единственным вымышленным персонажем фильма, скрывается «невидимая» забота о кинозрителе, ненавязчиво вводимая в ткань якобы «документальной» записи одной из репетиций пьесы. Далеко не сразу зритель понимает, что присутствует при процессе становления шедевра, и театрального, и кинематографического, что «репетиция» становится «путешествием» вглубь себя, а не только лишь вглубь давно ушедшей эпохи.

При рассмотрении проблем адаптации классической драматургии в современном иноязычном пространстве важен не только процесс «перевода» текста из медиума драмы на сцену или на экран, но и процесс «перевода» словесного текста с языка оригинала на язык транспозиции, позволяющий новейшему тексту вступать в диалогические отношения не только с прошлым, но и с настоящим. *Диалогичность* перевода проявляется не только на уровне дословного соответствия оригиналу (как заботе о классическом авторе), но и на уровне речевого соответствия нормам «воспринимающего» языка (как заботе о современных актёрах и зрителях).

В оригинальном «Дяде Ване» Грегори интимности и органичности актёрского общения на сцене несомненно способствовало качественно новое понимание культурной адекватности инновременного перевода драматургом Дэвидом Мэметом, стремящимся «означить» дискурсивное построение чеховской пьесы естественным для

23 См.: Vineberg, Steven. An American Vanya. In *Vanya on the 42nd Street*, The Criterion Collection, DVD, 2002.

24 «Ваня на 42-й улице» был последним фильмом Маля (ставшим в этом смысле «арт-завещанием» кинорежиссёра), и снятый им тринадцатью годами ранее артхаус-фильм «Мой ужин с Андре» (построенный в форме диалога театральных профессионалов, Андре Грегори и Уоллеса Шона) несомненно повлиял и на процесс создания «чеховского» фильма, и на его восприятие и место в истории американского театра и кино.

25 Taubin, Amy. “The Discreet Charm of Vanya”. *Village Voice*. 1994, June 21.

26 Jameson, Fredric. Postmodernism and Consumer Society. In: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York & London: W. W. Norton & Company, 2001. Pp. 1965–1967.

американской реальности конца XX века «слогом» и манерой общения. Адаптация Мэмета впервые была апробирована в 1988 году в American Repertory Theater of Cambridge в Массачусетсе, за полгода до начала «репетиции» Грегори в 1989 году. Несмотря на частичную потерю повторов ключевых слов и использование различных вариантов при переводе одного и того же слова, а порою и пропуск отдельных фраз, адаптированный к современной американской речи и глубоко ритмичный в своей интонации перевод Мэмета позволял актёрам говорить естественно и свободно, без нарушения дыхания, с нормальной для американского английского укороченностью предложений, не терпящей многослойного использования клауз. Пропуск отдельных чеховских цитат и вкрапление понятных зрителю аллюзий в современный нью-йоркский жаргон делали разговор на театральных подмостках захватывающе-релевантным и для немногочисленных (приглашённых лишь в последние дни четырёхлетней репетиции) театральных зрителей, и для последующих кинозрителей фильма *Маля*²⁷. Подобный адаптированный перевод становится возможным лишь в постбартковском мире, когда текст воспринимается как «сплетение цитат, выхваченных из неисчислимых сосредоточений культуры»²⁸.

К анализу малевского «Вани на 42-й улице» могут быть приложимы все основные риторические фигуры поэтики XX века: текст в тексте (киноописание репетиции спектакля Грегори), интертекст (наличие явных и скрытых интермедийных цитат, от рекламных текстов городского пространства до «ликов» Шекспира), гипертекст (интерактивное «по частям» меню с набором дополнительных материалов к фильму, включая документальный фильм о том, как фильм был «сделан»). Насыщенный интертекстами фильм *Маля* как нельзя ярче отражает возможности трансмедийного освоения текстов в межкультурном пространстве. В финале фильма персонажи сидят за громадным круглым столом, накрытым пестрой охристо-оливковой скатертью. Полусфера круглого стола напоминает уходящее за горизонт пространство планеты в зеленых разводах лесов на фоне коричневатой нечернозёмной земли, перекликающихся с лесами на картах доктора Астрова, тем самым усугубляя столь созвучную современной эпохе экологическую тональность пьесы, при которой даже «невпопад» произнесённая фраза о жарнице в Африке наполняется обертонами глобальной озабоченности современного мира проблемами климатического потепления.

Обращаясь к театральному опыту Грегори, запечатлённому в ставшей арт-хитом транспозиции *Маля*, нельзя не признать, что в современном понимании невозможно отделить историю изучения классических текстов от истории изучения их адаптаций²⁹. «Ваня на 42-й улице» не только стал кинематографическим бестселлером в среде американских театральных и академических кругов, но вошёл в историю культуры XX

27 Для фильма *Маля* не было написано специального сценария, но каждый день съёмки начинался с написанным Малем «мини-скриптом».

28 Barthes, R. (1968) *The Death of the Author*. In: *Modern Criticism and Theory: A Reader*. London & New York: Longman, 1988. Pp. 167–172.

29 Оглядываясь назад на сценическую историю чеховских спектаклей на Западе, небезынтересно вспомнить, что впервые «Дядя Ваня» обрёл кассовый успех у западного зрителя именно на Бродвее, – в противовес более чем сдержанному приёму у театральной аудитории Германии, Англии, Ирландии и Франции, – благодаря американской постановке Джеда Харриса в 1930 году (См.: *Senelick, Laurence. Directors' Chekhov*. In: *The Cambridge Companion to Chekhov*. Eds. Vera Gottlieb and Paul Allan. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Pp. 182–183).

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.

Во всех рассмотренных нами англоязычных транспозициях конкретно-исторические детали быта или окружающей среды, как то виски вместо водки у Блейкмора или кофе вместо чая у Маля, шум прибора вместо стука сторожа у Хопкинса или эвкалиптовые рощи вместо аллеи под старым тополем у Блейкмора, не оказывают существенного влияния на движение внутренних, эмоционально-лирических потоков действия, определяющих как трагическую, так и фарсовую природу чеховской пьесы. 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. При всей разнице их кинематографического языка и непохожести монтажного мышления, все три режиссёра попытались использовать свою «временную и культурную вневходимость» 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.

Не случайно, что всплеск интереса со стороны англоязычного кино к «Дяде Ване» произошёл именно в 1990-е годы, в последнее десятилетие еще возможных соответствий между театром и кино как разновидностей перформативно-визуального искусства, – в преддверии тотального использования цифровых технологий в процессе создания фильма как медиума XXI века и окончательного исчезновения целлулоида из кинематографической практики. С наступлением цифровой эпохи кардинальным образом меняются и способы визуальной репрезентации реальности, и сами модулы восприятия и взаимодействия с информативно-образными потоками. Цифровой кинематограф, обладающий практически неограниченными визуальными и концептуальными возможностями перекодирования картины мира в красочные, поражающие воображение визуальные образы и медийные нарративы, приводит к изменению принципов экранной реальности и несомненно влияет на горизонт зрительских ожиданий и в отношении насыщенной визуальной образности адаптируемого текста, и в отношении степени его концептуального сращения (или парадоксального отталкивания) с прототипом.

Кроме того, именно в 1990-е годы 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».

му», 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»³⁰. После нашумевших гастролей мхатовского «Дяди Вани» Олега Ефремова в сентябре 1989 года в Лондоне, к самым заметным театральным постановкам пьесы (наряду с «Августом» Энтони Хопкинса) в девяностые годы в английской столице можно отнести постановки Жана Мафияса (1993), Ховарда Баркера (1996), Кэти Митчел (1998) непосредственно по «Дяде Ване», а также спектакль Энтони Кларка по «Лешему» (1997).

Уже сам факт того, что режиссёры интересующих нас англоязычных фильмов снимаются сами в каждой из своих транспозиций (Блейкмор в роли Александра-Серебрякова, Хопкинс в роли Яна-Вани, Андре Грегори в фильме Маля в роли самого себя как оригинального постановщика сценического «Вани»), свидетельствует об особой пристрастности в их отношении к чеховскому тексту, пропущенному «сквозь себя». Именно этим отчасти объясняется и доминирующая роль прототипа Войницкого в «Августе» Хопкинса (исполняемая самим режиссёром) в сравнении с более сбалансированным ансамблевым исполнением чеховских прототипов в транспозициях Блейкмора и Маля.

Заложенный в чеховской пьесе потенциал к актуализации не только чисто российского контекста, но и к выявлению инокультурных идентичностей может быть успешно реализован в *иноязычных* и *иновременных* контекстах. При этом важно подчеркнуть, что чеховский текст не просто служит «средством» для исследования австралийской идентичности в «Деревенской жизни» Блейкмора или северно-уэльского колорита в «Августе» Хопкинса, но сама по себе темпоральная или культурная *инаковость* киноадаптации по сравнению с пьесой Чехова парадоксальным образом создаёт возможности и для создания истинно чеховского «настроения», и для более глубокого осмысления экзистенциальной напряжённости, заданной чеховским текстом. При встрече с «другой» культурой классический текст открывается на большей глубине и происходит то самое «обогащение культур», о котором писал Бахтин, именно благодаря «повторяемости элементов и неповторимости целого».

Разнообразие и «неповторимость» англоязычных транспозиций «Дяди Вани» конца двадцатого столетия ещё раз подтверждает универсальность чеховского духовного капитала и неисчерпаемость его перформативного видения как драматурга в контексте новых культурно-эстетических смыслов. Благодаря неисчерпаемому богатству визуальных возможностей кино, новым смыслом наполняется и тема утраченной красоты – от утраты лесов до утраты веры в других и в себя, – выходя далеко за пределы известных современникам Чехова «сцен из деревенской жизни» российских интеллигентов конца XIX века. Символично, что чеховская пьеса «Дядя Ваня», вышедшая в свет в 1896 году, в некотором смысле стала ровесницей кино – нового медиума, кардинально изменившего само представление о продолжительности жизни литературных текстов и параметрах их релевантности в иноязычной среде.

³⁰ На несомненное соответствие данной пьесы Чехова именно периоду 1990-х гг. указывает в своём обзоре Т. Шах-Азизова, подчёркивая, что после появления «Дяди Вани» Александра Калягина в театре "Et Cetera" и Марка Розовского в Театре «У Никитских ворот», только в одном 1993 году в Москве появилось шесть театральных постановок «Дяди Вани»: *Shakh-Azizova, Tatiana. Chekhov on the Russian Stage. In : The Cambridge Companion to Chekhov. Eds. Vera Gottlieb and Paul Allan. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 173. (См. также публикацию «Сюжет, достойный кисти Айвазовского» в данном сборнике.– Ред.)*

На фоне продолжающихся споров о методе оценки различных адаптационных и транспозиционных иномедийных практик (выходящих за пределы вопросов, связанных с сакрализацией или деформацией текста) необходимо также *диалогически* подходить и к рассмотрению подобных инокультурных транспозиций, находящихся в метатекстуальных отношениях с литературным текстом, что особенно актуально в условиях усиливающейся *киноцентричности* современной культуры. При этом для адекватной оценки инокультурной транспозиции требуется знание и другой, адаптирующей культуры. Без этого критический анализ транспозиции как текста сам по себе невозможен. Необходимо понимание разницы между тем, где идёт простое «добавление» к тексту, и где происходит плодотворное «раскрытие значений текста» в пространстве иной культуры, то есть происходит «приращение его смыслов», поскольку не только семантика креативного и зрительского восприятия классического текста, но и сама иерархия первоначально заложенных в текст авторских смыслов меняется сообразно культурно-историческому и языковому контексту.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.
- Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: 1996. 252 с.
- Муренина Е. К.* Литературная классика на театральной сцене: Проблемы канонизации и креативности в движении эпох // Театр в движении эпох / Под ред. Д. В. Родионова, Ю. В. Доманского. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. С. 16–25.
- Муренина Е. К.* Проблемы адаптации классики в театре и кино: «Ваня на 42-й улице» (1994) в трансмедийном и межкультурном диалоге эпохи постмодернизма // Кино-Театр. М.: ГТЦМ им. А. А. Бахрушина, 2017. С. 102–111.
- Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1998. 384 с.
- August.* Directed by Anthony Hopkins. Screenplay by Julian Mitchel. Perf.: Anthony Hopkins, Leslie Phillips, Kate Burton, Gawn Grainger, Rhian Morgan. Music Anthony Hopkins. Granada, 1995. 94 min. Color. In English.
- Barthes, R.* (1968) The Death of the Author. In: Modern Criticism and Theory: A Reader. London & New York: Longman, 1988.
- Burry, Alexander.* From Prison to Paradise: Michail Blakemore's Transposition of *Uncle Vanya*. In: Literature/Film Quarterly; Salisbury. 38.2 (2010): 84–97.
- Burry, Alexander.* Multi-mediated Dostoevsky: Transposing Novels into Opera, Film, and Drama. Evanston: Northwestern University Press, 2011.
- Chekhov, Anton.* Uncle Vanya. Adapted by David Mamet from transl. by Vlada Chernomordik. New York: Grove Press, 1989.
- Country Life.* Directed by Michael Blakemore. Screenplay by Michael Blakemore. Perf.: Sam Neil, Greta Scacchi, John Hargreaves, Kerry Fox. Music: Peter Best. The Australian Film Finance Corporation, 1994. 103 min. Color. In English.
- Ebert, Roger.* "Country Life". The Chicago Tribune. 1995, 4 August: 33.
- Emerson, Caryl.* Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

- Foucault, Michel.* The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the College de France, 1981–1982. New York, 2005.
- French, Philip.* Chekhov on Screen. In: The Cambridge Companion to Chekhov. Eds. Vera Gottlieb and Paul Allan. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Pp. 149–161..
- Genette, Gerard.* Palimpsests: Literature in the Second Degree. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- Hutcheon, Linda.* A Theory of Adaptation. New York, London: Routledge, 2006.
- Jameson, Fredric.* Postmodernism and Consumer Society. In: The Norton Anthology of Theory and Criticism. Ed. Vincent B. Leitch. New York & London: W. W. Norton & Company, 2001. Pp. 1965–1967.
- Jameson, Fredric.* Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, NC: Duke University Press, 1991.
- Senelick, Laurence.* Directors’ Chekhov. In: The Cambridge Companion to Chekhov. Eds. Vera Gottlieb and Paul Allan. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Pp. 176–190.
- Shakh-Azizova, Tatiana.* Chekhov on the Russian Stage. In: The Cambridge Companion to Chekhov. Eds. Vera Gottlieb and Paul Allan. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Pp. 162–175.
- Taubin, Amy.* “The Discreet Charm of Vanya”. Village Voice. 1994, June 21.
- Vanya on 42nd Street.* Directed by Louis Malle. Screenplay: Anton Chekhov’s *Uncle Vanya* adapted by David Mamet. Perf.: Andre Gregory, Wallace Shawn, Julianne Moore, Brooke Smith, Larry Pine. Music: Joshua Redman. Design: Eugene Lee. In English, 120 min. Laura Pels Productions, Mayfair Entertainment, Sony Picture Films, USA, 1994.
- Vanya on the 42nd Street.* Directed by Louis Malle. Prod. Fred Berner. Actors: Phoebe Brand, Wallace Shawn, Andre Gregory, Julianne Moore, Brooke Smith. 1994. Color, 120 min. In English, subtitled in Spanish. DVD Release Date: 2002, Sony Pictures Home Entertainment (The Criterion Collection).
- Vineberg, Steven.* An American Vanya. In: *Vanya on the 42nd Street*, The Criterion Collection, DVD, 2002.



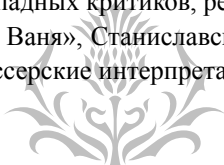


ДЖЕФФРИ БОРНИ

«ДЯДЯ ВАНЯ»: «ОГОНЕК ВДАЛИ»¹

Аннотация. Впервые на русском языке публикуется глава из книги Дж. Борни «Интерпретируя Чехова», посвященная пьесе «Дядя Ваня». Рассмотрены особенности спектакля «Дядя Ваня» в постановке Станиславского в Московском Художественном театре, особенности чеховского мировоззрения, различные интерпретации идейного содержания пьесы и характеров персонажей в работах западных критиков, режиссеров и исполнителей.

Ключевые слова: Чехов, «Дядя Ваня», Станиславский, Вл. Немирович-Данченко, Мейерхольд, театральная критика, режиссерские интерпретации.



BORNY, GEOFFREY

UNCLE VANYA: “A LITTLE LIGHT SHINING AHEAD”

Abstract. This chapter from G. Borney’s book *Interpreting Chekhov*, dealing with *Uncle Vanya*, is published in Russian for the first time. The author examines special features of Stanislavsky’s production at Moscow Art Theatre, peculiarities of Chekhov’s world-view, different interpretations of the plot and characters made by western critics, directors and actors.

Keywords: Chekhov, *Uncle Vanya*, Stanislavsky, Vl. Nemirovich-Danchenko, Meyerhold, theatre critique, directors’ interpretations.



¹ Из книги: Borney, Geoffrey, *Interpreting Chekhov*, ANU Press, 2006, pp. 169-194.



Беспольность и обреченность, неромантическая обреченность каждодневной рутины, неодолимая тяжесть скуки и пошлости – вот ее главные темы.

Марк Слоним²

Костяк пьесы: сделать жизнь лучше, найти способ быть счастливым.

Харольд Клурман³

«Дядя Ваня», московская премьера которого состоялась в октябре 1899 года, – пьеса во многом более обыкновенная, чем «Чайка». Во время гастрольного тура Московского Художественного театра 1924 года некий критик писал, что «в сюжете “Дядя Ваня” недалеко ушел от старой доброй американской мелодрамы»⁴.

Несмотря на свою явную простоту, эта пьеса доказала, что она столь же, сколь и другие чеховские пьесы, допускает прямо противоположные интерпретации. И в России, и на Западе с легкой руки критиков и режиссеров преобладают сумрачные, роковые постановки «Дяди Вани». Критик из Мельбурна Фиона Скотт-Норман, откликаясь на спектакль режиссера Гэйл Эдвардс 1991 года, с горечью замечает: «“Дядя Ваня” – пьеса о беспольности жизни». Она считает, что хотя в момент написания пьесы и не несла в себе столь пессимистического звучания, сейчас, «в нашем безбожном обществе, это единственно возможная интерпретация, потому что мы не можем разделить надежду Сони на покой после смерти»⁵. Спектакль Олега Ефремова, поставленный в Московском Художественном театре и показанный в Лондоне в 1989 году, конечно же, следует традиции Станиславского – играть драмы Чехова как трагедии. Сей безрадостный взгляд на Чехова почти неизбежно ведет к тому, что критики и рецензенты безосновательно приравнивают его осмотрительно оптимистический взгляд на жизнь с «ничего не поделаешь» школы абсурдизма. Вот почему рецензия Милтона Шульмана на «Дядю Ваню» Ефремова открывается такими словами:

«Чеховский “Дядя Ваня” никогда не был вместилищем смеха, но славянская сумрачность, в которую все погружено в постановке Московского Художественного театра, показанной в Литлтоне, несколько не трагична, а скорее философична. Всё, включая громоздкие декорации, затянуто туманом, а деревья с мертвыми бурными листьями словно тяжелеют от движений актеров, несущих на своих плечах груз отчаяния, как тяжелый рюкзак, и появляется настроение столь же мрачное, сколь оно бывает легким на комедиях Самюэля Беккета»⁶.

В свете этих наводящих тоску интерпретаций может показаться удивительным, что такой уважаемый критик как Дэвид Магаршак подводит итог своему анализу

2 Slonim, M., *Russian Theater from the Empire to the Soviets*, Methuen, London, 1963, p. 128.

3 Clurman, H., 'Director's Notes for *Uncle Vanya*', in *On Directing*, Collier Macmillan, New York, 1974, p. 261.

4 Anon., *World*, 29 January 1924.

5 Scott-Norman, F., *In Press*, 3 July 1991.

6 Shulman, M., *Evening Standard*, 15 September 1989.

песы, уверенно утверждая: «Главная тема “Дяди Вани”, однако, не крушение надежд, но мужество и надежда»⁷.

Поскольку «Дядя Ваня», как и прочие пьесы Чехова, интерпретировались самыми разными способами, критик «Мельбурн Таймс» Крис Бойд высказывает нелепое предположение о том, что пьеса и вовсе лишена смысла:

«“Дядя Ваня” – безусловно, самая загадочная и непостижимая пьеса Чехова. И хотя ее зловещие темы звучат и в XX веке, прежде всего нужно задаться вопросом: действительно ли Чехов хотел что-то *сказать*? Ведь пьеса открыта для бесчисленных прочтений»⁸.

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.

Изначально Чехов предлагал пьесу «Дядя Ваня», которая два года с успехом шла в провинции, не Московскому Художественному театру, а Малому – одному из старейших государственных театров. Но для постановки в государственном театре пьеса сначала должна была пройти театрально-литературный комитет. Когда на этом достойном собрании было решено, что пьесу можно ставить только после внесения определенных поправок, Чехов предложил ее не Малому, а Московскому Художественному театру. Несмотря на все претензии к тому, как Станиславский поставил «Чайку», Чехову импонировал тот факт, что молодая частная театральная компания поставит пьесу в изначальном виде, в соответствии с авторским замыслом. И он не разочаровался. Хотя первый показ «Дяди Вани» в Московском Художественном театре не вызвал такого восхищения, как первый показ «Чайки», пьеса имела огромный успех. Через месяц после премьеры Чехов написал восторженное письмо А. Л. Вишневному, исполнителю роли дяди Вани, о том, как он рад, что открыл для себя Московский Художественный театр:

«... я благодарю небо, что, плывя по житейскому морю, я наконец попал на такой чудесный остров, как Художественный театр. Когда у меня будут дети, то я заставлю их вечно молить бога за вас всех» (П VIII, 297)⁹.

Сохранилось довольно мало писем и комментариев того времени, когда в Московском Художественном театре шел «Дядя Ваня», в которых объяснялась бы причина растущих противоречий между двумя создателями театра. Немирович-Данченко

7 Magarshack, D., *Chekhov the Dramatist*, Eyre Methuen, London, 1980, p. 225. Ричард Гилман в обзоре бродвейских постановок критикует спектакль Майка Николса (1973) и делает тот же вывод, что и Магаршак, говоря, что никто из критиков «не высказал ни одной свежей мысли о “Дяде Ване”, а она, как и три последние великие пьесы Чехова, – не о поражении, а о силе духа» (Gilman, R., ‘Broadway Critics Meet *Uncle Vanya*’, *Theatre Quarterly*, Vol. 4, No. 13, February–April 1974, p. 68).

8 Boyd, C., *Melbourne Times*, 10 July 1991.

9 А. П. Чехов, письмо А. Л. Вишневному, 3 ноября 1899 г. Немирович-Данченко вспоминал еще несколько благожелательных отзывов Чехова того периода, когда играли «Дядю Ваню»: «Чувство к Художественному театру у Антона Павловича росло прочно. Были от него письма с такими выражениями: “Я готов быть швейцаром в вашем театре” или “Я завидую той крысе, которая живет под стенами вашего театра”. Или – на одно мое нервное письмо (это было уже во втором году): “В твоих словах слышна какая-то дребезжащая нога. Ох, не сдавайся. Художественный театр – это лучшая страница той книги, которая будет когда-либо написана о современном русском театре. Этот театр – твоя гордость, это – единственный театр, который я люблю, хотя ни разу еще в нем не был”» (*Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. М.: Правда, 1989. С. 167–168*).

чувствовал, что понимает чеховскую пьесу глубже, чем Станиславский, и не боялся высказывать свою точку зрения в письмах и драматургу, и режиссеру. Изучение этого творческого спора в сочетании с чеховскими комментариями о спектакле дает сегодняшним режиссерам бесценные подсказки относительно того, как представляли себе интерпретацию «Дяди Вани» сам автор и оба режиссера. Творческий консенсус все-таки был найден, именно поэтому постановка имела такой успех. За три дня до премьеры Мейерхольд написал Чехову письмо, в котором благодарил за ценные советы по работе над ролью Иоханнеса в «Одиноких» Гауптмана. В этом письме он пишет и о своих впечатлениях от того, как Станиславский и Немирович-Данченко проводили репетиции «Дяди Вани»:

«Пьеса поставлена изумительно хорошо. Прежде всего отмечаю художественную меру в общей постановке, которая (художественная мера) выдержана от начала до конца. Впервые два режиссера слились вполне: один – режиссер-актер с большой фантазией, хотя и склонный к некоторым резкостям в постановках, другой – режиссер-литератор, стоящий на страже интересов автора. И, кажется, последний заметно доминирует над первым. Рамка (обстановка) не заслоняет собой картины. Идейная существенная сторона последней не только бережно сохранена, то есть не завалена ненужными внешними деталями, но даже как-то ловко отчеканена»¹⁰.

Мейерхольд ясно дает понять, что Станиславскому не хватало «строгости», но его пристрастие ко всему внешнему, похоронившему главные мысли пьесы, было сглажено Немировичем-Данченко. Мейерхольд понимал, что критика Станиславского будет Чехову приятна, поскольку драматург незадолго до этого написал Мейерхольду письмо, в котором предупреждал актера о необходимости сопротивляться склонности режиссера к чрезмерным эффектам, к яркой театральности, а не подобию жизни (II VIII, 275)¹¹.

В мемуарах «Рождение театра» Немирович-Данченко пишет о любви Станиславского к мелодраматическим излишествам и натуралистическим преувеличениям в работе над *mise-en-scène*¹². Страсть Станиславского к тому, что Мейерхольд называл

¹⁰ В. Э. Мейерхольд, письмо к А. П. Чехову, 23 октября 1899 г.

¹¹ Чтение письма Чехова к Мейерхольду от начала октября 1899 года подрывает созданный Станиславским в книге «Моя жизнь в искусстве» миф о том, что Чехов не давал актерам полезных советов. Станиславский уверял читателей в том, что когда Чехова просили обсудить пьесу с актерами, «он смущался, конфузился и, чтобы выйти из неловкого положения и избавиться от нас, прибегал к своей обычной присказке: “Послушайте, я же написал, там же все сказано”» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1962. С. 283). Мейерхольд, один из самых талантливых актеров МХТ, всегда ценил советы Чехова. «Уважаемый и дорогой Антон Павлович! <...> Роль Иоганнеса в “Одиноких” Гауптмана поручена мне. Прошу Вас, помогите мне в работе моей над изучением этой роли. Напишите, что Вы требуете от исполнителя роли Иоганнеса. Каким рисуется Вам Иоганнес?» (Мейерхольд, письмо к Чехову от 29 сентября 1899 г.). Реакция Мейерхольда на подробные советы Чехова показывала, что комментарии драматурга об интерпретации роли он считал здоровыми, мудрыми и полезными. «Крепко жму Вашу руку, Антон Павлович, и благодарю за присланную характеристику Иоганнеса. Хоть Вы и коснулись только общих черт ее, но сделано это с таким мастерством, что образ Иоганнеса вырисовался совершенно ясно. <...> Впрочем, все, что Вы набросали <...> само по себе наталкивает на целый ряд подробностей, таких, которые вполне гармонируют с основным тоном образа одинокого интеллигента, изящного, здорового, но вместе с тем глубоко печального» (Мейерхольд, письмо к Чехову от 23 октября 1899 г.).

¹² То, как Немирович-Данченко описывает *mise-en-scène* в «Царе Федоре» Станиславского, ясно показывает, что этот режиссер страстно любил мелодраматические излишества. Используя движение, костюмы и реквизит, точно соответствующие историческим реалиям, Станиславский создавал грандиозное представление: «Если шапки носили высокие, то нужно делать чрезвычайно высокие; если рукава носили длинные, то надо такие, чтобы их нужно было все время засучивать; если дверь в хорах была маленькая, то делали ее такой, чтоб в нее нельзя было пройти иначе как согнувшись наполовину. Где-то вычитали, что, являясь перед царем, делали не три земных поклона, а какое-то большее количество, что-то около сотни, – вот и у нас на репетициях опускались на

«нагромождением лишних аксессуаров», свойственная его ранним постановкам, повлияла на первые репетиции «Дяди Вани». Бенедетти пишет, что «Станиславский с трудом нашел подход к образу Астрова», и эта «шаткость в начале репетиций» привела к тому, что герой стал «сверхактивным». Актер наградил Астрова множеством неуместных «дел»:

«Он все время бесцельно бродил по дому и саду, рассматривал растения, срывал увядшие цветы. Более того, он убивал комаров... В режиссерских записях содержится указание для всех героев убивать комаров и даже – с целью дополнительной защиты от насекомых – накрывать лица носовыми платками»¹³.

В своих мемуарах Немирович-Данченко не удержался и процитировал чеховскую шутиливую критику слабости Станиславского в подходе к роли:

«Через год в “Дяде Ване” он еще будет закрывать голову от комаров, будет подчеркивать трещание сверчка за печкой. За этих комаров и за этого сверчка театральная литература будет много бранить Художественный театр. Даже сам Чехов как-то полусуто, полусерьезно скажет: “В следующей пьесе я сделаю ремарку: действие происходит в стране, где нет ни комаров, ни сверчков, ни других насекомых, мешающих людям разговаривать”»¹⁴.

Во время репетиций первой постановки «Дяди Вани» в Московском Художественном театре Немирович-Данченко был огорчен тем, как Станиславский работает над пьесой, гораздо сильнее, чем признается в мемуарах. В длинном письме, написанном в день премьеры, он жалуется Станиславскому на то, как в спектакле развивается действие. Он чувствовал, что из-за короткого репетиционного периода не смог обсудить с режиссером очень важные вопросы, касавшиеся некоторых режиссерских решений. Немирович-Данченко сокрушается:

«...у нас так мало времени беседовать, что ни до чего не договариваешься сплошь и рядом. А между тем мы с Вами оба понимаем, что во время репетиций нам спорить неудобно. Неловко перед артистами – не так ли?»¹⁵

Настаивая на необходимости ориентироваться в первую очередь на вкусы не критиков, а «интересной и лучшей части публики», Немирович-Данченко не только требует от Станиславского лучше выучить текст роли Астрова, но и просит его внести в постановку конкретные изменения, поскольку пост режиссера Станиславский оставил за собой:

«1) в Вашей собственной роли (Астрова).

Я не хочу платка на голове от комаров, я не в силах полюбить эту мелочь. Я убежденно говорю, что это не может понравиться Чехову, вкус и творчество которого хорошо знаю. Я убежденно говорю, что эта подробность не рекомендует никакого нового направления. Бьюсь об заклад, что ее отнесут к числу тех “излишеств”, которые только раздражают, не принося никакой пользы ни делу, ни направлению, ни задачам Вашим. <...> Наконец, даже с жизненной точки зрения она – натяжка.

колени, прикладывались лбом к полу, поднимались и снова опускались – не менее двадцати раз... <...> И вот от такой яркой нагроможденности красок, образов, выкриков – поворот к печальным будням Чехова» (Немирович-Данченко *Вл. И.* Рождение театра. Указ. изд. С. 139). Станиславскому было труднее, чем Немировичу-Данченко, добиться этого «поворота».

13 Benedetti, J., *Stanislavski: A Biography*, Methuen, London, 1988, p. 93.

14 Немирович-Данченко *Вл. И.* Рождение театра. Указ. изд. С. 146.

15 *Вл. И. Немирович-Данченко*, письмо к К. С. Станиславскому, 26 октября 1899 г.

Словом, я не могу найти за эту *заметную* подробность ни одного сколько-нибудь серьезного довода. И именно потому, что за нее нет довода, я не вижу, почему бы Вам не подарить ее мне, когда я так об этом прошу»¹⁶.

Поначалу Станиславский отказывался менять эти детали, держась за них, как за священную корову. Бенедетти пишет, что «носовой платок и комары остались. И лишь постепенно, когда продолжались репетиции и росла уверенность, нагромождение деталей исчезло»¹⁷. Творческая «строгость», развитие которой Мейерхольд заметил во время репетиций, со временем проникла и в то, как сам Станиславский играл роль Астрова, в результате чего, к его удивлению, эта работа была оценена очень высоко. Говорят, он изумленно признался Ольге Книппер: «Я же ничего не делаю, а публике нравится»¹⁸.

Польза урока, который можно вынести из исполнения Станиславским роли Астрова, состоит в следующем: искусство играть Чехова кроется в способности актера или актрисы играть свою роль классически просто. Совет, который Чехов дал актерам, репетировавшим «Чайку» в петербургской постановке Карпова, остается столь же полезен для актеров и режиссеров, сколь полезен он был и в 1896 году. Вот как Карпов передает слова Чехова: «Прежде всего, избегайте театральности. Старайтесь быть как можно проще. Помните о том, что все они – обычные люди»¹⁹. Станиславский пришел к пониманию ценности этого заниженного подхода к характеристике персонажа²⁰.

Как режиссер, Станиславский никогда не мог перебороть свою привычку скрывать главные мысли чеховских пьес под «нагромождением лишних аксессуаров». Именно Мейерхольд первым указал на то, как именно нужно обращаться с пьесами Чехова. Русский критик С. Балухатый писал:

«По мнению В. Мейерхольда, основная особенность драматургического стиля Чехова – импрессионистски брошенные на полотно образы – дает выгодный для режиссера материал для дорисовывания их в яркие, определенные фигуры (типы)»²¹.

Одним из самых ярких примеров проблем, возникающих от подобного избыточного «дорисовывания» образа, может служить разбор постановки «Дяди Вани» Шоном Матиасом в 1992 году, где роль Астрова играл Энтони Шер. Тот, кто видел Шера в ролях Ричарда в «Ричарде III» или лицемера Тартюфа в одноименной

¹⁶ Там же.

¹⁷ Benedetti, J., *Stanislavski: A Biography*, p. 94.

¹⁸ Цит. в: Benedetti, J., *op. cit.*, p. 97. Актер Леонид Леонидов оставил подробное описание того, какое впечатление производила эта неброская игра Станиславского: «Я видел множество хороших спектаклей и множество великих актеров, но никогда не испытывал ничего подобного. И я понял, в чем тут дело: здесь веришь всему; здесь нет и следа театральности; кажется, что на сцене нет актеров, нет заранее придуманных *mise-en-scènes*. Всё здесь так просто, как в жизни, но под налетом простоты кипят страсти человеческие» (Leonidov, L., quoted in Magarshack, D., *Stanislavsky: A Life*, Faber and Faber, London, 1986, p. 192).

¹⁹ Magarshack, D., *Chekhov the Dramatist*, p. 184.

²⁰ В то время Станиславский уже начал через практику открывать ключевые составляющие того, что позже станет его знаменитой системой. Столь высоко оцененному всеми исполнению роли Астрова предшествовало не менее простое исполнение роли Левборга в «Гедде Габлер» Ибсена. По мнению Бенедетти, именно этот спектакль стал поворотным моментом в становлении Станиславского как актера. «Очень трудно точно определить поворотные моменты актерской карьеры, но ведь не случайно же именно за этим спектаклем немедленно последовал Чехов и те требования, которые предъявляют его пьесы к внутреннему миру актера. В последующие сезоны Станиславский ставил пьесы, в которых доминирует внутренний мир, а не внешние красоты или техника» (Benedetti, J., *op. cit.*, p. 87).

²¹ Balukhaty, S., quoted in Bitsilli, P., *Chekhov's Art: A Stylistic Analysis*, Ann Arbor, 1983, p. 116.

комедии Мольера, не мог не заметить, что этому актеру свойственен очень театральный и зачастую совершенно уникальный подход к ролям. Кристофер Эдвардс в рецензии на спектакль Матиаса называет игру Шера «жизненной», но полагает, что «Шер никогда не станет актером, хорошо вписывающимся в ансамбль»²². Эту же мысль повторили и другие критики. Малкольм Рутенфорд из газеты «Файнэншл Таймс» подчеркнул, что Шера «должно быть, очень трудно призвать к дисциплине для работы в команде, особенно, если не он является ее капитаном»²³.

Самое страшное при исполнении пьес Чехова – это когда актер пытается перетянуть внимание на себя как на звезду сцены, а не члена актерского ансамбля, но Шер, видимо, именно это и делал. Кеннет Харрен из «Мэйл он Санди» рассказывает о «паре “актерских” спектаклей», испортивших впечатление от качественной постановки. Игру Шера он описывает как «наполненную веселыми находками из актерской записной книжки»²⁴. Многие критики отмечали эгоцентричность его партии. Даже Кристофер Эдвардс, которому такой Астров понравился, подчеркивал, что Шер «не может не бороться за зрительское внимание, и здесь это особенно заметно»²⁵. Самый разоблачительный анализ постановки Матиаса и игры Шера дал Чарльз Спенсер из «Дэйли Телеграф». Он задается вопросом, почему этот «Дядя Ваня» «лишен великолепия», хотя в нем занят «исключительно яркий состав», и отвечает, что спектакль угодил в западню излишней театральности, вместо того, чтобы быть естественным и подобным жизни:

«Спектакль Шона Матиаса слишком часто вызывает чувство, что вы наблюдаете *игру* необычайно одаренного актера. Лучшие пьесы Чехова создают иллюзию, что вы смотрите не тщательно выстроенную пьесу, но прихотливо запутанную жизнь. Здесь есть и самоосмысление, и тяга ко всему новому и оригинальному. У Матиаса, похоже, не хватило времени на искусство, под которым скрыто искусство»²⁶.

Приверженность Чехова принципам реализма означает, что, в отличие от Матиаса, он пытался создать искусство, которое по определению чуждо обману. Шер – сознательно или неосознанно – принял трюк с носовым платком, который Станиславский так любил, а Немирович-Данченко так презирал. Спенсер, как и Немирович-Данченко до него, указывает на неуместность подобного сценического жульничества:

«Должен признаться, что у меня серьезная проблема с исполнителем роли Астрова – Энтони Шером, которого многие так любят. Мистер Шер знаменит своей яркой гиперактивностью и не может усмирить ее даже в пьесе Чехова. Его доктор впервые появляется на сцене весь в поту, долго и тяжело пыхтит, после чего тщательно оттирает пот носовым платком, а закончив сей ритуал, кладет платок себе на голову. Конечно, все это показывает нам, какой долгий путь проделал Астров и как на улице жарко, но на ум приходит совсем иная мысль: а вот и старина Энтони Шер, позволяющий себе покрасоваться на сцене. Интересно, и долго еще он будет лежать, распростертый на полу? Ответ: около двух минут, а в запасе у него еще много всяких фокусов, хватит на весь вечер»²⁷.

22 Edwards, C., *Spectator*, 7 March 1992.

23 Rutherford, M., *Financial Times*, 27 February 1992.

24 Hurren, K., *Mail on Sunday*, 1 March 1992.

25 Edwards, C., loc. cit.

26 Spencer, C., *Daily Telegraph*, 27 February 1992.

27 Ibid.



Исполнение Шером роли Астрова представляет нам именно тот сугубо театральный подход, против которого всегда выступал Чехов. Любовь драматурга к краткости и сдержанности подтверждается советами, которые он давал другим писателям на протяжении всей своей творческой жизни. Так, в письме, написанном еще до постановки «Дяди Вани» в Московском Художественном театре, Чехов разъясняет, чего ему «не хватает» в произведениях Максима Горького:

«Начну с того, что у Вас, по моему мнению, нет сдержанности. Вы как зритель в театре, который выражает свои восторги так несдержанно, что мешает слушать себе и другим» (П VII, 352)²⁸.

Несколько недель спустя Чехов развил свою критику. Похвалив талант Горького, он добавляет:

«Единственный недостаток – нет сдержанности, нет грации. Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация. В Ваших же затратах чувствуется излишество» (П VIII, 11)²⁹.

Именно это «нет грации» и характеризует игру Энтони Шера. Совершая слишком много телодвижений, он делает происходящее на сцене трудным для понимания.

Работая над телевизионной версией «Дяди Вани», Грегори Мошер не только не воспользовался советами Чехова, но даже, напротив, упорно пытался впихнуть в нее как больше деталей, против которых автор возражал в спектакле Станиславского. В этом англо-американском творении, осуществленном в 1990 году Би-би-си совместно с нью-йоркской WNET, участвует стилистически неудобная комбинация британских и американских актеров. Даже чисто внешне правдоподобие, которого требует чеховская пьеса, нарушается тем, что роль Серебрякова исполняет шотландец Йен Баннен, а его дочь Соню играет американка Ребекка Пиджон. Услышав от доктора Астрова, в которого она влюблена, слова о том, что единственное, что его еще захватывает, это красота, Соня жалуется:

«С о н я (одна). <...> (Ломая руки.) О, как это ужасно, что я некрасива! Как ужасно! А я знаю, что я некрасива, знаю, знаю... В прошлое воскресенье, когда выходили из церкви, я слышала, как говорили про меня, и одна женщина сказала: “Она добрая, великодушная, но жаль, что она так некрасива...” Некрасива...» (С XIII, 85).

Проблема этого спектакля и его правдоподобия особенно осложняется тем, что, как бы ни старалась мисс Пиджон отрицать сей факт, она остается невероятно красивой женщиной. В результате Соня предстает пред нами девушкой со слабым зрением, а Астров так и просто слепцом. Мэри Элизабет Мастрантонио надлежащим образом хороша в роли Елены, молодой жены Серебрякова, но ее сильный американский акцент опять-таки отвлекает на себя внимание на фоне смешения актеров разных национальностей, и это в спектакле, претендующем на безоговорочный реализм.

Режиссерское упрямство Мошера, однако, еще лучше заметно в его отказе, сознательном или неосознанном, следовать советам Чехова касательно того, как должны быть сыграны конкретные сцены во избежание их ошибочного толкования. Ольге Книппер, исполнительнице роли Елены в постановке Московского Художественного театра, было нелегко найти правильное решение, и в результате на премьере она

28 А. П. Чехов, письмо А. М. Пешкову (М. Горькому), 3 декабря 1898 г.

29 А. П. Чехов, письмо А. М. Пешкову (М. Горькому), 3 января 1899 г.

играла не вполне удовлетворительно³⁰. Она написала Чехову о том, что ей трудно было принять некоторые идеи Станиславского касательно определенных сцен. Книппер писала ему:

«Меня смущает ремарка Алексеева по поводу последней сцены Астрова с Еленой: Астров у него обращается к Елене, как самый горячий влюбленный, хватается за свое чувство, как утопающий за соломинку. По-моему, если бы это было так, – Елена пошла бы за ним, и у нее не хватило бы духу ответить ему – “какой вы смешной...” Он, наоборот, говорит с ней в высшей степени цинично и сам как-то даже подсмеивается над своим цинизмом. Правда или нет?»³¹

Ответ Чехова был предельно ясен. По его мнению, интерпретация Станиславского в исполнении Книппер категорически неверна. Играть Астрова как «горячего влюбленного» – «неверно, совсем неверно!». И далее драматург доходчиво объясняет, почему этот подход ошибочен:

«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. Если Астров поведет эту сцену буйно, то пропадет все настроение IV акта – тихого и вялого» (П VIII, 272)³².

Столь полезный совет в постановке Мошера был проигнорирован. Иэн Холм, очень угрюмый Астров, играл эту сцену с той самой буйной страстностью, за которую ратовал Станиславский, а Елена в исполнении Мэри Элизабет Мастрантонио проливала горькие слезы, оплакивая свою неспособность проявить смелость и закрыть роман с доктором-искусителем.

Рональд Хингли уверяет, что Чехов «считал интерпретацию Станиславского сверхяркой». Можно только догадываться, что сказал бы драматург о режиссерских усовершенствованиях Мошера. Самый яркий пример нарушения этим американским режиссером чеховских смыслов – это кульминация в III акте, когда дядя Ваня неумело пытается выстрелить в Серебрякова. В этот момент Марина старается успокоить Соню, а за сценой дядя Ваня и профессор продолжают начатую на сцене ссору. Вот чеховский текст:

30 Книппер отвергла режиссерские указания Станиславского, и в результате на премьере она играла плохо. Немирович-Данченко писал Чехову: «Наибольшую досаду возбуждала в нас Книппер. На генеральной она произвела фурор, ее называли обворожительной, очаровательной и пр. Тут разволновалась и всю роль от начала и до конца переиграла» (Вл. И. Немирович-Данченко, письмо к А. П. Чехову, 27 октября 1899 г.). Книппер понимала, что сыграла плохо, и в своем письме к Чехову, после слов «Играла я невообразимо скверно – почему?» она пытается дать объяснение этой неудаче. «Дело, по-моему, вот в чем: меня заставили позабыть мой образ Елены, который режиссерам показался скучным, но который я целиком не играла. Обрисовали мне ее совсем иначе, ссылаясь на то, что это необходимо для пьесы. Я долго боролась и до конца не соглашалась. На генеральных я была покойна и потому играла, может быть, мягко и ровно. На спектакле же я адски волновалась, прямо трусила <...> Если бы я играла то, что хотела, наверное, первый спектакль меня не смутил бы <...> Страшно думать о будущем, о следующих работах, если опять придется бороться с режиссерским гнетом» (О. Книппер, письмо к А. П. Чехову, 27–29 октября 1899 г.).

31 О. Книппер, письмо к А. П. Чехову, 26 сентября 1899 г. Роль Астрова была одной из самых удачных для Станиславского. Немирович-Данченко писал Чехову: «Рисуем Астрова материалистом в хорошем смысле слова, неспособным любить, относящимся к женщинам с элегантно циничностью, едва уловимой циничностью. Чувственность есть, но страстности настоящей нет. Все это под такой полшутливой формой, которая так нравится женщинам». Образ Астрова, блистательно воплощенный Оливье в постановке 1963 г., основан на трактовке, данной Немировичем-Данченко.

32 А. П. Чехов, письмо к О. Книппер, 30 сентября 1899 г.

«М а р и н а. Не горюй, сиротка... (Глядя на среднюю дверь, с сердцем.) Ишь рас-
ходились, гусаки, чтоб вам пусто!

За сценой выстрел; слышно, как вскрикивает Елена Андреевна; Соня вздрагивает.
У, чтоб тебя!

С е р е б р я к о в (вбегают, пошатываясь от испуга). Удержите его! Удержите!
Он сошел с ума!

Елена Андреевна и Войницкий борются в дверях.

Е л е н а А н д р е е в н а (стараясь отнять у него револьвер). Отдайте! Отдайте,
вам говорят!

В о й н и ц к и й. Пустите, Hélène! Пустите меня! (Освободившись, вбегают и
ищет глазами Серебрякова.) Где он? А, вот он! (Стреляет в него.) Бац!

Пауза.

Не попал? Опять промах?! (С гневом.) А, черт, черт... черт бы побрал... (Бьет
револьвером об пол и в изнеможении садится на стул. Серебряков ошеломлен; Елена
Андреевна прислонилась к стене, ей дурно.)

Е л е н а А н д р е е в н а. Увезите меня отсюда! Увезите, убейте, но... я не могу
здесь оставаться, не могу!

В о й н и ц к и й (в отчаянии). О, что я делаю! Что я делаю!

Соня (тихо). Нянечка! Нянечка!

Занавес» (С XIII, 103–104).

В этой сцене перед нами – идеальный пример чеховской трагикомической техни-
ки. Абсолютно мелодраматическая сцена сопровождается двумя выстрелами, наво-
дящими публику на мысль, что дядя Ваня застрелился за сценой, как Треплев в «Чай-
ке». Но Чехов продолжает нагнетать напряжение, возвращая героев из закулисья и
давая понять, что сейчас на наших глазах может произойти убийство. Доводя ме-
лодраматизм до высшего предела, он вдруг, при помощи комических банальностей,
превращает действие из потенциальной трагедии в фарс. Эффектные трагические
жесты перерождаются в пустые комические.

В спектакле Мошера выстрелы за сценой и на сцене присутствуют, как и написа-
но у Чехова, но режиссер добавляет небольшую деталь, идущую вразрез с трагико-
мическим тоном пьесы. После того, как Дэвид Уорнер (дядя Ваня) говорит «Бац!»,
ему добавляют одну строчку текста, которую он произносит с тихой угрозой. Вот
она: «Ну ладно. Ну ладно. Еще раз». Потом он медленно подходит к окаменевшему
Серебрякову, бесстрашно глядящему в глаза дяде Ване, приставляет пистолет к его
подбородку и нажимает на курок. Слышен щелчок, и только после этого дядя Ваня
«в изнеможении садится на стул». Сделанная Мошером вставка, конечно, очень тра-
гична и эффектна, в лучших традициях мелодраматического преувеличения и вполне
во вкусе Станиславского, но категорически противоречит кредо Чехова «показывать
жизнь и людей такими, какие они есть, а не такими, какими они станут, если поста-
вить их на ходули»³³.

Рекомендации Чехова актрисе, исполняющей роль Сони, еще раз подтверждают,
что он мечтал избежать излишнего мелодраматизма. В книге «Воспоминания» актри-
са Н. С. Бутова вспоминает слова Чехова:

33 Chekhov, A., quoted in Fen, E., ed., *Chekhov Plays*, Penguin, Harmondsworth, 1954, p. 19.

«Антон Павлович однажды посмотрел “Дядю Ваню”. В третьем акте Соня падала перед отцом на колени на словах “Надо быть милосердным, папа!” и целовала его руки. “Вы не должны этого делать, драма не в этом, – сказал Чехов. – Весь смысл человеческой драмы скрыт во внутренних, а не внешних проявлениях. Драма Сони – во всей ее жизни до этого момента, а это лишь случайность, продолжение револьверного выстрела. Да и выстрел – тоже не драма, а случайность”»³⁴.

Все эти росчерки режиссерского пера Мошера в «Дяде Ване» помогают превратить пьесу в крайне зловещую и унылую трагедию. Чеховский легкий юмор, заметный, к примеру, в нелепой попытке пристрелить профессора, растворен в мрачном фатализме, доминирующем в этой постановке. Чего в ней нет, так это унаследованного Чеховым двойственного видения реальности, проявляющегося в форме трагикомедии. 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. И, конечно, режиссер должен найти соответствующие *mise-en-scène*, чтобы донести свою интерпретацию до зрителя.

Хотя Астров не является автопортретом Чехова, драматург наградил его многими своими убеждениями. В частности, двойственное восприятие жизни отражено в метаниях Астрова между надеждой и отчаянием. Доктор Чехов знал, что за отведенный ему земной срок он мало что может сделать для человечества, вот и доктор Астров, пребывая в дурном расположении духа, переживает из-за того, что его собственные усилия бессмысленны и их вряд ли кто-то заметит. В первой сцене пьесы заработавшийся доктор как раз пребывает в таком настроении. У него только что умер больной, и это напоминает ему об ограниченных возможностях профессии врача и о его неспособности хоть сколько-нибудь улучшить жизнь крестьян. В этом настроении Астров утрачивает научную объективность, необходимую для выживания в профессии, ведь профессия эта связана с неизбежностью смерти. Он вспоминает, что чувствовал после смерти больного. И это приводит его к выводу о бессмысленности его работы, да и жизни в целом:

«А с т р о в. ...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... 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!

М а р и н а. Люди не помянут, зато бог помянет.

А с т р о в. Вот спасибо. Хорошо ты сказала» (С XIII, 64).

Астровское долгосрочное видение лучшей жизни, связанное с мыслями о будущих поколениях, для которых и он, и другие сейчас работают, в этом монологе

³⁴ Butova, N. S., *Reminiscences*, quoted in Worrall, N., *File on Chekhov*, Methuen, London, 1986, p. 48. Хингли уточняет, что описанный Бутовой момент предшествовал выстрелу, а не следовал за ним (Hingley, R., op. cit., p. 302).

затмевается сиюминутным чувством бессмысленности происходящего. Мы наблюдаем, как Астров на мгновение утрачивает веру. Позже мы узнаем, что он, в отличие от Марины и Сони, не верит в помощь Бога. Во втором акте, выпив слишком много водки, он вступает в ночной разговор с Соней, где метафорически признается в своем неверии и ощущении беспомощности:

«А с т р о в. 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).

Несмотря на уверенность Астрова в том, что никакой надежды нет, он все же продолжает действовать, думая о будущих поколениях. Как и Чехов, он не бросает занятий медициной, как и драматург, сажает деревья, чтобы прекратить гибель окружающей среды, и делает это для тех, кто еще не родился. Хотя Астров не производит впечатление человека, верящего в жизнь после смерти, он все же продолжает верить в идею создания лучшего будущего для человечества. Когда он описывает, как «русские леса трещат под топором», он не говорит об этом как о непоправимой катастрофе. Астров считает, что в этом виноват человек, выбравший такой безответственный путь:

«А с т р о в. Человек одарен разумом и творческою силой, чтобы преумножать то, что ему дано, но до сих пор он не творил, а разрушал. Лесов все меньше и меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днем земля становится все беднее и безобразнее» (С XIII, 72–73).

Слова Астрова о том, что человек – разрушитель, свидетельствуют о том, что в будущем он мог бы стать созидателем. Если упадок происходит потому, что разрушение кроется в природе вещей, тогда Чехов действительно показывает нам мир, в котором ничего нельзя сделать. Однако Астров высказывает предположение, что разрушение окружающей среды есть результат всеобщего безделья. Это потому, что человек ленив и «разрушает все, не думая о завтрашнем дне». Астров не очень-то верит в день сегодняшний, но лишь потому, что верит в «завтрашний день» и сажает деревья:

«А с т р о в. ...все, что я говорю, тебе кажется несерьезным, и... и, 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...» (С XIII, 73).

Хотя Елена ленива и неспособна вовлечься хоть в какое-нибудь осмысленное занятие, она достаточно умна, чтобы увидеть свою бесполезность в сравнении с Астровым. В разговоре с Соней она называет себя «нудным, эпизодическим лицом» и понимает, что Астров интересен ей в значительной степени благодаря его вере в возможность создания лучшего будущего:

«Е л е н а А н д р е е в н а. 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...» (С XIII, 88).

Позиция Астрова не предусматривает личного счастья. Водка, которую он пьет, может на время притупить боль от тяжелой работы, а поддерживает его вера в будущее. У него есть настоящая страсть – он документально фиксирует процесс разрушения окружающей среды на примере их уезда, и в III акте Чехов заставляет его долго об этом говорить, когда он рассказывает об этой работе Елене. И замолкает он, только когда понимает, что Елене это совершенно не интересно, а думает она явно о чем-то другом. В его монологе нет ни тени иронии, это скорее серьезный отчет:

«А с т р о в. В общем, картина постепенного и несомненного вырождения, которому, по-видимому, остается еще каких-нибудь десять-пятнадцать 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!» (С XIII, 95).

И только когда Астров понимает настоящую причину этого допроса, появляется шуточный тон. Он грозит ей пальцем и называет ее «хитрой», «милой хищницей» и «красивым, пушистым хорьком». Увлеченный красотой Елены, он не испытывает настоящей страсти. А когда приходит пора прощаться, он со свойственным ему трезвомыслием сообщает ей, что их возможная интрижка – не более чем комическая интерлюдия, быстро погасившая настоящую страсть:

«А с т р о в. Вот вы приехали сюда с мужем, и все, которые здесь работали, копались, создавали что-то, должны были побросать свои дела и все лето заниматься только подагрой вашего мужа и вами. Оба – он и вы – заразили всех нас вашей праздностью. Я увлекся, целый месяц ничего не делал, а в это время люди болели, в лесах моих, лесных порослях, мужики пасли свой скот... <...> ...я убежден, что если бы вы остались, то опустошение произошло бы громадное. И я бы погиб, да и вам бы... несдобровать. Ну, уезжайте. *Finita la comedia!*» (С XIII, 110).

Когда режиссеры слишком педалируют «любовь» между Астровым и женой профессора, они подталкивают пьесу в сторону бульварной драмы, чего Чехов всячески старался избегать. Драматург изображает Астрова как антиромантического героя, не страстного героя-любовника, но реалиста, который видит жизнь без иллюзий и терпеливо сносит ее тяготы. Это дядя Ваня претендует на роль пылко влюбленного, и эти попытки Чехов рисует с изрядной долей комизма.

Что может быть нелепее, чем появление дяди Вани с букетом осенних роз для Елены, когда он находит ее в объятиях Астрова? Это дядя Ваня, истребивший лучшие годы своей жизни, обвиняет профессора в собственной своей близорукости, а потом делает нелепое признание, хотя даже он сам понимает, насколько глупо предполагать, что это он, а вовсе не профессор, мог бы стать гением:

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

М а р и я В а с и л ь е в н а (*строго*). Слушайся Александра!» (С XIII, 102).

Боль, которую испытывает дядя Ваня, настоящая, но его реакция в духе кризиса среднего возраста нелепа и неуместна. Он ведет себя как человек незрелый и эмо-

ционально зависимый, как Треплев в «Чайке», но в данном случае это еще более гротескно, ведь дядя Ваня – человек в возрасте, а по-прежнему ведет себя как маленький сынок. Именно Астров указывает дяде Ване на жестокую реальность, когда этот несчастный нытик просит доктора помочь ему либо начать новую жизнь, либо покончить с этой. Астров дает ему совет, похожий на тот, который в «Чайке» Сорин получает от Дорна, пожаловавшись на непрожитую жизнь. Астров отказывается подпитывать иллюзии дяди Вани:

«В о й н и ц к и й. Невыносимо! *(Склоняется к столу.)* Что мне делать? Что мне делать?

А с т р о в. Ничего.

В о й н и ц к и й. Дай мне чего-нибудь! 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).

Поскольку Астров и сам не питает надежд на какие-то перемены к лучшему в собственной жизни или в жизни после смерти, ему не хватает одной лишь веры в будущие поколения. Астров – один из тех героев чеховских пьес и рассказов, которые несут в себе то, что Морис Фридман назвал «чеховской трудовой моралью». Интерпретацию этого персонажа в терминах и сюеминутного пессимизма, и долгосрочного оптимизма нельзя слишком перегружать, ибо зрителю должен быть понятен чеховский трагикомизм. Фридман очень точен, когда подчеркивает центральное положение Астрова в действии «Дяди Вани»:

«Мне кажется особенно существенным, что самый энергичный, самый живой, самый уравновешенный, самый интеллигентный и, в конечном итоге, самый привлекательный персонаж пьесы доносит до нас мысль о том, что работа важна для будущей жизни, и поэтому нужно заниматься добрыми, осмысленными делами»³⁵.

Соня разделяет веру Астрова в действенность труда, но, в отличие от него, утешается верой в Бога и жизнь после смерти. Именно эта вера позволяет ей выносить

35 Freedman, M., 'Chekhov's Morality of Work', *Modern Drama*, Vol. 5, No. 1, 1962, p. 88.

ту боль, которую причиняет ей то, что Астров ее не любит. Безутешный дядя Ваня, потерявший веру в пользу труда, приходит к пониманию того, что зря растратил свою жизнь. Хотя Чехов, судя по всему, верующим человеком не был, нет сомнений в том, что он очень высоко ценил ту поддержку, которую эта вера дает человеку верующему. Веру Астрова в природу и веру Сони в Бога можно было бы интерпретировать как мысль о необходимости человеку веры, если бы не чеховское подтрунивание над тем, что говорят его герои. Составление Астровым карты, показывающей вред, нанесенный русской природе, и его страстные призывы к прекращению разрушения принижаются тем фактом, что Елена больше интересуется им как привлекательным мужчиной, чем как прогрессивным мечтателем. В сцене, которую видит зритель, не втолковываются экологические идеи. Напротив, она ювелирно комична: Астров увлеченно излагает свои тезисы и даже не замечает, что Елена его не слушает.

Точно так же Сонин финальный монолог о вере принижается тем фактом, что она проповедует перед необращенными. Дядя Ваня не очень-то верит в существование Сониного Бога и, хоть и вернулся к привычной работе, больше не верит в ценность труда. Соня произносит лирические речи на фоне дядиных всхлипываний. Актеру, исполняющему роль Астрова, нет нужды тоном добавлять иронии к речам о вере в важность экологии. Реакция Елены на эту «лекцию» наполняет иронией всю сцену. Точно так же актриса, играющая Соню, может в этой сцене искренне играть веру в светлую жизнь после смерти. Резкое противопоставление Сониной веры и дяди Ваняного отчаяния принижает торжественность ее монолога и обогащает финал пьесы трагикомическими нотами:

«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... <...> Я верую горячо, страстно... <...> Мы отдохнем! <...> 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!» (С XIII, 115–116).

Независимо от того, разделяет публика веру Сони в вознаграждение после жизни или нет, важно, чтобы актриса, играющая эту роль, показала, что она сама верит в свои слова. Принижение финального монолога Сони прибавляет пьесе мрачности, чуждой трагикомизму, и помогает понять чеховское восприятие реальности. Именно поэтому интерпретация роли Сони, представленная Фрэнсис де ла Тур в благосклонно принятой критиками постановке Кристофера Фетгеса (1982), совершенно правильна и не заслуживает критики Фрэнсиса Кинга. Похвалив актрису за «ее несравненный дар пафосного исполнения роли простой, но страстной Сони» и упомянув о том, что она смогла «ранить сердца зрителей», Кинг пишет:

«Единственное мое критическое замечание состоит в следующем: когда она произносит жалостливый монолог, пытаясь успокоить дядю Ваню обещанием отдыха

после смерти, она делает это так, словно Соня и правда верит в то, что говорит. А я уверен, что не верит»³⁶.

Я не могу найти никаких подтверждений, внешних либо внутренних, заявлению Кинга о том, что Соня не верит в собственные слова. 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»³⁷. Чехов не провозглашает в «Дяде Ване» никакой конкретной веры, он говорит о необходимости верить во что-нибудь. Отрицание этого факта ведет Эрика Бентли к неверной интерпретации пьесы, высказанной в его знаменитой статье. Бентли отказывается воспринимать позицию Астрова как позитивную или творческую и предлагает такую характеристику героя, которая, будучи использована при постановке пьесы, привела бы к абсолютно абсурдной версии происходящего. С точки зрения Бентли, Астров такой же, как остальные персонажи, – бездействующий мечтатель:

«Не стоит поздравлять Астрова с его красивыми мечтами; ему стоит 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, 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»³⁸.

Тем, кто ничего не делает для улучшения жизни, доктор Астров может показаться чудаком, но для таких, как Соня, кто работает, он кажется почти героем. Не удивительно, что в I акте, где сталкиваются Сонино преклонение перед ним и презрительное отношение других персонажей к его попытке спасти русские леса, он скрывает свое смущение, называя себя «чудаком». Истинная позиция Астрова видна из долгого ночного разговора с Соней, когда, выпив немало водки, он изливает ей свои чувства. Он признает, что другим может казаться чудаком, но лишь потому, что эти другие «мелко мыслят» и «не видят дальше своего носа». Из его поведения и тона понятно, что Астрова печалит ограниченность кругозора окружающих его людей, из-за безответственной пассивности которых он и выглядит странным. Кажется, что никто не делает вообще ничего:

«А с т р о в. ...подходят к человеку боком, смотрят на него искоса и решают: “О, это психопат!” или: “Это фразер!” А когда не знают, какой ярлык прилепить к моему лбу, то говорят: “Это странный человек, странный!” Я люблю лес – это странно; я не ем мяса – это тоже странно. Непосредственного, чистого, свободного отношения к природе и к людям уже нет... Нет и нет! (*Хочет выпить.*)» (С XIII, 84).

Если принять как данность тот факт, что Астров и до некоторой степени Соня являются теми персонажами «Дяди Вани», которые отражают чеховскую трудовую мораль, будет трудно оправдать абсурдные интерпретации критиков вроде Эрика Бентли или мрачные постановки, как у Грегори Мошера. В большинстве постановок пьесы, которые я видел, на слова Марины о том, что хотя «люди не помянут» тех,

³⁶ King, F., *Sunday Telegraph*, quoted in *London Theatre Record* for 15 July – 15 August 1982.

³⁷ Freedman, M., *op. cit.*, p. 89.

³⁸ Bentley, E., ‘Chekhov as Playwright’, *Kenyon Review*, Vol. 11, No. 2, Spring 1949, pp. 233–234.

кто, как доктор, трудился для улучшения жизни, «Бог помянет» их, Астров отвечает с неприкрытой горечью. Его реплика «Вот спасибо. Хорошо ты сказала» произносится со снисходительным превосходством, с тяжелой иронией, с чувством, что старуха несет полную чушь. Но если принять во внимание, что Чехов считал веру – в будущие поколения или в жизнь после смерти – предпочтительнее, нежели инертность и отчаяние, проистекающие из отсутствия веры, тогда, возможно, Астров отвечает Марине, единственному человеку, к которому продолжает испытывать нежность, без тени иронии. Его слова – это выражение благодарности за напоминание о том, что гораздо полезнее верить в будущее, чем впадать в уныние, проистекающее из сосредоточенности только на сиюминутных проблемах.

Совершенно ясно, что Чехов, научно подготовленный материалист, в Бога не верил. Но он чувствовал, что человеку необходимо во что-то верить, чтобы не впадать в уныние и косность из-за понимания бессмысленности жизни. В марте 1892 года он писал в письме к другу: «...религии у меня теперь нет» (П V, 20)³⁹. В этом же письме Чехов высказывает взгляды, сходные с озвученными Астровым в «Дяде Ване» в момент наибольшей подавленности: «У меня вдали нет огонька». Однако сам Чехов даже в самые трудные минуты жизни не принимал всецело эти мрачные воззрения. Он понимал, что находится под воздействием некоей болезни.

Чеховское двойственное восприятие сиюминутной безнадёжности и долгосрочной веры, как мы уже видели, отражается в противоречивых надеждах доктора Астрова, чья озабоченность будущим сочетается с личным фатализмом. В небольшом вступлении к «Записным книжкам» Чехова есть короткий пассаж о его собственных внутренних противоречиях, в котором затрагивается вопрос веры. Там сказано: «Он был рационалистом, но признавался, что любит колокольный звон»⁴⁰. Чехов считал, что требовать категорического ответа на вопрос, существует Бог или нет, это упрощение. Его собственное отношение к вопросам веры было куда сложнее. Однажды он записал в дневнике:

«Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит громадное целое поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его; и потому обыкновенно он не знает ничего или очень мало» (С XVII, 224)⁴¹.

«Записные книжки» Чехова буквально пестрят записями о необходимости иметь цель жизни. Нетрудно понять, сколь высоко оценил бы стремление Астрова улучшить окружающую среду для будущих поколений человек, который писал: «Дела определяются их целями: то дело называется великим, у которого велика цель» (С XVII, 42)⁴². Понятно и то, что слова о вере, сказанные такими персонажами, как Марина и Соня, не мог считать наивным бормотанием двух потерявших верующих тот человек, который писал: «Вера есть способность духа. У животных ее нет, у дикарей и неразвитых людей – страх и сомнения. Она доступна только высоким организациям» (С XVII, 67)⁴³.

39 А. П. Чехов, письмо к И. Л. Леонтьеву-Щеглову, 9 марта 1892 г.

40 Koteliansky, S. S. and Woolf, L., eds, *The Notebooks of Anton Tchekhov*, The Hogarth Press, London, 1967, p. 61.

41 А. П. Чехов, Дневники, 1897 г.

42 Koteliansky, S. S. and Woolf, L., op. cit., p. 6.

43 Ibid., p. 26. Не удивительно, что Чехов, говоривший такие слова о людях, способных верить во что-то более великое, чем они сами, по словам Карлинского, «среди сотен своих рассказов больше всего любил “Студента”, –

За три года до смерти Чехов по-прежнему утверждает, что человеку необходима вера. Подробно описывая развитие своей болезни, он предупреждает друга, Виктора Миролюбова, что не нужно становиться приверженцем философии Василия Розанова, а нужно продолжать следовать своей вере, даже если это всего лишь «сознание собственной чистоты»: «Нужно верить в бога, а если веры нет, то не занимать ее места шумихой, а искать, искать, искать одиноко, один на один со своею совестью...» (П X, 142)⁴⁴.

Организованная религия, как и организованные политические партии и движения, Чехов воспринимал как враждебные, но, как я уже говорил, это не означает, что он считал бесполезной веру в общечеловеческом смысле.

Если бы постановщики «Дяди Вани» учитывали взгляды самого Чехова, они бы поняли, сколь неуместно считать Астрова законченным неудачником, побежденным окружающими его скукой и бездельем; они бы придавали больше значения тому видению жизни, которое выражено через образы Сони и Марины. Баланс между надеждой и отчаянием необходим для любой постановки чеховской пьесы, претендующей на адекватность.

Гэри Сол Морсон написал, пожалуй, самую толковую из недавних статей о Чехове вообще и о «Дяде Ване» в частности, в которой дает разъяснения, крайне полезные для режиссеров. И прежде всего он напоминает нам о некоторых моментах, беспокоивших Чехова и определявших и форму, и содержание его пьес:

«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. <...> 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»⁴⁵.

Как мы видели в предыдущей главе, посвященной «Чайке», такие персонажи, как Маша, Сорин, Треплев и Аркадина все время излишне драматизируют собственную ситуацию. Они тщетно и нелепо пытаются придать своей самой обыкновенной жизни некую значительность, что свойственно героям мелодрам. Как раз качество Войницкого – фантазировать на тему своей возможной жизни – привело к тому, что Астров и Соня заставили его столкнуться с реальностью лицом к лицу. Дядя Ваня рассуждает о том, какой могла бы быть его жизнь, если бы на Елене женился он, а не профессор. В одном из откровенных монологов, звучащих несколько странно в этой в высшей степени реалистической драме, Войницкий играет роль молодого героя-любownika своей воображаемой пьесы:

«В о й н и ц к и й (один). Ушла...

Пауза.

короткую историю о важности религиозных традиций и религиозного опыта для существования цивилизации» (Karlinsky, S., 'The Gentle Subversive', Introduction to Karlinsky, S. and Heim, M. H., *Anton Chekhov's Life and Thought*, University of California Press, Berkeley, 1975, p. 13).

⁴⁴ А. П. Чехов, письмо к В. С. Миролюбову, 17 декабря 1901 г.

⁴⁵ Morson, G. S., 'Prosaic Chekhov: Metadrama, the Intelligentsia, and *Uncle Vanya*', *Tri-Quarterly*, No. 80, Winter 1990–91, p. 134.

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? 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”» (С XIII, 80)⁴⁶.

Пародийное использование Чеховым черт романтической мелодрамы сильно снижает героические мечтания дяди Вани. Зритель видит сорокасемилетнего мужчину, ведущего себя неподобающим образом – он предается любовным фантазиям, как подросток. Очень важен выбор актера на роль дяди Вани, ибо этот герой не должен выглядеть героически. На сцене он должен вести себя так, чтобы вызвать ответную реакцию у зрителей. В телеверсии «Дяди Вани» (режиссер Стюарт Бёрдж, 1963), поставленного Лоуренсом Оливье и показанного на театральном фестивале в Чичестере, Майкл Редгрейв придает своему герою глубоко трагические черты – отчасти потому, что внутреннее благородство актера переходит к персонажу. Менее героический Уоллес Шон в фильме Луи Маля «Ваня на 42-й улице» (1994) – ключевой фактор, подчеркивающий комическую обыкновенность «дяди Джонни». Чтобы на сцене добиться чеховской трагикомической трактовки, публика должна увидеть пропасть между претензией дяди Вани на то, чтобы быть Шопенгауэром, и его реальной заурядностью. Морсон пишет:

«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. <...> 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»⁴⁷.

В «Дяде Ване» Чехов создает ситуации, которые для главного героя являются потенциально трагическими. Но, несмотря на это, попытки дяди Вани выглядеть фигурой трагической автором постоянно принижаются. Он нелепо пытается соблазнить Елену и застрелить ее мужа, и в результате становится комическим, а не трагическим героем. Его утверждение о том, что Серебряков не дал ему стать Шопенгауэром или Достоевским, – еще один пример комической попытки выглядеть «масштабнее», чем он есть на самом деле. Дядя Ваня совершает покушение на Серебрякова, играющего роль важного ученого, который делает вид, что знает все обо всем, но сам не понимает ничего о собственной роли. Морсон очень правильно пишет о трудностях, с которыми сталкиваются актеры, играющие героев, излишне драматизирующих свою жизнь:

«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 дей-*

46 Такой же откровенный монолог Чехов пишет и для Елены. В III акте она рассуждает вслух о своих чувствах к Астрову. Несмотря на соблюдение в «Дяде Ване» всех черт реализма, Чехов еще не придумал, как обойтись без использования приемов, свойственных драматургии дореалистического периода.

47 Morson, G. S., op. cit., p. 135.

ствительно страдают. Иными словами, они не должны перепереигрывать. Их игра должна намекать на драматическую линию, но не разбивать ее»⁴⁸.

Разрушая театральность мелодрамы, Чехов создает такую драму, в которой нет явных героев и злодеев. Харви Питчер совершенно прав, когда говорит, что, хотя некоторые чеховские персонажи симпатичнее остальных, опасно принимать чью-либо сторону. Режиссер и актеры не должны считать героев «положительными» или «отрицательными». Питчер пишет:

«Рассматривать, скажем, профессора как “жестокоего эксплуататора” или дядю Ваню как “несчастную жертву” – значит упустить главное в портрете дяди Вани, из которого ясно, что в своих несчастьях ему некого винить, кроме самого себя»⁴⁹.

Вера Готтлиб подчеркивает, что во многих современных британских постановках решение интерпретировать чеховские пьесы, не принимая во внимание их «грустной комичности», привело к трагическому искажению их смысла:

«Таким образом, прочтение пьес как трагедий попросту игнорирует и содержание, и форму; а недавние спектакли, поставленные как комедии, тоже не сохранили ни форму, ни содержание, потому что комедия не исходит из философии и идей, заложенных в пьесы, – в них используется комический стиль, но отсутствует серьезная функция комедии»⁵⁰.

Хрупкий баланс между комическим и трагическим сохранить трудно, но возможно. В 1990 году «Дядю Ваню» поставил Пол Анвин, а Тимоти Уэст играл дядю Ваню в такой манере, что театральный критик «Спектэйтор» Кристофер Эдвардс назвал спектакль «самым убедительным прочтением роли, какое я когда-либо видел». Эдвардс увидел постановку, в которой «грустная комичность», упомянутая Верой Готтлиб, явно была достигнута:

«...Шумный гнев дяди Вани и переменчивость настроения, лежащая в его основе, выдает в герое 47-летнего незрелого подростка. Он смешон, и в этом его трагедия. Знаменитая сцена, в которой он дважды стреляет в профессора и дважды промазывает, – это итог всей его жизни. Он нелепо упустил все возможности. Но именно это делает пьесу такой волнующей. Когда Уэст льет слезы разочарования, он одновременно смешон и ужасен»⁵¹.

Однако, если верить критику «Гардиан» Дэвиду Футу, в этом спектакле не удалось создать необходимый трагикомический баланс в основном из-за мрачной манеры исполнения роли Астрова актером Патриком Малахайдом. У Фута не возникло проблем с интерпретацией, поскольку он неверно понял чеховское восприятие реальности, сочтя его абсолютно трагическим. «Режиссер Пол Анвин предан пессимистическому духу пьесы», – пишет Фут и, убежденный в справедливости своего однобокого видения, хвалит актерскую интерпретацию роли Астрова:

«Астров в исполнении Патрика Малахайда – скучающий, озлобленный, мучительный идеалист, носитель безжалостного отчаяния. Одновременно он – самый сложный и интересный персонаж пьесы»⁵².

48 Ibid., p. 136. Именно поэтому склонность Энтони Шера к перепереигрыванию, исполнявшего роль Астрова в постановке Шона Магиаса 1992 года, привела к неудаче.

49 Pitcher, H., *The Chekhov Play*, Chatto & Windus, London, 1973, p. 7.

50 Gottlieb, V., 'The Politics of British Chekhov', in Miles, P., ed., *Chekhov on the British Stage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 153.

51 Edwards, C., *Spectator*, 17 November 1990.

52 Foot, D., *Guardian*, 10 November 1990.

Если Анвин в своей постановке склонялся в сторону трагедии, то спектакль Renaissance Theatre Company (режиссеры Питер Иган и Кеннет Брана) отдали предпочтение комедии. На афише спектакля, по словам Эллисон Пирсон, было написано: «Антон Павлович, мастер лукавого ума и сердца, требует дальнейшего изучения». Пирсон описывает результат такого подхода:

«Половина актерского состава играет так, словно они находятся внутри пьесы Чехова: мы видим подробности их внутреннего мира, и кажется, будто они проделали долгое мысленное путешествие в имение Серебрякова. Остальные словно проводят свободное время где-то в ином месте. Упущена возможность поставить великую пьесу об упущенных возможностях»⁵³.

Последняя фраза Пирсон подчеркивает, что сама тональность, выбранная режиссером, не оказала влияния на спектакль, но определила его смысл. Вера Готтлиб идет еще дальше, когда пишет, что подобные режиссерские решения имеют политическую подоплеку. Она считает, что Чехов использует комизм с философской и политической целью. Комедия дает своего рода «эффект отчуждения», который работает на создание «эффекта катарсиса» и показывает, какой выбор делает каждый из героев, а также наличие у них самых разных возможностей. Эффект отчуждения позволяет зрителям яснее увидеть описанную в пьесе ситуацию.

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...» (II IV, 332)⁵⁴. В «Дяде Ване» Чехов заставляет зрителя понять, что многие персонажи растратили жизнь зря, и делает он это именно при помощи «пугания» неуместным комизмом. Цель Чехова – поднять зрительское понимание до уровня, на котором они станут задавать самим себе вопрос: правильно ли они проживают собственную жизнь? Морсон высказывает предположение, что персонажи «Дяди Вани», отказывающиеся смотреть в глаза реальности, существуют для того, чтобы напоминать зрителям об их собственном уходе от реальности: «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»⁵⁵.

Морсон считает, что чеховские пьесы – это часть освященной веками традиции использовать комедию для исправления общественных пороков. Это вполне соответствует тому, что писал сам Чехов в «Записных книжках»: «Тогда человек станет лучше, когда вы покажете ему, каков он есть» (С XVII, 90)⁵⁶.

Как и мнение Морсона, нам важен анализ Готтлиб, поскольку он подчеркивает функцию и назначение чеховских пьес в то время, когда большинство их постановок были всего лишь упражнением для создания настроения:

«...спор о трагедии и комедии уходит гораздо глубже, чем вопрос о форме и содержании, и превращается в спор философский и политический. Если форму-

53 Pearson, A., *Independent on Sunday*, 18 August 1991.

54 А. П. Чехов, письмо к А. С. Суворину, 17 декабря 1891 г.

55 Morson, G. S., loc. cit.

56 Kotliansky, S. S. and Woolf, L., op. cit., p. 15.

лирование просто: трагичность человеческого бессилия перед лицом неизбежности подразумевает принятие существующего миропорядка, поскольку он довлеет над сценическими персонажами. Допущение, что человек бессилен, принятие мира “как он есть”, вера в неуправляемые внешние силы и настаивание на “абсолютах” – все это составляет реакционный взгляд на мир. Осмелюсь предположить, что такая философия была категорически чужда Чехову, в чьи задачи как врача и писателя входило обнажение противоречий, а отнюдь не их устранение. Его целью было показать, а не утешить или вызвать то, что Кольридж назвал “летаргией привычки”»⁵⁷.

«Дядя Ваня» – пьеса об утраченных возможностях, а это подразумевает критику поведения, приводящего к зря потраченной жизни. Но критиковать имеет смысл только тех людей или литературных героев, у которых было достаточно свободы, чтобы отвечать за свои поступки. Герои этой пьесы – не беспомощные игрушки в руках судьбы. Однако критика героев Чехова не подразумевает полемики: в чеховском мире нет злодеев, которых можно поносить, или героев, которых можно восхвалять. Уничтожение природы, о котором говорится в «Дяде Ване», происходит не потому, что люди корыстны, но потому, что они, как говорит Астров, грубы, невежественны и ленивы. Поскольку Чехов верил, что невежество можно излечить образованием, а лень – трудом, его видение реальности всегда исполнено долгосрочной надежды. Понимание его взглядов неизбежно приведет режиссеров к созданию сценического действия, которое заставит зрителя внутренне его прочувствовать. Следовательно, в постановке этой пьесы жизненно необходима оптимистическая нота. «Дядя Ваня», как отмечает Эллисон Пирсон, описывает ситуацию «узнавания», в которой «персонажи измеряют свою жизнь счетами за постное масло и долгими снежными вечерами у самовара, и просыпаются лишь по необходимости, когда приезжают гости из внешнего мира»⁵⁸.

Прошлая жизнь потрачена впустую, а нынешняя, «жизнь-какая-она-есть», ужасна; но будущая, «жизнь-какой-она-должна-быть», *может* стать лучше, если люди начнут учиться на своих ошибках. В данный момент персонажи не могут поделаться ничем, только терпеть. Но это не значит, что они должны сесть в кружок и впасть в апатию; они должны работать, как Астров, Соня и даже дядя Ваня, – работать каждый по-своему. Чехов верил, что «сила и спасение народа в его интеллигенции – в той, которая честно мыслит, чувствует и умеет работать» (С XVII, 56)⁵⁹. Эта мысль стала центральной и самой важной в его следующей пьесе – в «Трех сестрах».

ЛИТЕРАТУРА

Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. М.: Правда, 1989.

Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1962.

Benedetti, J., *Stanislavski: A Biography*, Methuen, London, 1988.

Bentley, E., ‘Chekhov as Playwright’, *Kenyon Review*, Vol. 11, No. 2, Spring 1949.

⁵⁷ Gottlieb, V., loc. cit.

⁵⁸ Pearson, A., loc. cit.

⁵⁹ А. П. Чехов. Записные книжки, 1896–97.

- Bitsilli, P., *Chekov's Art: A Stylistic Analysis*, Ann Arbor, 1983.
- Borny, Geoffrey, *Interpreting Chekhov*, ANU Press, 2006, pp. 169–194.
- Boyd, C., *Melbourne Times*, 10 July 1991.
- Clurman, H., 'Director's Notes for *Uncle Vanya*', in *On Directing*, Collier Macmillan, New York, 1974.
- Edwards, C., *Spectator*, 17 November 1990.
- Edwards, C., *Spectator*, 7 March 1992.
- Fen, E., ed., *Chekhov Plays*, Penguin, Harmondsworth, 1954.
- Foot, D., *Guardian*, 10 November 1990.
- Freedman, M., 'Chekhov's Morality of Work', *Modern Drama*, Vol. 5, No. 1, 1962.
- Gilman, R., 'Broadway Critics Meet *Uncle Vanya*', *Theatre Quarterly*, Vol. 4, No. 13, February–April 1974.
- Gottlieb, V., 'The Politics of British Chekhov', in Miles, P., ed., *Chekhov on the British Stage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- Hurren, K., *Mail on Sunday*, 1 March 1992.
- Karlinisky, S., 'The Gentle Subversive', Introduction to Karlinisky, S. and Heim, M. H., *Anton Chekhov's Life and Thought*, University of California Press, Berkeley, 1975.
- King, F., *Sunday Telegraph*, quoted in *London Theatre Record* for 15 July–15 August 1982.
- Koteliansky, S. S. and Woolf, L., eds, *The Notebooks of Anton Tchekhov*, The Hogarth Press, London, 1967.
- Magarshack, D., *Chekhov the Dramatist*, Eyre Methuen, London, 1980.
- Magarshack, D., *Stanislavsky: A Life*, Faber and Faber, London, 1986.
- Morson, G. S., 'Prosaic Chekhov: Metadrama, the Intelligentsia, and *Uncle Vanya*', *Tri-Quarterly*, No. 80, Winter 1990–91.
- Pearson, A., *Independent on Sunday*, 18 August 1991.
- Pitcher, H., *The Chekhov Play*, Chatto & Windus, London, 1973.
- Rutherford, M., *Financial Times*, 27 February 1992.
- Rutherford, M., *Financial Times*, 27 February 1992.
- Scott-Norman, F., *In Press*, 3 July 1991.
- Shulman, M., *Evening Standard*, 15 September 1989.
- Slonim, M., *Russian Theater from the Empire to the Soviets*, Methuen, London, 1963.
- Spencer, C., *Daily Telegraph*, 27 February 1992.
- World*, 29 January 1924.
- Worrall, N., *File on Chekhov*, Methuen, London, 1986.

Перевод с английского Марии Ворсановой





ЭРИК ЛАКАСКАД О ПЬЕСАХ ЧЕХОВА ЧЕХОВ НЕОЖИДАННЫЙ: «ДЯДЯ ВАНЯ» НА ФОНЕ «ЛЕШЕГО»

Аннотация. Публикуются переводы интервью Э. Лакаскада о театре Чехова, поставленных им спектаклях по пьесам «Платонов», «Леший» и «Дядя Ваня». Также представлены материалы о его участии в спектакле театра «Международная Чеховская лаборатория» «Дядя Ваня» в роли Астрова.

Ключевые слова: Э. Лакаскад, А. Чехов, «Дядя Ваня», «Леший», «Платонов», Международная Чеховская лаборатория.

ERIC LACASCADE ABOUT CHEKHOV'S PLAYS CHEKHOV UNEXPECTED: *UNCLE VANYA* AGAINST THE BACKGROUND OF *THE WOOD DEMON*

Abstract. Interviews with E. Lacascade about Chekhov's theatre and Chekhov performances of such plays as *Platonov*, *The Wood Demon* and *Uncle Vanya* are published in Russian translations. Also materials about his participation in the performance *Uncle Vanya* (the role of Astrov) of the theater International Chekhov Lab are presented.

Keywords: E. Lacascade, A. Chekhov, *Uncle Vanya*, *The Wood Demon*, *Platonov*, International Chekhov Lab.

«Дядя Ваня»¹

Уже многие годы я постоянно возвращаюсь к этому произведению Чехова. Я постоянно изучаю его. Действительно, это была моя первая литературная любовь, а первая любовь навсегда оставляет свой след. С течением времени, по мере моих встреч с этим автором, я почувствовал единение с персонажами, я стал сопереживать героям, – даже не героям, а живым людям, – и проживать вместе с ними их ситуации: «Иванов», «Три сестры», затем «Чайка» и «Платонов».

¹ Два следующих материала на французском языке были опубликованы: Programme de la performance "Oncle Vanya" TNB (Théâtre National de Bretagne), 2014.

Сегодня это «Дядя Ваня», «Леший». Ключевое произведение.

Здесь Чехов рисует удушающий семейный микромир, и мне это нравится. Его портрет исчезающего полусельского, полуинтеллектуального буржуазного сословия говорит со мной. Я верю в конец этого мира.

Сожаления и слезы Войницкого об ушедшей молодости также завораживают меня. Как и мрачность Астрова. Так же как и безнадежная любовь, и безжалостная дружба. И жизнь, которую считают пропавшей. И то расстояние, которое существует между тем, чем человек по собственному представлению является или кем он мог бы стать, и тем, кто он есть в итоге. Жестокость речей и чувств, слабость речей и чувств, требования человеческих существ, которые они предъявляют самим себе, их пронизательность и их эксгибиционизм, и одновременно их неспособность действовать или меняться.

Однако Господь знает, что они продолжают бороться!

И это нас трогает, потому что смирению этих людей – смирению ментальному или физическому – предшествует борьба. На краю пропасти, неловко и неумело во всех смыслах, за себя и против других, за других и против себя, они продолжают бороться. Именно эту борьбу я хочу показать.

Это человеческое бушевание, это кипение смешивающихся и сталкивающихся друг с другом на сцене страстей в одно мгновение возвращается к зрителю и наотмашь бьет его по лицу. И здесь уже мы имеем дело с нами самими.

Первый вариант «Дяди Вани» Чехова называется «Леший». Мне показалось заманчивым объединить эти два текста и впервые сделать из двух произведений одно.

Эрик Лакаскад. Декабрь 2012 г.

Интервью с Эриком Лакаскадом²

– Эта постановка означает Ваше возвращение к Чехову после спектаклей по Горькому. С чем связан Ваш столь сильный интерес к этим двум русским авторам?

– Чехов принадлежит эпохе, которая вот-вот закончится, тогда как Горький непосредственно связан с новой эпохой, в которой он принимает активное политическое участие. В театре Горького мы имеем дело с жестокими ситуациями, жестокими героями, его язык чрезвычайно прямой и ангажированный; у Чехова чувства, состояния, действия являются предметом постоянного поиска для актера, который участвует в создании произведения. Кроме того, для Горького жизнь не является проблемой: «Мы живем!» – и на сцене жизнь предстает естественной и непосредственной. Для Чехова жизнь – это проблема: «Что же делать, надо жить!». У Чехова всегда присутствует непрерывная борьба между внутренним и внешним, между сущностью и формой как противоположными силами, которые вынуждены идти вперед вместе. Будучи хорошим врачом, Чехов скрупулезно разбирает это возвратно-поступательное движение, приводящее к взрывам, к разрывам, к обрушениям, остановкам и пустоте, которой не терпит природа. Переход от Горького к Чехову заставляет меня быть бо-

² Текст радиointервью.

лее требовательным и взыскательным в изучении вопроса о том, как представлять жизнь в театре.

– Почему Вы пошли по пути соединения двух текстов Чехова?

– «Леший» был написан до «Дяди Вани». Чехов сделал ситуации, персонажей, историю этого первого произведения более насыщенными. Я хотел вписать героев и ситуации «Дяди Вани» в структуру, выстроенную на основе героев «Лешего». «Дядя Ваня» – это матрица, ядро. Получившееся произведение отражает путь Чехова от «Лешего» к «Дяде Ване», его поправки в изображении, поскольку один текст предшествует другому. Кроме того, я хотел представить чеховское мироздание в непрямом свете.

– Кто есть Войницкий, и о чем рассказывает «Дядя Ваня»?

– Семья у Чехова – это сложное, болезненное пространство, гордиев узел жестокости. Каждый член этой большой семьи терзается бесконечными вопросами, некоторые скажут – страдает депрессией. Это не та депрессия, которая ведет к полному затворничеству, но критическое состояние, в котором чувства, эмоции, вопросы адресуются, бросаются другому. В своем состоянии герои сохраняют ясное сознание, но живут в страдании, из их отчаяния рождается юмор, который порой ведет даже к определенной эlegantности. Каждый из них проживает личностный кризис. Войницкий говорит: «Пропала жизнь... Начать новую жизнь». Нет, это невозможно. Жизнь – это не черновик. Невозможно начать заново. Надо жить – вместе с сожалениями, достижениями, поражениями, утраченными удовольствиями, – и продолжать жить. Пропала его более личная, более внутренняя жизнь. В самом начале пьесы Войницкий предстает перед нами в этом глубоком личностном кризисе: в его словах слышна горечь, он разочарован Александром Серебряковым, писателем, которого он всегда поддерживал, которым он восхищался и в чью жену Елену он влюблен. Она красива, умна, раскрепощена, купается в восхищенных взглядах всех окружающих ее мужчин. В пьесе есть много любовных историй разной природы, она рассказывает о любовных парах, которые создаются и распадаются, об одиночествах, о попытках жить вместе, о желаниях, о порывах....

– Вы как-то сказали: «Поставить Чехова означает для меня научиться быть дирижером оркестра, необходимо одновременно выделить музыкальность каждого из героев...»

– Я люблю формализм, я люблю танец, пластические искусства, концептуализацию. Я ищу красоту, гармонию, но также и хаос, из которого возникает форма. Но форма не есть цель; она – лишь средство, рамка, в которой осуществляется основная работа: сделать так, чтобы животное, которое присутствует в нас, дало о себе знать, вместе со своими боязнями, ритуалами, страхами. Это постоянная борьба между формой и сущностью и есть партитура. С определенного момента форма, сущность, отдельная личность и группа начинают работать вместе и в одном направлении.

– В какой сценической структуре?

– Первый акт непосредственно связан со зрителем. Речь идет о том, чтобы принять зрителя, выстроить переход между жизнью, которую он оставляет, и этой общей жизнью. Затем мы постепенно переносим фокус внутрь дома дяди Вани, внутрь ситуаций и персонажей. Это структура, в центре которой находится актер. Большая часть актеров работает со мной многие годы. Они верны мне, они мне близки. Для каждого из них я пытаюсь найти новые вызовы, новые смыслы. Чтобы мы смогли изменить представления, которые мы имеем о том или о другом артисте, и о театре, через текст и вместе с текстом. Любовь, дружба, жизнь в группе – именно эти вопросы находятся в центре творчества Чехова...

– Чем завершается эта история?

– Ничем, конфликты остаются, но теперь все будут молчать о них. Жизнь просто продолжается, никакая «новая жизнь» не начнется. Мечты исчезли... Осталась реальность. Надежда Чехова заключена в поколении, которое придет, поймет и не повторит наших ошибок; это поколение будет способно создать «другую жизнь», оно смело будет смотреть на нас, не способных на это.

Оптимизм Чехова основывается на предположении, что история могла бы принять иной ход. Эти размышления находятся в центре «Дяди Вани». Мы выбрали неправильный виток жизни. Следующие поколения должны пойти по другому пути, не увязать в повседневности, в социальной форме, долге, семье, в моделях и идеях, которые все выстроены на представлении о том, какой должна быть жизнь или счастье... Сопrotивляться! А сопротивляться – значит творить!

Перевод с французского Ирины Зверевой

Чехов неожиданный: «Дядя Ваня» на фоне «Лешего»³

12/03/2014/ Екатерина Богопольская

5–22 марта 2014 – Théâtre de la Ville;

8–19 октября 2014 – Théâtre Les Gémeaux, Sceaux.

Эрик Лакаскад соединил в одном спектакле «Дядю Ваню» и «Лешего», включив в пролог *Bye Bye Love* от *The Everly Brothers*, итальянские песни под гитару и канкан в исполнении Сони. Нервный, почти танцевальный ритм спектакля не предполагает ни пауз, ни меланхолии, исповеди произносятся всегда прилюдно, Дядя Ваня устраивает душ из водки, Елена манит загадочной нерастраченной женственностью, Астров – этакий Кон-Бендит начала века, от которого невозможно не потерять голову. И все страдают, а публика замирает от восторга. После «Чайки», «Иванова», «Трех сестер» и «Платонова» Лакаскад, считающийся во Франции одним из самых тонких толкователей Чехова, поставил очень неожиданного «Дядю Ваню».

³ Афиша. Париж – Европа. Веб-журнал «Европейская афиша». 12.03.2014. URL: <http://afficha.info/?p=1175>

Интервью Эрика Лакаскада: за кулисами «Дяди Вани»⁴

Наша справка. 54-летний Эрик Лакаскад 10 лет возглавлял Национальный театр Нормандии в городе Кан (Саен), в настоящее время руководит Театральной школой в г. Ренне при Национальном театре Бретани (Théâtre National de Bretagne, Rennes).

Часть первая. «Как хотелось бы иметь возможность продолжать работать над одной пьесой три-четыре года»

Екатерина Богопольская. Я давно мечтала сделать с Вами интервью. Когда во Франции говорят о театре Чехова, невозможно не упомянуть имя Эрика Лакаскада. Я хотела бы вернуться к началу двухтысячных годов, когда в течение нескольких лет подряд Вы были приглашены со спектаклями по Чехову на Авиньонский фестиваль и они стали событием в истории французского театра. Расскажите об особых отношениях, которые связывают Вас с театром Чехова.

Эрик Лакаскад. Такое обычно случается в юности. Встреча как очевидность. Так сложилось у меня с драматургией Чехова, как если бы между нами завязалась очень сильная личная история, с которой уже невозможно расстаться. Весь дальнейший ход моей жизни, моего театрального пути связан с Чеховым, который сопровождает меня во всех жизненных испытаниях. Почему именно он? А почему вообще случается любовь, дружба? Идет ли речь о самоидентификации с тем, о чем Чехов рассказывает в своих пьесах, или это обольщение стилистикой чеховской, или еще потому, что эта драматургия дарит невероятные возможности актерам? Причин множество. Ну и, конечно, Провидение, которое однажды подтолкнуло меня к пьесе «Иванов». Я прочитал и был настолько потрясен, что захотел тут же ее поставить. Это было где-то в 1989 году. А потом захотелось поставить и другие. На самом деле Чехов написал не так много пьес, пять-шесть плюс одноактовки, так что нельзя всю жизнь ставить только Чехова. С другой стороны, если подумать, почему бы и нет. 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. К тому же у нас во Франции, где не существует репертуарного театра, сложилась такая практика, что после того, как отыграли серию представлений, спектакль обречен умереть. Время жизни спектакля – от силы полтора года, и то в случае, если он пользуется успехом. «Платонова» мы играли на гастролях один год, не более. Потом от Вас требуют новых постановок, и опять новых постановок, и так бесконечно.

Екатерина Богопольская. Ваш «Платонов», показанный на фестивале в Авиньоне, а потом на других сценах, оказал влияние на целое театральное поколение. Это было настоящее открытие! Один из лучших спектаклей, виденных мной на сцене Папского замка, настоящее произведение искусства. Но в этом спектакле Вы порывали с определенной традицией чеховских спектаклей, бытовавшей до этого во Франции. Ваша театральная биография вообще несколько отлична от обычного профиля

4 Текст видеointервью с Эриком Лакаскадом. Théâtre de la Ville, 2014.



1 Плакат спектакля «Леший» / «Дядя Ваня». Режиссер Эрик Лакаскад. Théâtre national de Bretagne, Ренн / Compagnie Lacascade; Théâtre de la Ville, Париж, Франция, 2014

2-6 Сцены из спектакля «Леший» / «Дядя Ваня». Режиссер Эрик Лакаскад. Théâtre national de Bretagne, Ренн / Compagnie Lacascade; Théâtre de la Ville, Париж, Франция, 2014.

Фото Brigitte Enguerand



постановщика Чехова: Вы учились у Гротовского, Вы пришли из физического театра, даже цирка, у Вас был опыт театра танца. Часто говорят, что Вы хореографируете мизансцены. То есть со всем этим багажом, далеким от психологического театра, Вы обратились к драматургии Чехова. Вы могли бы более подробно рассказать о Вашем опыте работы с актерами, тем более что в Ваших спектаклях нет знаменитой чеховской «атмосферы» с паузами, действие выстраивается в нервном, почти танцевальном ритме. Но атмосфера все равно существует.

Эрик Лакаскад. Я работаю в концепции театра ситуации, театра физического, существующего здесь и сейчас, материалистического в том смысле, что я не развиваю какую-либо философскую идею абстрактную, не стремлюсь передать какой-либо месседж. За сценой ничего не существует, есть только конкретная ситуация, и я работаю над этой конкретной ситуацией. Я думаю, что человек состоит из ситуаций, через которые ему дано пройти. То есть он не определен полностью социально-политической ситуацией, а тем, что он проживает в течение жизни. У меня не существует персонажей, мы не работаем над персонажами, но над человеком в той или иной ситуации. Ансамбль молекул, клеток, нейронов, который в той или иной ситуации проявляется как человек. Потом ситуация изменится, и человеческими окажутся совсем другие черты. Много хаоса и построение человеческой личности через ситуацию, то есть 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, так, как он был развит у Гротовского. Каждое действие развивается через цель, содержит в себе движение, отличное от жеста. Изучается начало, развитие, кульминация, конец действия. Физический анализ, отличный от анализа драматургического «застольного». Попытка понять через тело актера, что происходит на сцене в той или иной ситуации. Предварительно я работаю над пьесой сам три-четыре месяца, чтобы потом сделать несколько предложений актерам. Актеры должны работать над разными ролями, то есть актер, который играет Астрова, импровизирует также дядю Ваню, и наоборот. Я требую от актеров знания всех ролей. Это сложный разбор, в котором также обязательно принимает участие зритель. Мы готовим роль с учетом того, как ее будет видеть зритель, где он будет находиться. Я даже провожу открытые репетиции со зрителем, чтобы тестировать реакцию. 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. В чем новизна, скажете Вы. Это методика Гротовского? Или можно ли это назвать продолжением метода физических действий Станиславского? Все-таки надо учитывать, что мы живем в эпоху, очень отличную от Станиславского. Но в любом случае, у меня нет ответа на все эти вопросы. Это вам, теоретикам, анализировать. Я же работаю с моим знанием театра, с использованием опыта моей собственной жизни. Например, когда я ставлю сегодня «Дядю Ваню» или раньше, когда я взялся за «Иванова», я ощущал такую сильную связь с этим персонажем, как если бы он был моим братом. Или Платонов – он был очень важным для меня лично, в моей жизни. Раньше, в начале моей карьеры, я много играл вне традиционных театральных площадок (поэтому для меня играть на сцене

Сцена из спектакля «Леший» / «Дядя Ваня». Режиссер Эрик Лакаскад.
Théâtre national de Bretagne, Ренн / Compagnie Lacascade;
Théâtre de la Ville, Париж, Франция, 2014. Фото Brigitte Enguerand





Папского замка не представляло проблемы), участвовал в уличных представлениях, в спектаклях цирка, хэппенингах и других перформансах. И со всем этим багажом я пришел на встречу с Чеховым, и он катализировал в себе весь этот опыт. Но я также ставил Софокла, Мариво, и с большим удовольствием, кстати. «Двойное непостоянство» Мариво я играл в Москве лет 20 тому назад, в театре Вахтангова. Вообще, мои спектакли много гастролировали по Европе. Но Чехов для меня как друг, с которым я веду длинную беседу в течение 25 лет, друг, который желает вам добра и приносит много блага для души.

Екатерина Богопольская. Вы говорите, что чувствуете себя в разные периоды жизни близким к разным персонажам Чехова. Теперь настал черед дяди Вани? Кстати, тот же актер, что играл когда-то Иванова, играет теперь Ивана Войницкого.

Эрик Лакаскад. Да, 25 лет спустя.

Екатерина Богопольская. Для Вас это было важно...

Эрик Лакаскад. Конечно, важно, 25 лет спустя вернуться к тому же актеру.

Екатерина Богопольская. То есть это как продолжение той же темы, только сейчас Вы чувствуете себя ближе к Войницкому.

Эрик Лакаскад. Возможно. Во всяком случае, у меня тоже появилось это чувство, что жизнь проходит, и непонятно, как продолжать дальше. Это будет совсем другая новая жизнь, потому что вы, скажем, встретили новую любовь, или это будет продолжение старой жизни? Возможно ли в принципе изменить жизнь (есть такое выражение: «я изменил жизнь»)? Какие были у нас в юности мечтания, как мы им соответствуем сегодня? Все это есть в чеховском «Дяде Ване». Еще для меня важна в Чехове постоянная борьба между формой и сущностью, что отражает конфликт, типичный для театра вообще. Если мы работаем только над содержанием у Чехова, это неинтересно. Работать только над формой – возможно, потому что существует конфронтация между формой социума, группой, семьей и индивидуумом, между очень наполненной внутренней жизнью и внешней холодностью, меланхолией. В этом смысле тоже Чехов мой верный союзник, интересный для театрального анализа.

Екатерина Богопольская. И это видно на материале «Дяди Вани». Я говорю на материале, потому что Вы присоединили сюда еще и «Лешего». Могли бы Вы объяснить такой неожиданный выбор?

Эрик Лакаскад. Для меня это прежде всего эксперимент. Насколько мне известно, никто еще не пробовал соединить вместе эти две разные версии одного сюжета.

Екатерина Богопольская. Наверное, оттого, что у «Лешего», особенно в России, репутация пьесы, которую сам автор недолго любил («эту пьесу я ненавижу и стараюсь забыть о ней... для меня было бы истинным ударом, если какие-нибудь силы заставили бы ее жить»). То есть осталось к ней отношение как к второсортному, что ли, произведению.

Эрик Лакаскад. Я тоже не мог бы поставить ее полностью, но первый акт, по-моему, великолепный! К тому же «Дядю Ваню» уже столько раз ставили во Франции последние десять лет! К чему еще один «Дядя Ваня»? Я даже так и хотел назвать спектакль, «Еще один “Дядя Ваня”»! Поэтому я решил соединить его с «Лешим», мы добавили каких-то новых персонажей из этой пьесы, соединив их с теми же, что повторяются и в «Дяде Ване», но по тексту «Дяди Вани». Получился своего рода

расширенный пейзаж одной семьи, в которую вписываются, как в декорацию, персонажи «Лешего». А потом на этом фоне мы выхватываем, как в фокусе, персонажей «Дяди Вани». Первый акт – это своего рода тренинг для встречи публики: яркий свет в зале, все готово для праздника 1-го акта, для того, чтобы очень мягко вместе с актерами войти в историю «Дяди Вани», а не так брутально, как это описано в самой пьесе, где уже с первой сцены все проникнуто страданием, болью, грустью. С первой сцены мы в доме, где темно, где весь порядок уже нарушен из-за появления Серебрякова и Елены. А 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».

Екатерина Богопольская. В этом прологе появляется очень неожиданная Соня, отличная от привычного образа потерянной некрасивой девушки, в которой, несмотря на юный возраст, есть что-то от старой девы. А у Вас она жизнерадостна, поет, танцует, шутит. И у нее есть ухажер, вполне симпатичный, который мечтал бы на ней жениться. Просто она влюблена в Астрова.

Эрик Лакаскад. Да, я хотел, чтобы Желтухин был в нее по-настоящему влюблен, и для меня важно было это общее ощущение радости жизни. Именно в сравнении еще более очевидны тоска, боль, одиночество следующих актов.

Часть вторая. Драматургия праздника

Екатерина Богопольская. Размышляя о Вашем Прологе, я подумала, что во многих Ваших спектаклях обязательно присутствует такая вот сцена праздника, праздничного застолья. Можно говорить о драматургии праздника. Вспоминается Чехов: «Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни». Так и в Ваших спектаклях. Большой праздник, который кажется таким испуганно веселым, но в то же время за всем этим весельем чувствуется, как разбиваются судьбы. В общем, все трагично.

Эрик Лакаскад. Я родом с севера Франции. Я люблю большие праздники Карнавала, внутри которых всегда присутствуют жестокость, двойственность. Удовольствие и смерть рядом. Все это напоминает семейный праздник, родственники собираются за веселым застольем, все хотят, чтобы все было хорошо, но все знают о внутренних проблемах, конфликтах, которые раздирают это единство. Да вообще, разве сама жизнь не есть праздник и трагедия?

Екатерина Богопольская. Вы всегда стремитесь приблизить чеховских персонажей к сегодняшнему дню. Я хорошо помню, что Ваш «Иванов», которого я видела в 90-е годы, начинался с композиции Джорджа Харрисона...

Эрик Лакаскад. Да, “My sweet lord”...

Екатерина Богопольская. А для пролога к «Дяде Ване» Вы выбрали американский хит 50-х “Bye, Bye love”, причем эта пластинка заводится трижды.

Эрик Лакаскад. Это все для того, чтобы привлечь внимание зрителя, вызвать напряжение в зрительном зале. Вообще, скука сама по себе совсем не грустна и может

быть даже очень активной. Мы много чего делаем от скуки: курим, слушаем музыку, читаем. Скука вещь активная и, я бы сказал, веселая. Представлять скуку как нечто мрачное – это клише. Моя роль сводится к тому, чтобы сделать скуку живой, современной, поэтому я не буду ставить Чехова как в 1920-м или в 1990-м. Чехов очень живой автор. И он понятен и интересен сегодняшней молодежи, после спектакля зрители подходят ко мне, чтобы рассказать, как их взволновал спектакль, а во время представления зрители и плачут, и смеются. То есть и сегодня Чехов остается очень близким для зрителей. Потому он и гений.

Екатерина Богопольская. В Вашем спектакле Елена Андреевна выведена на первый план. Расскажите о Вашем видении этой загадочной Елены...

Эрик Лакаскад. Не она загадочна, это окружение делает ее загадочной. Я знал женщин, подобных ей, о которых фантазируют все мужчины. Они видят в них и странную сексуальность, и животную чувственность, и завораживающую притягательность. Но они сами таковыми себя совсем не ощущают, это только проекция на них мужского желания. Можно сказать, смотрите, эта девица шатается в два часа ночи по Москве, да еще в вызывающей мини-юбке. Тогда как сама девица ничего такого не думала, она надела свою обычную юбку, и все. Так и Елена. Все мужчины только и делают, что говорят о ней. Тогда как она сама переживает кризис самоидентификации. Она замужем за человеком, которого любила, но теперь любит явно меньше, она увлечена Астровым. То есть она в том возрасте, когда задаешься вопросом: как жить дальше? И еще есть Ваня, который откровенно предлагает ей свою любовь. Ваня, состарившийся спивающийся тинейджер, ничего необыкновенно привлекательного для нее в этом предложении нет. Скорее все это грустно. Мне хотелось дать ей возможность высказаться, понять себя через окружающих, в том числе через объяснение с Соней. Потому что никто ее не слушает, кроме дяди Вани. И как только ей дают эту возможность высказаться, она становится значительной. Постараемся вслушаться в ее слова.

Екатерина Богопольская. Другая особенность Вашей постановки – обилие массовых сцен. То есть практически все сцены, и даже самые интимные объяснения (за исключением сцены, в которой Астров показывает картограмму уезда), происходят вслушно, в присутствии всех действующих лиц, которые держатся чаще всего группами. Либо все вместе на заднем плане, либо дефилируют по сцене.

Эрик Лакаскад. Да. В самом деле. Это своего рода взгляд извне. Взгляд зрителя на все происходящее.

Екатерина Богопольская. Ничего интимного. Как если бы трагедия игралась на площади.

Эрик Лакаскад. Конечно. Но театр вообще – это публичный акт, на площади. Наша работа заключается в том, чтобы сделать видимым скрытое, и эффект еще более усиливается, если возникает двойной или тройной взгляд на интимные сцены. Такая техника является частью присущего мне как режиссеру театрального языка.

Екатерина Богопольская. Вот мне хотелось бы показать сейчас эти лампы над сценой многочисленные, которые все зажгутся в финале. Сценография вообще играет важную роль в Вашем спектакле. Итак, действие почти все время происходит в полумраке, а в этой финальной сцене зажигаются все лампы, и при самом ярком све-

те начинается последний монолог Сони. Но слов мы почти не разбираем, потому что они заглушаются звуками бандонеона, на котором играет здесь дядя Ваня.

Эрик Лакаскад. В этой сцене надо было сделать выбор: либо перенести акцент на Соню, либо на него. Я хотел, чтобы они были на равных. С одной стороны, потрясающий монолог Сони, который носит почти экстатический характер, звучит как откровение: «я верую горячо, страстно... мы услышим ангелов... мы увидим все небо в алмазах...». Это почти потусторонний взгляд, взгляд в успокоении на успокоенную землю. А в противовес этому Ваня ведет свою мелодию на бандонеоне, чтобы заглушить слова Сони. И все заканчивается этим надрывом, потому что я хотел, чтобы финальный аккорд спектакля был связан с дядей Ваней. Так, на равных, пересекаются линия отчаяния и линия надежды.

Екатерина Богопольская. И весь спектакль играет в пространстве между этими двумя полюсами – праздника, потерянного рая, и отчаяния.

Эрик Лакаскад. Да, спектакль все время балансирует между отчаянием и надеждой.

Екатерина Богопольская. Мы привыкли к тому, что Эрик Лакаскад-актер участвует в спектаклях Лакаскада-режиссера. И это присутствие очень значимо для драматургии спектакля. Почему Вы не играете в «Дяде Ване»? Вы не чувствуете ни одного из персонажей или, наоборот, чувствуете себя близким со всеми сразу?

Эрик Лакаскад. Все персонажи – это я. Но на самом деле я очень хотел сыграть Астрова. Просто необходимо было сохранить сторонний взгляд на актеров, с которыми я очень люблю работать, и люблю наблюдать, как они работают. Я все-таки актерский режиссер. К тому же, поскольку это необычная адаптация и несколько рискованная, из двух пьес, для меня важно было сосредоточиться на режиссуре. Но для того, чтобы до конца взять на себя ответственность за пьесу и примириться с самой собой, я должен был бы сыграть Астрова.

Екатерина Богопольская. В течение многих лет Вы работаете с одними и теми же актерами.

Эрик Лакаскад. Такая преемственность в работе позволяет нам лучше узнать друг друга и быть взаимно более требовательными в работе.

Екатерина Богопольская. Если говорить о других Ваших постановках русских авторов, то это прежде всего Горький, «Варвары» и «Дачники», пьесы, которые редко ставят во Франции. Что привлекло Вас в драматургии Горького? Может быть, некоторая близость к Чехову?

Эрик Лакаскад. Да, в Горьком меня заинтересовал Чехов. Это как ответ поколения сыновей поколению отцов – театр действенный, политически ангажированный, более прямой, более жестокий, более злой по языку, менее безупречно выстроенный. Мы знаем, что именно Чехов привел Горького в театр и какое восхищение Горький всегда испытывал перед Чеховым. Поэтому я думал, что после Чехова я непременно должен войти в контакт с его «сыном». И Горький меня очень увлек. Я не знаю, существует ли в России такая формула, как «русская душа», чрезмерность. В общем, все то, что мы находим и в пьесах Горького, и в пьесах Чехова, при всех различиях между этими авторами, творившими в разные политико-исторические периоды: один мир уходит вместе с Чеховым, другой рождается вместе с Горьким. С одной стороны –

чистой воды поэт, с другой – и поэт тоже, но прежде всего политический агитатор. Два мира, две вселенных – разных, но близких. И это совпадает с эпохой рождения в Москве, в обстановке бурления новых идей, искусства режиссуры как такового. В том виде, в каком оно продолжается и сегодня. Греки изобрели театр в полисе, русские – лабораторию режиссерского искусства. Художественный театр стал именем нарицательным, до сих пор во Франции, когда хотят похвалить спектакль, говорят: это настоящий Художественный театр (Théâtre d'Art). То есть к этой эпохе пьес Чехова и Горького восходят истоки режиссерского искусства, поэтому она интересует меня особо. Поэтому я в 80-е годы уехал учиться непосредственно у Гротовского – чтобы получить знание из первых рук. Если бы я родился на 60 лет раньше, я бы, наверное, поехал учиться к Станиславскому или Мейерхольду.

Екатерина Богопольская. Вам хотелось бы поставить Чехова с русскими актерами? Хотя надо сказать, что в Ваших спектаклях нет никакого специфически русского колорита. Это скорее традиция экзистенциального прочтения Чехова, ведь не обязательно быть англичанином, чтобы ставить «Гамлета».

Эрик Лакасад. Да, конечно. Но возвращаясь к «Дяде Ване». Мне очень хотелось бы представить в Москве этот спектакль и другие мои чеховские постановки, столкнуть моих актеров с мнением русской критики и зрителя. В прошлом году я получил из рук российского посла во Франции награду за мой чеховский цикл (*медаль имени Пушкина.* – Е. Б.), и мне бы хотелось продолжить работу над Чеховым и показать мои спектакли чеховские в Москве (даже если, как я говорил, я уже раньше был в Москве с гастролями). Что касается работы с русскими актерами... Почему бы и нет? Как правило, это актеры очень высокого уровня. Но вряд ли я решусь ставить там Чехова. Скорее какого-нибудь французского классика, или современного автора, или Шекспира, например. Мне кажется, что русские актеры очень подходят для Шекспира. Мои друзья, которые работали в Москве, например, Давид Бобе, который работает...

Екатерина Богопольская. ...с 7-й студией МХТ.

Эрик Лакасад. ...да, и Давид мне рассказывал, что это потрясающие актеры и что стоит ехать в Москву. Но сначала я хотел бы познакомиться с публикой, с ее реакцией на моего Чехова. А потом, возможно, остаться, чтобы работать, и остаться в России жить, как Жерар Депардьё.

Екатерина Богопольская. Блестящая идея! Хотела сделать маленькую ремарку относительно того, что Вы только что сказали о связи между Чеховым и Горьким. Когда я смотрела «Платонова», невозможно было не думать о Достоевском. И я продолжаю об этом думать: когда Вы поставите спектакль по Достоевскому?

Эрик Лакасад. Я тоже часто задаю себе этот вопрос. Перечитываю Достоевского... Но я не знаю, достаточно ли во мне веры, чтобы обратиться к Достоевскому.

Екатерина Богопольская. Хороший ответ. В заключение мне бы хотелось напомнить, что Ваш «Платонов», показанный на сцене Папского замка на Авиньонском фестивале 2002, остался абсолютным образцом в истории чеховских спектаклей во Франции. И теперь, когда говорят о постановке для сцены Папского замка, которая была бы не просто удачной, но стала откровением, вспоминают Вашего «Платонова». Есть только один такой же абсолютный пример на этой сцене – «Атласный башмачок» Поля Клоделя в постановке Антуана Витеза (Авиньон, 1987. – Е. Б.).

Эрик Лакаскад. Для любого режиссера постановка на главной сцене Авиньона – большое событие. Но знаете, я не буду сейчас рассказывать, что на меня снизошло особое вдохновение тогда, нет, я просто очень много, очень серьезно работал.

Екатерина Богопольская. Сцена Папского замка вообще вызов для режиссера.

Эрик Лакаскад. Конечно. Я много работал над текстом, очень длинным, над пространством – я и репетиции проводил на сцене под открытым небом, а не в закрытом театре, я заставлял актеров работать по ночам, в холоде. Это был тренинг, как для футболистов перед кубком мира. Мои актеры вышли из репетиций настоящими воинами. Потом нужно сказать, что между мной и Платоновым сложилась очень сильная эмпатия, и я хотел одновременно рассказать историю человека, очень мне близкого, служить великому драматургу и сцене Парадного Двора. Думаю, что я был первым, кто использовал в спектакле окна Замка. Знаете, об этом спектакле сейчас еще много говорят, потому что он был чрезвычайно зрелищным – игра актеров, звук, свет. Сами стены замка играли. Но когда потом мы возобновили спектакль в обычном театре-коробке, он был лучше. Мы играли в непосредственной близости к публике, без всех искусностей Папского замка, и с точки зрения драматургической он звучал сильнее. В Авиньоне включалась магия места, но когда спектакль вернулся на сцену традиционного театра, он выиграл, стал сильнее. И нас даже пригласили во второй раз играть этого обновленного «Платонова» на сцене Папского замка на фестивале 2003 года. Но тогда, как Вы помните, была забастовка *intermittents du spectacle* (временные работники зрелищных искусств. – *Е. Б.*), в которой мы тоже принимали участие, фестиваль не состоялся, и в результате этого нового «Платонова» никто не увидел. Это, кстати, был единственный случай за всю историю Авиньонского фестиваля, когда один и тот же спектакль должен был играть два года подряд. Первый «Платонов» длился три с половиной часа, а когда мы его возобновили, он стал на час короче. То есть это был практически другой «Платонов», вот такой (*показывает*), а не такой.

Екатерина Богопольская. Это останется как одно из больших сожалений моей жизни. Но кто знает, может быть, еще придется его увидеть!

Эрик Лакаскад. Может быть, в Москве?

Екатерина Богопольская. В Москве. Почему бы и нет.

**Режиссер Эрик Лакаскад о спектакле
московского театра «Международная Чеховская лаборатория» «Дядя Ваня».
Апрель 2015⁵**

Двадцать квадратных метров, стол, три стула, актеры. И Чехов. Что это? Дань уважения к классику? Игра? Ворожба? Спектакль? Был ли он создан для этого интерьера, для этого музея, или он может быть сыгран в любом театральном пространстве? А это кто? Театральная труппа? Или компания друзей? Или, может быть, семья? Смогут ли они на протяжении двух с половиной часов удержать эту связь со зрителями?

Музей Чехова. Ялта. 20 апреля. Я смотрю спектакль «Дядя Ваня»...

Спектакль на русском языке. Русского языка я не знаю, но зато я наизусть знаю

5 Письмо Э. Лакаскада. Архив театра «Международная Чеховская лаборатория».

пьесу. Я понимаю все. Актеры талантливы, женщины грандиозны. Я люблю актеров, я люблю женщин, женщин Чехова. Ради таких женщин – умирают. Ради страстных, пылких, погубленных, уничтоженных, мятежных, упорных, чувственных, одухотворенных, провоцирующих, умных, рвущихся к свободе...

Этот вечер... Понимаем ли мы, что Чехов – писатель, обожающий актеров? Эти два с половиной часа мы проживаем вместе с ними и единственно благодаря им. Чеховского слова, передаваемого и через их уста, и через их пластику, оказывается достаточно, чтобы состоялся театр. А когда я говорю «театр», я имею в виду все человечество, потому что это не театр персонажей, а театр людей, таких, как вы и я... Этот вечер... Я обожаю Чехова. Чем больше я его ставлю, тем больше понимаю людей... Этот вечер...

На прощание Елена подарила мне листья с дерева, посаженного Чеховым в его ялтинском саду. Они в кармане моего пиджака, когда самолет летит в Париж...

**Эрик Лакаскад: «Все персонажи – это я.
Но на самом деле я очень хотел сыграть Астрова».**
Совместная работа с Виктором Гульченко. Москва, 2015.
Эрик Лакаскад возвращается к «Дяде Ване» в Москве⁶

Осенью 2015 года Эрик Лакаскад присоединился к актерскому ансамблю спектакля российского режиссера Виктора Гульченко и таким образом вновь обратился к пьесе Чехова «Дядя Ваня».

Этот беспрецедентный опыт позволил режиссеру и актеру продолжить начатую еще в 2014 году во Франции работу над этой пьесой, которая в его постановке шла в театре де ля Вилль, а затем в театре Ле Жемо, и в которой он сам вместе с Жеромом Бидо исполнил заглавную роль.

Виктор Гульченко в российской театральной среде известен, прежде всего, как режиссер и театровед. В 2015 году он также являлся руководителем театральной программы Международных Чеховских чтений в Ялте, в рамках которых проводятся научные конференции, мастер-классы, а также показы театральных спектаклей по произведениям Чехова.

Многие театральные артисты и киноактеры прошли через лабораторию Виктора Гульченко. Опыт работы в условиях «голой» площадки, умышленно лишенной декораций и реквизита, позволил им обрести новые источники вдохновения и по-новому осмыслить творчество Чехова.

Эрик Лакаскад всегда особенно ценил и развивал связи с русскими авторами, режиссерами и актерами. Он провел собственный мастер-класс в Школе-студии МХАТ.

Спектакль «Дядя Ваня» в постановке Виктора Гульченко с участием Э. Лакаскада в роли Астрова был показан в РАМТе, Театральном особняке, а также в Доме-музее М. Н. Ермоловой.

Перевод с французского Ирины Зверевой

6 URL: <http://www.compagnie-lacascade.com/fr/ecrits-5/COLLABORATION-AVEC-VICTOR-GULCHENKO-MOSCOU-2015.html>



1



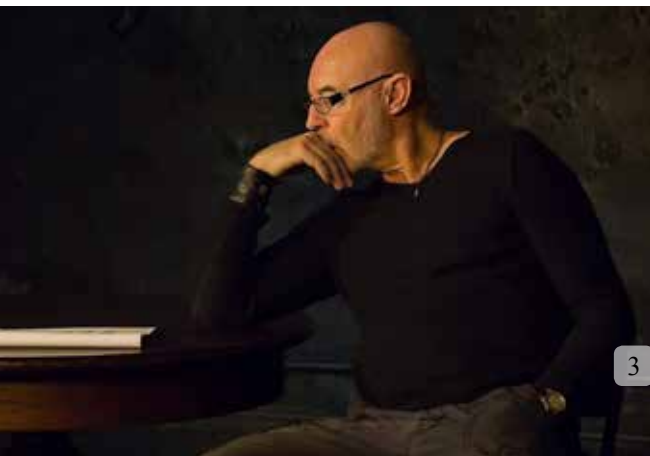
2

1 Эрик Лакаскад на спектакле Театра «Международная Чеховская лаборатория» «Дядя Ваня». Ялта, Дом-музей А.П. Чехова, 2015. Фото В. Евдокимова

2 На репетиции: слева направо – Э. Лакаскад, режиссер В. Гульченко, А. Невраев. Москва, 2015. Фото С. Милицкого

3 На репетиции: Э. Лакаскад, Москва, 2015. Фото С. Милицкого

4 На репетиции: Э. Лакаскад в роли Астрова, А. Зыкова в роли Елены Андреевны. Москва, 2015. Фото С. Милицкого



3



4

15/12/2015 | 10:30

**Телеканал «Культура». Программа «Новости культуры»:
На Малой сцене РАМТа показали «Дядю Ваню»**

На Малой сцене РАМТа показали «Дядю Ваню». Свою версию классической пьесы представил худрук московского театра «Международная Чеховская лаборатория» Виктор Гульченко. А в роли Астрова на сцену вышел Эрик Лакаскад – французский режиссёр, пожалуй, один из главных поклонников и знатоков Чехова в современном европейском театре.

За двадцать лет Лакаскад поставил в театрах Нормандии и Бретани почти все пьесы русского классика. На Авиньонский фестиваль привозил трилогию – «Иванов», «Чайка», «Три сестры». Провел мастер-классы на научно-практической конференции в Ялте и даже в МХТ. Посмотрев спектакли «Чеховской лаборатории», со всей пылкостью галльского темперамента выразил желание сыграть в одной из постановок Виктора Гульченко и даже написал письмо с признанием в любви к чеховским героиням. Астров Лакаскада, разумеется, говорит по-французски и непривычной страстностью слегка смущает и партнёрш по сцене, и даже некоторых зрительниц. Но, надо сказать, это заметно оживляет рутинную жизнь русской усадьбы.

«Играя Чехова во Франции, я прошу своих актеров все делать пылко, страстно. Поставить себя на место героев и вытащить по максимуму их муки и радости. В России к Чехову более сдержанное отношение. Больше психологии. Мне это дается непросто. Приходится сдерживать себя, снижать эмоциональный градус», – объясняет режиссер Эрик Лакаскад.





ЕКАТЕРИНА БОГОПОЛЬСКАЯ

ПРОСТО ВАНЯ. ЧЕХОВ В КОМЕДИ-ФРАНСЕЗ¹

21 сентября – 6 ноября 2016 – *Comédie-Française (Vieux Colombier)*.

Возобновление: 4 октября – 12 ноября 2017

Аннотация. Рецензия из веб-журнала Европейская афиша 12.10.2016 на постановку Ж. Делике «Ваня» по «Дяде Ване» Чехова в Комеди-Франсез, спектакль возобновлен в ноябре 2017 г.

Ключевые слова: А. Чехов, «Дядя Ваня», Ж. Делике, «Ваня», Комеди-Франсез.



BOGOPOL'SKAYA, EKATERINA

SIMPLE VANYA. CHEKHOV IN COMÉDIE-FRANÇAISE

Abstract. Review in the *European Affiche* web-magazine dated 12.10.2016 about J. Delice's stage performance *Vanya* (on Chekhov's *Uncle Vanya*) in *Comédie-Française*, renewed on November, 2017.

Keywords: A. Chekhov, *Uncle Vanya*, J. Delice, *Vanya*, *Comédie-Française*.

Главная сенсация начала сезона – чеховская постановка Жюли Делике в Комеди-Франсез *Vania*, единодушно принятая критикой на «ура». Делике – из новой волны театральных режиссеров, работающих с труппой актеров-единомышленников, и это ее первая работа с «чужими» актерами. Пьеса – «Дядя Ваня», названная просто «Ваня». Ну, конечно, из глубокого русского далека конца XIX века чеховские персонажи вступают на сцену Комеди-Франсез французами XXI века. Ваня – словно это кто-то близкий, почти родной, кого хорошо и интимно знаешь. Для такого приближения прежде всего Чехова деликатно переписали, выбросили все, что связывало с Россией и старым временем: убрали полностью няньку Марину, поделив ее реплики между Марией Васильевной и Телегиным (Вафля здесь лицо не случайное, почти

¹ Публикуется по: Веб-журнал «Европейская афиша». Париж – Франция. 10.12.2016. <http://afficha.info/?p=9026>

«Дядя Ваня». Ваня – Лоран Стокер, Елена – Флоранс Виала.

Режиссер Жюли Делике.

Théâtre du Vieux-Colombier, Comédie-Française,

Париж, 2016/2017. Фото Simon Gosselin



член семьи). Убрали в финале реплики про лошадей, которых ждет Астров, заменили самовар машиной для кофе, а русские напевы – джазовыми импровизациями. И что же? Чехов не только выдержал, но неожиданно продвинулся на какую-то почти обжигающую близость к нам, сегодняшним.

Это отсутствие дистанции между ними, героями Чехова, и нами – один из главных стилеобразующих принципов Жюли Делике. Зрители расположены бифронтально, между ними, ровно посредине – длинный деревянный стол. Но не изысканный, из гостиной, а обычный, обеденный. Стол накрыт, приборы, бокалы, подсвечники. (Но свечи не зажигают, даже в ночных сценах, которые проходят в полутьме. Никаких красотостей – это тоже принцип.) Вокруг этого стола и будет происходить все действие «Дяди Вани». Так что в ракурсе зрителя всегда и сцена, и публика напротив, что делает нас частью сценического пространства. Входят и выходят из зрительного зала. Так, в начале из зрительного зала появляется Ваня-Лоран Стокер, невысокий коренастый мужчина лет сорока. Тут надо сказать, что режиссер решительно захотела приблизить всех персонажей к возрасту роли. Вспомнили, что Ване 47 (а не под 60, как сложилось в последнее время). И 36–37 – Астрову. Зато Елена Флоранс Виала явно старше роли. Но это настоящая парижанка, женщина без возраста, умная, сильная, наделенная особой провоцирующей привлекательностью, про которую французы говорят “avoir du chien”, а русские – «с изюминкой», «с огоньком».

Мария Васильевна в исполнении Доминик Блан, которую мы привыкли видеть в ролях героинь, требующих высокого стиля и изысканного внешнего рисунка роли, здесь выступила в неожиданном для себя качестве: простоволосая, в огромных очках, эта нестарая женщина, яркий адепт феминизма, выглядит синим чулком, словно делая зримой внутреннюю драму несостоявшейся женской судьбы. Откуда, вероятно, ее влюбленность в обаятельного Серебрякова (они в спектакле практически одного возраста). Астров – Стефан Варюпенн, молодой, сильный, харизматичный. И Ваня Лорана Стокера кажется еще более трогательно нелепым рядом с ним. Если все герои несчастны по-своему, он все-таки самый уязвимый. Сцена с Серебряковым в третьем акте – это настоящий бунт, момент экзистенциального освобождения: рушится стол, вдребезги – посуда, стулья. И всю эту непотребную бессмысленную жизнь вместе с ними – вдребезги! Третья особенность постановки – это спектакль ансамблевый. Для Делике, привыкшей работать с труппой единомышленников, это ключ, которым открываются все спектакли. В «Дяде Ване» практически не оставлено сцен на двоих, все объяснения, кроме сцен Елены и Астрова, включены в коллективное действие, в хоральные ансамблевые сцены. «Мы коллективизировали индивидуальные сцены», – говорит Жюли. Так вырисовывается главная тема этого спектакля: много одиночеств, которые обречены сосуществовать вместе. Но главная мелодия – не тоска, а джаз. Можно сказать, что персонажи в постановке Делике вступают в свободные импровизационные, я бы сказала – джазовые отношения. Обычно она работает с актерами своей труппы In Vitro на основе импровизаций. Здесь одна из тем, предложенных каждому актеру, – снять короткометражный фильм с одним партнером, где они должны были идти от себя в жизни к персонажу Чехова. Все здесь происходит здесь и сейчас в прямом смысле слова.

В начале настенные часы показывают 20.30, когда спектакль закончится – 22.15. Время сценическое и реальное совпадают. Эффект присутствия – да, но не натурализм или реалити-шоу. Это именно игра, причем высочайшего класса, не случайно собрана

труппа первоклассных актеров. Импровизации вписали в текст спектакля. Например, диалог между Астровым и Войницким в ночной сцене: после всего выпитого обнаруживают бутылку коньяка, коньяк оказывается испанским, вокруг этого выстраивается чисто игровой эпизод – от испанских шуток и напитка переходят к танцу в ритмах джаза. В этой же сцене немного раньше Телегин играет на пианино, Астров подыгрывает ему на гитаре. Атмосфера пьяного, немного шального праздника. Зато Елена сыграть на пианино не предлагает. Второе действие заканчивается уходом Сони. А Елена Андреевна, оставшись одна, произносит текст, обращенный к падчерице, как внутренний монолог: «Я нудное эпизодическое лицо, я очень несчастна». В конце тихо плачет.

В первой сцене все возвращаются в дом с прогулки с мокрыми волосами, не то в дождь попали, не то купались. Серебряков, энергичный, в цветастой рубашке хиппаря, сразу идет в кабинет. Елена кокетливо завернется в махровый халат и будет сушить волосы полотенцем, в чем ей с удовольствием помогает Ваня. Серебряков здесь очень необычен. Конечно, он брюзга. Но по-настоящему и не старик, и не болен. Скорее заводной, бонвиван из поколения французских шестидесятников. В ночной сцене не мучается от подагры, а так, бурчит и даже танцует с Еленой, так что все его жалобы на здоровье и старость – только поза. И еще он здесь кинокритик – второй акт предваряет большая сцена, в которой профессор собрал домочадцев для просмотра редкого фильма: кадры из «Вампира» Карла Теодора Дрейера (1932) сопровождаются комментариями Серебрякова о творчестве киноклассика, причем подыгрывает ему только Мария Васильевна, остальным это решительно неинтересно. Этот киносеанс посреди действия – лишь часть чисто кинематографического принципа построения мизансцен: затемнения между сценами, сопровождаемые музыкальными заставками, работают как монтажные швы; четыре акта, сыгранные в единой декорации и без деления на эпизоды, выстраиваются как длинные планы, что позволяет непрерывное действие на сцене.

Анна Червинка очень психологически точно играет Соню. Если внешне она так и осталась подростком, то внутренне, своим непростым опытом жизни, она старше других, старше Елены, и все сама про Астрова понимает, тем не менее решается на предложение мачехи: а вдруг чудо возможно? Однозначное «нет» доктора означает крушение мира в самом прямом смысле слова. У Сони истерика в конце, проговаривает весь текст «мы отдохнем» в этой истерической скороговорке. А Ваня смотрит на нее во все глаза. И улыбается прекрасной лучистой улыбкой. Конечно, про веру в этом монологе речи нет и быть не может: с метафизикой не заморачиваются, как все типичные парижские бобо (буржуа-богема), да и французская интеллигенция вообще. Общая идея бессилия человека перед жизнью, бессмысленностью совершающегося процесса разбавлена несколько странным поведением Астрова: он в финале не только, вопреки чеховскому тексту, отказывается от предложенной на дорогу водочки, но вообще уходит в довольно мажорной тональности. Одна моя очень умная подруга предположила, что у Астрова началась новая, благородная жизнь, он, возможно, пошел вступать в партию экологии бороться за леса!

Восторженный рецензент газеты *Les Echos* подытожил результат так: «Сегодня вечером Жюли Делике заставила Чехова плакать и смеяться на даче у Мольера». В дальнейшем Делике собирается продолжить чеховский цикл уже с актерами своей труппы *In Vitro*. Кстати, ей самой 36 – возраст Чехова, когда он написал «Дядю Ваню».



САНДРА НИКОЛЕТИЧ

«ДЯДЯ ВАНЯ»: ПЕРЕВОДЫ И ПОСТАНОВКИ В ХОРВАТИИ

Аннотация: В статье рассматривается восприятие пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» в Хорватии с момента перевода пьесы на хорватский язык в 1902 году, а также последующие переводы и постановки на сценах хорватских театров.

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Дядя Ваня», переводы, постановки, Хорватия, театр.



NIKOLETIĆ, SANDRA

UNCLE VANYA: TRANSLATIONS AND STAGE PRODUCTIONS IN CROATIA

Abstract: This article is devoted to the reception of A. P. Chekhov's play *Uncle Vanya* in Croatia from its translation into the Croatian language in 1902, as well as subsequent translations and stage productions of the play in Croatian theatres.

Keywords: A. P. Chekhov, *Uncle Vanya*, translation, stage productions, Croatia, theatre.

25 ноября 2017 года исполнилось 115 лет со дня премьеры пьесы «Дядя Ваня» в Загребе, столице Хорватии. После трёх чеховских водевилей, «Медведя» в 1897 году, «Предложения» и «Лебединой песни» в 1902 году, в конце 1902 года публика впервые увидела «сцены из деревенской жизни в четырех действиях», пьесу, которая успешно ставилась в российских театрах с 1897 года.

В конце XIX – начале XX века большую роль в ознакомлении читателей с произведениями Чехова играют литературные журналы и газеты, их редакторы и сотрудники-переводчики, которые тщательно следят за событиями русской культуры и своевременно знакомят свою читательскую аудиторию с самыми новыми литературными произведениями. Это приводит к росту интереса публики к русским драматическим произведениям, а к 1902 году этот интерес уже настолько велик, что руководство Хорватского народного театра 7 июня 1902 года со страниц газеты обращается

Titul

Ujak Vanja.

2. d. g. Vanja.

Prigovor iz ruskoga života u četiri čina.

Napisao Anton Čechov; s ruskog preveo

Nikola Andrić



Титульный лист хорватского перевода пьесы «Дядя Ваня».
Апрель 1902 г. Отдел истории хорватского театра
Хорватской академии наук и искусств. Фото Сандры Николетич

u Zagrebu mjesec aprila 1902.

к переводчикам и информирует их о том, какие переводы уже существуют, с целью предотвращения повторов: «...переведены следующие драмы: “Мещане” Максима Горького (перевод др. Андрича); “Сорванец” современного комедиографа Виктора Александровича Крылова (перевод гос. Мартина Ловренчевича); “Дядя Ваня” Ант. Чехова (перевод Андрича) и “Последняя песня”, одноактная комедия того же драматурга...» – имеется в виду «Лебединая песня»; под этим названием она и будет поставлена в театре в ноябре 1902 года.

Писатель, драматург и филолог Никола Андрич перевёл «Дядю Ваню» специально для постановки в Хорватском народном театре в Загребе. О переводе, выполненном Андричем, в Полном собрании сочинений Чехова сведений нет: в разделе «Прижизненные переводы» указано только, что пьеса «Дядя Ваня» переведена на немецкий язык в 1902 году (С XIII, 519).

Перевод, сделанный Андричем, первая рукописная тетрадь (апрель 1902 года) хранится в Отделе истории хорватского театра в Загребе. На последней странице второй рукописной тетради мая 1902 года, хранящейся там же, отмечено: «Постановка предстоящего театрализованного представления “Дядя Ваня”, сцены из деревенской жизни в 4 действиях, написанного Антоном Чеховым, в местном хорв. земском театре настоящим разрешается. Председательство королевского хорватско-славонско-далматинского земского правительства. В Загребе, 3 августа 1902 года».

В преддверии премьеры, в ноябре 1902 года, многие газеты писали об А. П. Чехове и его произведениях. Неизвестный автор в статье «Чехов как драматург» выразил радость от предстоящего знакомства с «...лучшей и самой впечатляющей <...> драмой» «гениального русского Мопассана», а сам переводчик пьесы, Никола Андрич, в газете «Народне новине» от 24 ноября постарался подробно познакомить читателей с МХТ, с историей основания и репертуаром театра, а также с В. И. Немировичем-Данченко и К. С. Станиславским, с драматургической работой Чехова и Горького.

В премьерном спектакле Хорватского земского театра в Загребе роль дяди Вани исполнил один из самых известных хорватских актеров конца XIX – первой четверти XX века Андрия Фиян. До этого на протяжении 30-летней блестящей карьеры Фияном было сыграно несколько сотен ролей самого широкого диапазона, он считался лучшим хорватским исполнителем ролей в пьесах Шекспира. Фиян часто был сценическим партнером Марии Ружичка Строчи, с которой выступал вместе почти три десятилетия. Исключением не был и данный спектакль, в котором знаменитая трагическая актриса, часто гастролировавшая в Брно, Праге, Вене, Белграде, Софии, а также во многих городах Хорватии, сыграла роль Елены Андреевны. Примечательно, что Ружичка Строчи – единственная актриса, чей бюст ещё при жизни был установлен в фойе Хорватского народного театра в Загребе.

Роль Сони исполнила Нина Вавра, чей актерский диапазон простирался от героинь классических трагедий до комических мещанок.

На следующий день после премьеры, 26 ноября 1902 года, в газетах были напечатаны восторженные отклики театральных критиков: «...на публику пьеса воспроизвела сильное, глубокое и, без сомнения, запоминающееся впечатление...». О мастерстве актёров писали: «...роли изучены детально, выполнены с художественным мастерством...»; «...нет шума, театральных конфликтов, мерзкой патетики...»,



5 Хорватский народный театр, г. Загреб. 2017 г.
Фото Сандры Николетич.

6 М. Ружичка-Строцци. Архив Хорватского народного театра, г. Загреб. Фотограф неизвестен.
Фотокопия Сандры Николетич.

7 Н. Вавра. Архив Хорватского народного театра, Загреб. Фотограф неизвестен. Фотокопия Сандры Николетич.

8 А. Фиян. Архив Хорватского народного театра, г. Загреб. Фотограф неизвестен. Фотокопия Сандры Николетич.



«...тихая речь актёров, медленный ритм игры, жесты, соответствующие моменту, слились в одну большую симфонию, болезненную и печальную, в такую симфонию, какую писатель и хотел получить...».

В 23 номере журнала «Дом и свет» было отмечено: «...Чехов великолепно сумел представить сцены, в которых правдиво и красиво рисует страницы из жизни, и хотя в них нет большой драматической силы, всё-таки в душе они оставляют большое впечатление...».

Об одной из первых заграничных премьер, после тех, которые были сыграны в Чехии, драматург, к сожалению, не узнал. Из его письма к О. Л. Книппер-Чеховой понятно, что Чехов знал лишь о постановках в Праге: «Сейчас получил большую афишу: мой “Дядя Ваня” прошел в Праге с необыкновенным треском» (П X, 11–12).

В 1902 году «Дядя Ваня» в Загребе был сыгран ещё раз, 6 декабря, а до следующей постановки пришлось ждать целых 17 лет. Её премьеры состоялась 14 июня 1919 года, в том же театре, в том же переводе Андрича, а до конца того месяца спектакль был сыгран ещё два раза. В июне 1919 года в прессе писали: «...Драмы Чехова должны были бы быть постоянно в репертуаре нашего театра. Нет другого иностранного автора, который был бы настолько близок в показе настоящей жизни...». Правда, автор отклика остался не до конца доволен постановкой, считая и её, и игру актёров неровной. Особенно критику не понравилась излишняя сентиментальность, которой, по его мнению, «...в данном спектакле больше, чем у Чехова, и её стоило сдерживать...».

Полтора года спустя публика впервые увидела спектакль на русском языке во время трёхмесячных гастролей в Загребе части труппы МХТ во главе с В. И. Качаловым. «Дядя Ваня» был сыгран 23 января 1921 года. Об этом спектакле 27 января в газете «Новости» писатель и драматург М. Бегович напишет: «...В показе чеховского мира русские актёры непревзойденные мастера. В этом они велики, в этом они мне самые дорогие, самые близкие»¹. О Качалове в роли Астрова: «Он самая яркая творческая индивидуальность этой труппы...»². Критик также похвалил игру Массалитинова в роли дяди Вани и Книппер-Чеховой в роли Елены Андреевны.

В последующие несколько лет, после гастролей труппы Качалова и гастролей МХТ во главе со Станиславским в 1922 году, в Хорватии будет сыграно всего несколько драматических произведений Чехова. Лишь в июле 1946 года, спустя 27 лет после второй премьеры на хорватском языке, «Дядя Ваня» будет сыгран снова, в Загребе, учениками Земской актёрской школы. Второй перевод «Дяди Вани» на хорватский язык был сделан писателем и литературоведом-славистом Й. Бадаличем в 1922 году (Badalić, 1922).

Режиссёром спектакля был Тито Строцци, известный писатель, переводчик, драматург и актёр, сын М. Ружичка Строцци, актрисы, сыгравшей Елену Андреевну в постановке 1902 года. Спектакль в исполнении молодых актёров был включен в регулярный репертуар Хорватского народного театра в конце января 1947 года.

«Ко всеобщему удивлению, – как вспоминает старейший современный действующий хорватский актёр Перо Квргич, сыгравший профессора Серебрякова, – спек-

1 Begović M. Kritike i prikazi. Zagreb: „Union“ grafičko-nakladni zavod d.d., 1943. S. 47.

2 Ibid. S. 48.

такль перерос рамки школы, а писатель и критик М. Маткович в “Републике”³ оценил его как лучший спектакль в Хорватском народном театре в сезоне 1946–1947 годов...»⁴.

Квргич также отметил: «Хотя наша игра ещё была неуклюжей, в ней была спонтанность, и мы чувствовали, что наш спектакль противостоит шумным признакам времени: героизму, оптимизму, идеологии, мы не продвигали какую-нибудь идею, а пытались показать и грустную и смешную сторону жизни, драму без внешней драматичности и комедию без чрезмерной гротескности, беспокойство и смех, которые были нам так близки. Режиссер Строцци тщательно направил нас, отбросив внешние эффекты режиссуры и актерского мастерства, раскрывая чеховскую иронию в нас и в жизненных ситуациях персонажей. Публика смотрела в тишине с внезапными приливами смеха, который так же внезапно замирал, как в случаях, когда происходит какое-то несчастье»⁵.

На протяжении второй половины XX века и до 2015 года «Дядю Ваню» в хорватских театрах ставят более регулярно – в 1954, 1960, 1961, 1968, 1969, 1970, 1976, 1978, 1997, 1998, 2002, 2006, 2008, 2015 годах, уже не только в Загребе, но и в городах Вараждин, Вировитица, Осиек, Пула, Риека, Сплит.

Хотя и были длительные перерывы в 1902–1919 и 1919–1946 годах, с 1902 по сегодняшний день пьеса «Дядя Ваня» была сыграна около 200 раз более 15 различными театральными труппами. Последний раз – в 2015 году на сцене театра Ф22, где состоялся выпускной экзамен студентов пятого года обучения заградской Академии драматического искусства.

Пьеса также переведена и подготовлена для печати и театра режиссёром, драматургом и переводчиком В. Геричем, впервые в 1960 году, последнее издание – 2015 год (“Shakespeare – Moliere – Čehov”), а также писателем и драматургом Ч. Прица в 1997 году (“Anton Pavlovič Čehov, Četiri drame”).

ЛИТЕРАТУРА

- Badalić J.*, A.P. Čehov „Ujak Vanja“, Tisak Kr. Zemaljske tiskare, Zagreb, 1922, 66 s.
- Begović M.* Kritike i prikazi. Zagreb: „Union“ grafičko-nakladni zavod d.d., 1943, 372 s.
- Čehov A.P.* Četiri drame, Gipa Zagreb, Hrvatska, 1997, 370 s.
- Dom i svijet*, № 23, 1902, s. 459. URL: <http://dnc.nsk.hr/Newspapers/LibraryTitle.aspx?id=e57602f7-0f37-4a34-856c-1d4ab6858dfe#> (дата обращения 12.02.2018).
- Kvrgić P.* Smijeh kao naličje stvarnosti, *Vijenac* № 141, 2000. URL: <http://www.matica.hr/vijenac/161/smijeh-kao-nalicje-stvarnosti-18264/> (дата обращения 12.02.2018).
- Shakespeare – Moliere – Čehov: Izabrane drame u prijevodu Vladimira Gerića*, Anton Pavlovič Čehov, Izabrane drame, Disput, Zagreb, 2015, 428 s.

³ Republika – литературный журнал, выходит раз в месяц с 1945 года.

⁴ *Kvrgić P.* Smijeh kao naličje stvarnosti. 2000. URL: <http://www.matica.hr/vijenac/161/smijeh-kao-nalicje-stvarnosti-18264/> (дата обращения 12.03.2018).

⁵ Ibid.



Е. Н. ПЕТУХОВА

**«ТРАДИЦИОННОСТЬ» И «СОВРЕМЕННОСТЬ»
В ПОСТАНОВКАХ «ДЯДИ ВАНИ»
НА ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЕ**

Аннотация. В статье на примере известных постановок чеховской пьесы в петербургских театрах рассматривается ее современная интерпретация. Анализ выявляет ставшие распространенными особенности взаимоотношений сценического текста с литературным источником, а также некоторые типичные приемы «среднестатистического» сценического прочтения, сочетающие традиционный подход к классике с элементами «авангардного».

Ключевые слова: Чехов, «Дядя Ваня», театр, спектакль, интерпретация, сценический текст, традиционность, современность.

PETUKHOVA, E. N.

**TRADITIONAL NATURE AND CONTEMPORANEITY
OF *UNCLE VANYA*'S THEATRE PERFORMANCES
ON ST. PETERSBURG STAGE**

Absrtact. The article considers contemporaneous interpretation of the Chekhov's play through the examples of its renowned productions in the theatres of Saint-Petersburg. Analysis shows some features of the interrelation of the scenic text with the literature source, which became widespread, and some typical techniques of the "average" scenic rendition, where traditional approach is combined with the elements of the "mould-breaking" one.

Keywords: Chekhov, *Uncle Vanya*, theatre, performance, interpretation, scenic text, traditional nature, contemporaneity.

Считается бесспорным, что «театр, вступая в диалог с литературой, неизбежно домысливает и переосмысливает пьесу, и в этом процессе участвуют как факторы, сходные с теми, что определяют жизнь литературного текста, так и факторы соб-

ственно театральные»¹. Однако постоянно возникает закономерный вопрос, до какой степени театр домысливает и переосмысливает классический текст. Тип диалога режиссера с писателем / драматургом зависит от типа режиссерского мышления, нередко бывает, что и от режиссерского стремления к новаторству во что бы то ни стало. Между тем только в результате уважительного диалога с литературным произведением может возникнуть художественно убедительный сценический текст. Режиссерская «монополия» приводит к тому, что литературный текст полностью подменяется сценическим, неслучайно так любят в современном театре подзаголовок «по мотивам», который, как кажется, избавляет от «обязательств» перед драматургом. Чеховские пьесы востребованы театром уже более ста лет не только благодаря смысловой многозначности, глубине проникновения в суть человеческих взаимоотношений, но и во многом благодаря их поэтике, представляющей благодатную почву для разнообразных экспериментов, что само по себе правомерно, если поэтика театрального текста не становится совершенно чуждой поэтике Чехова.

Театральные прочтения Чехова порождают вопрос, что считать современным и что – традиционным. Режиссер Ю. Бутусов, поставивший в театре Ленсовета «Дядю Ваню» (2017 г.), по мнению его почитателей, – «один из немногих театральных режиссеров, полностью отвечающий запросам современности. Его постановки клиповы и кричащи, через многие его спектакли проходит линия хаоса в искусстве – когда режиссерское сознание пробивается на сцену и доходит до глаз, а иногда и до мозга зрителя. Герои классических пьес у Бутусова выходят карикатурными, фриковатыми, он как бы заставляет нас взглянуть на них под другим углом»². Из оценки рецензента, в итоге положительной, следует, что современность заключается в эпатажной форме. Насколько жизненная драма чеховских героев, ее причинно-следственные связи, наконец, сами человеческие типы – то есть содержательные аспекты произведения, созвучны нашему времени, остается без внимания и рассмотрения. Есть ли чему «доходить до мозга зрителя» и, добавим, до его души? В спектакле привычно отсутствует «жизнеподобие»: дома нет, есть белые двери с надписями имен персонажей, причем тапан и няня исключены из действующих лиц. Двери могут вести и в комнаты барака, и в палаты психиатрической лечебницы, персонажи выходят / высказывают оттуда со своими монологами. Допустим, что режиссером «Чехов прочитан сквозь призму Достоевского. Классическая семейно-психологическая драма превратилась в современную трагедию»³, причем с прозрачным намеком на общественную. Литературный первоисточник в этом случае становится даже не мотивом, а лишь поводом для выражения той или иной режиссерской позиции в более доступной и близкой современному зрителю, по мнению постановщиков, «клиповой», фарсовой, карикатурной форме. Однако Чехов с его пристальным вниманием к онтологическим свойствам человеческой природы, с его тонким психологизмом сопротивляется такому достаточно однозначному прочтению. В пьесе все «несчастливы по-своему», пытаются объяснить, почему, но правильно ли они понимают причины и всё ли дого-

1 Смелянский А. М. Растущий смысл // Классика и современность: Проблемы советской режиссуры 60–70 годов. М.: Наука, 1987. С. 28–29.

2 *Тетрапх Мария*. Неадекватные пляски, или «Дядя Ваня» в театре им. Ленсовета. URL: <http://okultureno.ru/articles/23426-neadekvatnye-plyaski-ili-dyadya-vanya-v-teatre-im-lensovetapax> (дата обращения 12.10.2017).

3 *Коваленко Г. В.* Чеховиана XXI века // Независимая газета. 2017. 11 апр.

варивают, хотят ли и могут ли что-нибудь изменить – окончательных ответов Чехов не дает.

Множество разноречивых отзывов вызвал спектакль, поставленный А. Щербаном в Александринском театре (2009 г.). На сцене и стоят на голове, и танцуют аргентинское танго, и обмениваются репликами на английском языке, Елена (в белом брючном костюме) и Соня напиваются, объяснение героини с Астровым происходит в грязи, которую буквально выливают на сцену, а за окнами постоянный дождь. Все атрибуты «современного» прочтения налицо. Грязь – вполне прозрачная метафора: «Режиссер в истории про дядю Ваню увидел почти притчу о пропавшей жизни ничемных людишек, ковыряющихся в непролазной грязи русских дорог и собственных эмоций»⁴. Жестокое отношение к персонажам, вообще к людям, не характерно для Чехова, но возможно для его читателей. Режиссер не сочувствует героям и имеет на это право, в его спектакле, как точно замечено, «сочувствие чеховским героям отменено»⁵, хотя при этом исчезают многие психологические нюансы. В итоге «русская драма» вообще не представляется истинной драмой, стремление показать «комедию в драме» приводит к фарсу, и сценические персонажи ощущают себя именно персонажами фарса. Режиссерские приемы могут нравиться или нет, но есть и недопустимые, во всяком случае при обращении к Чехову. Так, Астров натягивает на лицо красные трусики Елены Андреевны, как бы ни объяснять подобное «сценическое высказывание»: обозначение неудовлетворенного сексуального влечения, ерничество – на самом деле это просто пошлость.

Знаменитый спектакль Л. Додина в МДТ (2003 г.) находится на другом театральном полюсе, он поставлен, в целом, в традиционном ключе, но спектакль никоим образом не «музейный»: обстановка действия и костюмы не осовременены, не условны, но и не «буквальны» по отношению к чеховской эпохе; движения и жесты персонажей, медлительность действия, паузы, – все в ритме пьесы. Поэтика спектакля выдержана в поэтике Чехова, притом по своей сути спектакль современен. История о том, как «пропала жизнь», о развеянных иллюзиях, самообмане, разочарованиях, упущенных возможностях, неслучившейся любви и о нелюбви рассказана без утрированного надрыва, без гротеска, со скрытым грустным лиризмом. Жизненные коллизии «Дяди Вани» сами по себе современны и вполне обычны, как и несбыточное желание человека неудавшейся судьбы: «<...> если бы можно было прожить остаток жизни как-нибудь по-новому. Проснуться бы в ясное, тихое утро и почувствовать, что жить начал снова, что все прошлое забыто, рассеялось, как дым» (С XIII, 107–108). В спектакле прослеживается традиция психологического реалистического театра, в частности, замечательного театра Г. Товстоногова, спектакли которого всегда отличало современное звучание. Финальная метафора спектакля Л. Додина – опускающиеся на склоненных за работой Войницкого и Соню стога сена, как и другие сценические метафоры, не противоречат общей стилистике постановки, поскольку «метафоричность, обусловленная такими имманентными особенностями искусства, как условность и обобщенность, характерна для всякого отдельного ху-

4 Павлюченко Катерина. Дядя Ваня. URL: <http://ptj.spb.ru/pressa/dyadya-vanya-2/> (дата обращения 08.12.2017).

5 *Штетенбург Лилия*. Стоит ли смотреть «Дядю Ваню» в Александринском театре? URL: <http://www.online812.ru/2009/10/02/002/> (дата обращения 08.12.2017).

дожественного мира»⁶. Метафоры, реализуя «подводное течение» пьесы, усиливают эмоциональное воздействие спектакля. Чеховский текст допускает разные варианты сценического прочтения финала. В МДТ он глубоко пессимистичен: монолог о «небе в алмазах» произнесен под давящими на дом стогами – у его обитателей нет будущего, и монолог Сони – еще один самообман или самоутешение, но не надежда, не вера. В данном случае мы имеем не свободные «вариации на тему», а правомерную интерпретацию, объяснимую помимо смысловой неоднозначности литературного источника знакомством с наслоением многочисленных комментариев к нему, в свою очередь «расширяющих его семантический объем»⁷. Современное культурное сознание предполагает креативное отношение к каноническому тексту, однако «креативная адаптация» не должна его уничтожить. В постановке Л. Додина «Дядя Ваня» остался чеховской пьесой с чеховскими героями, прочитанной в социокультурном пространстве нового века.

В современном театре далеко не все спектакли так полемичны по отношению друг к другу, как в случае МДТ и Александринского театра. Появляется множество постановок, находящихся на «средней» линии, и просто «проходных». На телеканале «Культура» один известный киновед высказал интересную мысль, что в проходных картинах время в своих типических, определившихся чертах отражено в большей степени, чем в великих фильмах. В определенном отношении это можно отнести и к театру. В добротных, несенсационных спектаклях используются устоявшиеся приемы современной режиссуры, без которых спектакль покажется архаичным, а спустя некоторое время их объявят штампами, затем устаревшими, и далее они войдут в историю театра со знаком «плюс» или «минус». «Дядя Ваня» в Театре на Васильевском (2012 г.) интересен в качестве такого характерного спектакля. Режиссер В. Туманов анонсировал свой спектакль традиционным, очевидно, имея в виду сохранение сюжета и времени действия чеховской пьесы, нужно отметить и бережное, внимательное отношение к чеховскому тексту. Постановщик отказался от внешней «актуализации» героев (например, через переодевание в современные костюмы) и радикального осовременивания предметного мира, нередко художественно не мотивированных. Как и у Чехова, спектакль о несостоявшихся жизнях, невозможности или неумении что-либо изменить и, как следствие, о трагической неизменности существования. При этом режиссер предлагает своё видение персонажей, сдвигает акценты в трактовке их взаимоотношений и самих характеров, представляя зрителям во многом неожиданные образы, которые вызывают разную реакцию. Спектакль подтверждает возможность заложенных в пьесах Чехова различных интерпретаций характеров и мотиваций поступков героев.

В постановке заимствованы или, возможно, процитированы приемы, использованные в нашумевших спектаклях. Так, Серебряков вначале появляется в белом костюме, как у А. Щербана, эта деталь многоговорящая: она и знак столичности профессора, его отличия от обитателей деревенского имения, и знак его незапятнанной репутации ученого, избранности, как до недавнего времени считал Войничский и до

6 Мальцева О. Н. Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика). М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 297.

7 Мурунина Е. К. Литературная классика на театральной сцене: проблемы канонизации и креативности в движении эпох // Театр в движении эпох: коллект. монография (Бахрушинская серия). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. С. 18.



1



2



3



4



5



6

- 1 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля. Режиссер Андрей Щербан. Александринский театр, СПб., 2009. Фото О. Кутейникова
- 2 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля. Режиссер Андрей Щербан. Александринский театр, СПб., 2009. Фото О. Кутейникова
- 3 «Дядя Ваня». Астров – Игорь Волков, Елена – Юлия Марченко. Режиссер Андрей Щербан. Александринский театр, СПб., 2009. Фото О. Кутейникова
- 4 «Дядя Ваня». Войницкий – Сергей Паршин. Режиссер Андрей Щербан. Александринский театр, СПб., 2009. Фото О. Кутейникова
- 5 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля. Режиссер Владимир Туманов. Театр на Васильевском. СПб., 2012. Фото О. Кутейникова
- 6 Войницкий – Михаил Николаев, Астров – Сергей Лысов. Режиссер Владимир Туманов. Театр на Васильевском. СПб., 2012. Фото О. Кутейникова



7 Сцена из спектакля «Дядя Ваня» в постановке Марка Розовского в Белгородском драмтеатре. 2016. Фото Н. Ненько



8 «Дядя Ваня». Сцена из спектакля. Режиссер Юрий Бутусов. Театр им. Ленсовета, СПб., 2017. Фото Ю. Кудряшовой



9 «Дядя Ваня». Серебряков – С. Мигицко, Войницкий – А. Новиков. Режиссер Юрий Бутусов. Театр им. Ленсовета, СПб., 2017. Фото Ю. Кудряшовой

10 «Дядя Ваня». Соня – О. Муравицкая, Войницкий – А. Новиков, Елена Андреевна – Н. Шамина. Режиссер Юрий Бутусов. Театр им. Ленсовета, СПб., 2017. Фото Ю. Кудряшовой



11 «Дядя Ваня». Мария Васильевна – Наталья Кутасова, Войницкий – Михаил Николаев. Режиссер Владимир Туманов. Театр на Васильевском. СПб., 2012. Фото О. Кутейникова

12 «Дядя Ваня». Елена Андреевна – Н. Шамина, Войницкий – А. Новиков. Режиссер Юрий Бутусов. Театр им. Ленсовета, СПб., 2017. Фото Ю. Кудряшовой



сих пор считает тапан. Вода тоже становится выразительной сценической деталью, к которой прибегают многие режиссеры. В спектакле В. Туманова нет грязи и не идет постоянно дождь, как у того же Щербана, но на сцене стоит таз с водой, все персонажи, кроме Серебрякова, часто умываются. Водой то приводят в чувство дядю Ваню, то охлаждаются после нервной вспышки, то отрезвляют себя в прямом и переносном смысле, как Астров, то словно смывают чары Елены Андреевны. В облике Серебрякова от сцены к сцене обыгрываются черты, отмеченные Чеховым у журналиста М. О. Меншикова и приданные впоследствии «человеку в футляре» Беликову: «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). В целом роль Серебрякова решена наиболее традиционно: он и педант, и лицемер, и эгоист, и одновременно по-своему несчастный старый человек, старый муж, склонный обвинять всех и вся.

Образ Елены Андреевны словно собран из других спектаклей и не дополнен собственно режиссерским видением. Она дразнящее пятно в своих ярких платьях на фоне мягких серо-бурых и черных одежд, роль выстроена на контрастах. Елена Андреевна постоянно смеется то тихим, «русалочьим» завлекающим смехом, то истеричным. С одной стороны, умная, здравомыслящая женщина, наблюдательная, все понимающая о себе и об окружающих, внешне сдержанная – и резкая, демонстрирующая в интонациях и жестах отвращение к мужу и женскую неудовлетворенность в сцене его неудачного соблазнения, в которой она появляется в красном пеньюаре. Красный цвет тоже отсылает к спектаклю Александринского театра, но в Театре на Васильевском цвет использован деликатнее: не стринги, а пеньюар и после красное платье, в нем Елена Андреевна поет перед Соней арию Виолетты из «Травиаты». Исполнение, хорошее для дилетанта, но дискредитирующее героиню как возможную несостоявшуюся большую певицу. В спектакле она часто напевает, словно напоминая о своем музыкальном образовании и упущенных возможностях. Ее солирование вызывает, может быть, и не предусмотренные режиссером, ассоциации с доктором Дорном из «Чайки», постоянно напевающим романсы и арии. Первое появление Елены Андреевны сопровождает популярная, если не сказать избитая, мелодия итальянской песни «O, sole mio». Репертуар не случаен: с одной стороны, он банален, с другой – ария Виолетты говорит о скрытых желаниях, о том, чего в жизни героини нет. Еще один «музыкальный момент» отсылает к спектаклю Л. Додина: в нем Елена Андреевна после запрета Серебрякова играет на аптекарских бутылочках. В спектакле Туманова она имитирует игру на фортепиано на столе, но при этом звучит Шопен – несыгранная музыка, ставшая удачным лирическим дополнением к диалогу с Соней. Шопен часто звучит тихим фоном, реализуя лирический подтекст и одновременно контрастируя с итальянским репертуаром. В сцене прощания режиссер, как и другие до него, усиливает порыв чеховской героини: она трижды бросается к Астрову. Его характеристика дана у Чехова словами Елены Андреевны: «<<...> это талант! А ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах...» (С XIII, 88). Увлечшись Астровым, она отчасти придумывает его, в пьесе он не проявляет таких качеств, Астров изображен умным, уставшим, разуверившимся, цинично-ироничным человеком, пока не утратившим способность переживать из-за

смерти больного. В спектакле образ доктора подчеркнуто прозаичен. Рассказывая Елене Андреевне о лесах, он хочет произвести впечатление и следит за ее реакцией. После разговора о чувствах Сони, почувствовав фальшь в словах Елены Андреевны, Астров смеется и напористо настаивает на свидании в лесничестве, в этом эпизоде с быстро гаснущим порывом страсти проявляется и неуважение к Елене Андреевне. Режиссерская трактовка в данном случае согласуется с высказыванием Чехова: по воспоминаниям К. С. Станиславского, писатель после спектакля в Севастопольском драматическом театре впервые отозвался о постановке, в частности, о третьем акте: «Астров же не уважает Елену. Потом же, слушайте, Астров свистит, уезжая»⁸. Спектакль насыщен атмосферой нелюбви, причем все персонажи любви хотят – это общее место многих постановок. Однако они уже неспособны любить, каждый или не любит, или ненавидит, или обманывается относительно своих чувств, при этом характерной чертой множества театральных интерпретаций стало снижение чеховских образов вплоть до фарса. Также показательно стремление «укрупнить план» второстепенных персонажей или радикально переосмыслить их, в частности, Марии Васильевны (но далеко не всегда получается так удачно, как было в спектакле Л. Додина). Театру на Васильевском ближе оказался гротеск: татап – слабоумная, она качает, словно ребенка, то сверток, то букет роз, брошенный Войницким, в роли буквально реализована реплика Серебрякова «старая идиотка», на ее шее висит колокольчик юродивой, который в последнем действии она вешает Елене Андреевне, как будто предрекая ее будущую деградацию. Интерес к второстепенным персонажам обоснован особенностью их изображения Чеховым: за каждым угадывается своя история, известная автору, но недосказанная, которую интерпретатор может прочитать по-разному, развернуть и придать персонажу иное значение, другой, чем в пьесе, знак.

В целом, стало типичным явлением несоответствие сценических персонажей с классическим, традиционным представлением о чеховском герое, которое сформировано театром XX века, например, БДТ Товстоногова и прежним МХАТом. Современные чеховские персонажи в театре нередко действительно увидены «сквозь призму Достоевского»: они зачастую находятся в истерическом состоянии, произносят монологи с надрывом, их сценическое поведение эксцентрично – спектакли слишком «громкие» для Чехова. У него в «Вишневом саде», например, Варя «тихо рыдает», Раневская и Гаев в финале «рыдают сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали», вообще ремарка «тихо» – одна из самых частотных в «Вишневом саде»⁹. Однако «Дядя Ваня», наоборот, самая «громкая» чеховская пьеса, судя по ремаркам, из которых режиссер явно исходит: «кричит», «в волнении», «в сильном волнении», «с нетерпением», «с досадой», «раздраженно», «в отчаянии», «с гневом», «нервно» (повторяется в тексте три раза). Каждый персонаж спектакля остро осознал, бурно пережил личное жизненное фиаско, выдохнул – и остался с ощущением напрасно прожитой жизни. Хотя и у Сони, и у Астрова большая часть жизни впереди, но в ней уже все произошло, и ждать нечего. Взглянув правде в глаза, дядя Ваня смиряется и, как все, принимает возвращение на круги своя. Слова А. Блока «<...> чтобы от

⁸ Станиславский К. С. А. П. Чехов в Художественном театре. Воспоминания // Станиславский К. С. Соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 5. С. 618.

⁹ См.: Доманский Ю. В. «Тихо / тихо» // Доманский Ю. В. Чеховская ремарка: Некоторые наблюдения: монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 69–77.

истины ходячей всем стало больно и светло»¹⁰ очень хорошо характеризуют состояние героев в финале спектакля, если их переосмыслить: свет истины причинил всем боль, но с этой истиной им предстоит жить дальше. Вполне традиционный чеховский финал, выразительно воплощенный в спектакле.

Далеко не новая идея «сцены на сцене» тоже реализована в тумановском спектакле. Огромный круглый стол, покрытый серой скатертью, занимает почти всю сцену и обозначает то столовую, то гостиную, то комнату дяди Вани, то становится сценой, на которую время от времени поднимаются персонажи, «играя» друг перед другом в чувства, страсти, разоблачения. На столе танцуют Елена Андреевна и Соня, произносит монолог о загубленной жизни Войницкий, в финале он остается на столе-сцене один, серая скатерть – метафора провинциального болота – уплывает в центр стола, обволакивая его.

«Скупая» сценография – одна из примет современного театра, режиссер отдает ей должное: на сцене только стол и старые табуреты, – однако режиссер не отказывается от традиционных элементов патриархального уюта: на столе самовар, варенье, яблоки. О значимости таких деталей писал А. Блок в процессе работы над предполагаемой постановкой драмы «Роза и крест» в Художественном театре: «<...> мне помогают мелочи (кресла, уюты, вещи) в чеховских пьесах»¹¹, помогают они и в современной постановке, становясь штрихами уходящей природы, знаками былой добросердечной атмосферы в имении, о которой ностальгически вспоминает Астров.

В спектакле сделана попытка связать «Дядю Ваню» с общим контекстом главных чеховских пьес, аллюзии на которые содержатся в сценографии спектакля и решении ролей. Мария Васильевна, качающая сверток, – прямая отсылка к Шарлотте, но та играет у Раневских отведенную ей роль, пряча за ней свою драму, а сценический образ татап лишен перспективы. В финале перевернутые табуреты, в которых лежат сморщенные яблоки – явно из выродившегося сада, и корявое, обрубленное дерево за окном также отсылают к «Вишневому саду» и к «Трем сестрам»: прежняя жизнь закончилась, хозяева уезжают. Мотив театральности происходящего, «актерства» напоминает о «Чайке». Осмысление отдельно взятой пьесы в общем драматургическом дискурсе Чехова может быть оправданным, тем более что в его пьесах отчетливо прослеживаются сквозные мотивы: исчерпанность старой жизни, несостоявшаяся любовь, несбывшиеся мечты. В данном случае не происходит расширение смысла за счет расширения контекста, все ограничивается напоминаниями.

В спектакле Театра на Васильевском нет постмодернистских крайностей, в нем узнаваемые постановочные приемы современных режиссеров соединены с вполне традиционным, на самом деле, прочтением идейно-смыслового содержания чеховского текста, но одно порой противоречит другому. Прежде всего, выпадают из общего образного и смыслового ряда канкан Елены Андреевны и Сони на столе и спетая на публику ария Виолетты. Режиссер следовал устойчивой тенденции в современном театре, которая предполагает не только «вольность интерпретаций, вмешательство в тексты, свободное творчество “по мотивам”», но и «вторжение иных искусств в мир драмы и прозы Чехова»¹². Вторжение иных искусств, помимо перевода драматургического текста на язык кино или балета, означает и прямое включение их элемен-

¹⁰ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. 2. С. 123.

¹¹ Блок А. А. Записные книжки. 1901–1920. М.: Худож. лит., 1965. С. 214.

¹² Шах-Азизова Т. К. Чеховский сезон: процессы, проблемы... // Вопросы театра / PROSCAENIUM. 2010. № 3–4. С. 12.

тов в сценический текст. Одну из причин этого явления исследователи обозначают как «антисловесность» (выражение А. Бартошевича). Властная тенденция, идущая извне, от общих процессов культуры, связана с судьбой текста, литературы, слова как такового. Причиной ее называют недоверие к слову, девальвацию слова, хотя, наверное, она глубже. Но, так или иначе, идет замена, вытеснение слова – пластикой, настоящее испытание для писателя. Однако Чехов (это поняли и испробовали давно) оказался пригоден для разных искусств; все дело в том, что в нем они передать способны. Не иллюстрировать – это давно уж не в моде, – но дать некий образ того, что уловлено у него. Сочинители таких образов опираются и на то, что у Чехова не все дано в слове, но многое скрыто в подтексте, в «подводном течении», растворено в атмосфере»¹³. Здесь важно, что именно улавливают интерпретаторы, режиссеры в «подводном течении», что прочитывают в подтексте, – часто бывает то, чего там нет, тогда начинается домысливание, которое, однако, тоже должно исходить из текста.

ЛИТЕРАТУРА

- Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Л.: Худож. лит., 1960–1965. Т. 2. 465 с.
- Блок А. А.* Записные книжки. 1901–1920. М.: Л.: Худож. лит., 1960–1965. 663 с.
- Доманский Ю. В.* «Тихо / тихо» // *Доманский Ю. В.* Чеховская ремарка: Некоторые наблюдения: монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 69–77.
- Коваленко Г. В.* Чеховиана XXI века // *Независимая газета*. 2017. 11 апр.
- Мальцева О. Н.* Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика). М.: Новое литературное обозрение, 2013. 304 с.
- Муренина Е. К.* Литературная классика на театральной сцене: проблемы канонизации и креативности в движении эпох // *Театр в движении эпох: коллект. монография (Бахрушинская серия)* М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. С. 16–26.
- Павлюченко Катерина.* Дядя Ваня. URL: <http://ptj.spb.ru/prensa/dyadya-vanya-2/> (дата обращения 08.12.2017).
- Смелянский А. М.* Растущий смысл // *Классика и современность: Проблемы советской режиссуры 60–70 годов*. М.: Наука, 1987. С. 5–45.
- Станиславский К. С.* А. П. Чехов в Художественном театре. Воспоминания // *Станиславский К. С.* Соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1954–1961. Т. 5. С. 614–622.
- Тетрарх Мария.* Неадекватные пляски, или «Дядя Ваня» в театре им. Ленсовета. URL: <http://okultureno.ru/articles/23426-neadekvatnye-plyaski-ili-dyadya-vanya-v-teatre-im-lensovetapax> (дата обращения 12.10.2017).
- Шах-Азизова Т. К.* Чеховский сезон: процессы, проблемы... // *Вопросы театра / PROSCAENIUM*. 2010. № 3–4. С. 8–24.
- Штутенбург Лилия.* Стоит ли смотреть «Дядю Ваню» в Александринском театре? URL: <http://www.online812.ru/2009/10/02/002/> (дата обращения 08.12.2017).

¹³ Там же.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Богомолова Ольга Юрьевна – театровед, кандидат искусствоведения (Москва). bogomol13@yandex.ru

Богопольская Екатерина – театральный критик, редактор электронного журнала “Affiche Paris – Europe” – “Европейская афиша” (Франция, Париж). redaction@affiche.info

Борни Джеффри (Borny, Geoffrey John) – театральный режиссер, приглашенный профессор ANU – Австралийского национального университета, автор книг Interpreting Chekhov, Classic American Drama etc. (Австралия, Мельбурн). g.hyslop@bigpond.com

Волчкевич Майя Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент Российского государственного гуманитарного университета (Москва). mayavol@mail.ru

Гарди Марианна (Gardy, Maryann) – профессор языка и литературы Института Сан-Хосе (Аргентина, Тандил), член Центра театральных исследований (Буэнос-Айрес). gardeymariana@gmail.com

Гатри Тайрон (Guthrie, William Tyrone, 1900–1971) – английский театральный режиссер.

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


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). genuxa07@rambler.ru

Гуссоу Мел (Gussow, Melvyn Hayes) (1933–2005) – театральный и кинокритик, обозреватель изданий The New York Times, Newsweek (США, Нью-Йорк).

Калем Т. Э. (Kalem, T. E.) – писатель, обозреватель газеты Times (США, Нью-Йорк).

Кубасов Александр Васильевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка и литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург). kubas2002@mail.ru

Лакаскад Эрик (Lacascade, Eric) – режиссер, руководитель Театральной школы в г. Ренне при Национальном театре Бретани (Франция). eric.lacascade@hotmail.fr



Морель Ортензия Р. (Morell, Hortensia R.) – профессор факультета испанского и португальского языков университета Темпл (США, Филадельфия).
hmorell@temple.edu

Муренина Елена Константиновна – российский и американский литературовед, директор междисциплинарной программы по русистике в Хэрриот-колледже искусств и наук Университета Восточной Каролины (США, Гринвилл).
mureninae@ecu.edu

Николетич Сандра – аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова (Хорватия). sandra.nikoletic@mail.ru

Новикова Наталья Владиславовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов). novikovanv@mail.ru

Петухова Елена Николаевна – кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Санкт-Петербургского государственного экономического университета (Санкт-Петербург). pen9@yandex.ru

Сенелик Лоуренс (Senelick, Laurence) – профессор факультета драмы университета Тафтса (США), автор книг «Антон Чехов», «Русские драмы от Пушкина до символистов», «Крепостной актер: жизнь и творчество Михаила Щепкина».

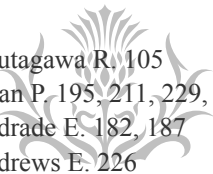


Скафтымов Александр Павлович (1890–1968) – выдающийся ученый-литературовед, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (1923–1931, 1944–1951), профессор Саратовского педагогического института (1932–1944).

Холмберг Артур (Holmberg, Arthur) – профессор факультета театральных искусств Брандейского университета (Массачусетс), литературный советник Американского репертуарного театра (А. Р. Т.) Гарвардского университета (США). arthur_holmberg@harvard.edu

Шах-Азизова Татьяна Константиновна (1937–2015) – доктор искусствоведения, театральный критик, театровед, автор работ о драматургии и театре Чехова, русском театре 2-й половины XIX и XX вв. (Москва).



УКАЗАТЕЉ ИМЕН

- 
- Akutagawa R. 105
Allan P. 195, 211, 229, 231, 233
Andrade E. 182, 187
Andrews E. 226
Arina Rodionovna (Yakovleva) 106
Arlt M. 187
- Badalić J. 284, 285
Bakhtin (Bajtin) M. M. 193, 195, 210
Balukhaty S. D. 239
Barthes R. 229, 232
Batyushkov K. N. 160
Begović M. 284, 285
Benedetti J. 238, 239, 255
Bentley E. 183, 187, 191, 195, 249, 255
Berger S. 122
Berner F. 224, 233
Best P. 214, 232
Bitsilli P. M. 239, 256
Blakemore M. 210, 214, 232
Bloom H. 182, 187
Bogomolova O. Yu. 79
Bogopol'skaya E. 275
Borges J. L. 182, 186, 187
Borny G. 234, 256, 296
Boyd C. 236, 256
Brand Ph. 224, 233
Bristow E. 183, 187, 195
Brustein R. 183, 187, 195
Burenin V. P. 130
Burnett Sh. 122
Burry A. 212, 214, 232
Burton K. 220, 232
Buscarino M. 123
Butova N. S. 244
- Calvino Í. 187
Cande D. 97
Carey O. 97
Castoriadis C. 195
Čehov A. P. 285
Chéjov A. 180, 195
Chekhov A. P. 5, 39, 72, 79, 85, 100, 101, 105,
130, 160, 170, 180, 187, 190, 195, 197, 201,
208, 210, 211, 222, 223, 229, 231-234, 236,
239, 243, 244, 247, 249, 251, 250, 253, 255–
257, 275, 279, 286, 296
Chernomordik V. 223, 232
Chmura K. 97
Clurman H. 97, 122, 235, 256
Cramsie H. F. 182, 187
Creagh P. 187
- Delice J. 275
Devéria 87
Dostoevsky F. M. 212, 232
Doubinsky C. 211, 233
- Ebert R. 220, 232
Edwards C. 240, 253, 256
Emerson C. 212, 232
Enguerand B. 262, 264
- 
- Feldman R. 96
Fen E. 243, 256
Foot D. 253, 256
Foucault M. 224, 233
Fox K. 214, 232
Freedman M. 247, 249, 256
Freese I. 122
French Ph. 211, 233
- Galperin Yu. G. 79
Gambaro G. 180, 181, 184, 185, 187, 190, 191,
193, 195
Gardy M. 190, 296
Genette (Genet) G. 183, 185–187, 195, 211,
233
Gerić V. 285
Giella M. A. 195
Gilman R. 191, 195, 236, 256
Golovacheva A. G. 160
Gosselin S. 276
Gottlieb V. 195, 211, 229, 231, 233, 253, 255, 256
Grainger G. 220, 232
Gregory A. 210, 222, 224, 233
- 

Gulchenko V. V. 105, 201, 272

Gussow M. 202, 296

Guthrie T. 197, 296

Halévi L. 93, 100

Hargreaves J. 214, 232

Heim M. H. 251, 256

Hingley R. 244

Holmberg A. 101, 297

Hopkins A. 210, 220, 232

Horn M. 159

Hurren K. 240, 256

Hutcheon L. 187, 213, 233

Ibsen H. 183, 187, 195

Jackson R. L. 85, 100, 183, 187

Jameson F. 222, 228, 233

Jones P. 111

Kalem T. E. 208, 296

Karlinsky S. 251, 256

King F. 249, 256

Kipnis L. 197

Koteliansky S. S. 250, 254, 256

Krulwich S. 110

Kracauer S. 87, 100

Kubasov A. V. 130, 296

Kurosawa A. 105

Kvrgić P. 285

Lacascade E. 257, 262, 264, 272, 296

Lee E. 222, 233

Leitch V. B. 228, 233

Leo F. 97, 122

Leonidov L. 239

Lewis G. 110

Magarshack D. 236, 239, 256

Malle L. 210, 222, 224, 233

Mamet D. 222, 223, 232, 233

Marcus J. 97

Mark E. 204, 205

Martini S. M. 184, 187, 191, 195

Matheson T. 111

Mazziotti N. 182, 184, 187, 191, 195

McBean A. 216

Meilhac H. 93, 100

Metzger H.-K. 86, 100

Meyerhold V. E. 234

Miles P. 253, 256

Mitchel J. 220, 232

Mizraje M. G. 195

Molière J.-B. 285

Moore J. 222, 224, 233

Morell H. R. 180, 297

Morgan R. 220, 232

Morson G. S. 183, 187, 251, 252, 254, 256

Mottaran V. 110

Murenina E. K. 210

Neil S. 214, 232

Nemirovich-Danchenko Vl. I. 234

Newman Ch. 211, 233

Nichols M. 201, 202

Nikoletić S. 279

Novikova N. V. 5

Offenbach J. 85, 86, 87, 93, 100, 187

Ostrovsky A. N. 72, 79

Pearson A. 254–256

Pellettieri O. 187

Petukhova E. N. 286

Phillips L. 220, 232

Pine L. 222, 233

Pitcher H. 253, 256

Pla J. 111, 168

Prieto C. F. de 185–187

Pushkin A. S. 106

Redman J. 222, 233

Riehn R. 86, 100

Rissin D. 86, 93, 94, 100

Rose M. A. 187

Rovner E. 187

Ruffinelli J. 182, 187

Rutherford M. 240, 256

Saltykov-Shchedrin M. E. 85

- Scacchi G. 214, 232
Schmeling M. 187
Schorr N. 181, 187
Schrader C. 158
Scott-Norman F. 235, 256
Senelick L. 85, 100, 187, 229, 233, 297
Shakespeare W. 72, 285
Shakh-Azizova T. K. 72, 231, 233
Shawn W. 222, 224, 233
Shulman M. 235, 256
Skaftymov A. P. 5
Slonim M. 235, 256
Smirnova-Sazonova S. I. 130
Smith B. 222, 224, 233
Spencer C. 240, 256
Sprinchorn E. 87, 100
Stanislavsky (Stanislavski) K. S. 234, 238, 239, 255, 256
States B. O. 187
Stoppard T. 182, 187
Strindberg A. 87, 100
Suvorin A. S. 130
Suvorina A. I. 130
Szasz J. 101
- Taubin A. 228, 233
Taylor D. 187, 195
Tchekhov A. 250, 256
Tolmacheva G. 195
Tolstoy L. N. 85
Tomasetti L. 96
Triana J. 187, 195
Turgenev I. S. 160
- Ure A. 182, 187
- Venturin J. L. G. 183, 187
Vineberg S. 228, 233
Volchkevich M. A. 170
- Wellek N. 187
Wellek R. 187
Werner R. 97, 123
Witte K. 87, 100
Woolf L. 250, 254, 256
Worrall N. 244, 256
- Wulff T. 122
Zhenovach S. V. 79
Zhukovsky V. A. 160
- Абрамова М. М. 31, 155
Аверинцев С. С. 213, 232
Авилова Л. А. 147
Айвазовский И. К. 39, 40, 114, 149, 231, 306
Айтматов Ч. Т. 44
Акутагава Р. 105, 120
Аллам Р. 111
Аллен В. 186
Алпатова И. А. 39, 61, 63, 306
Алперс Б. В. 87, 100
Альфарио К. 168
Аманова С. Г. 51, 68
Амфитеатров А. В. 119, 131, 156
Анвин П. 253, 254
Андерсон Л. 202
Анраде Э. 182
Андрич Н. 281, 284
Антокольский М. М. 153
Арбатова М. 40
Арина Родионовна (Яковлева) 63, 105
Аристотель 185
Арлт Р. 182
Артисевич В. А. 34
Арцибашев С. Н. 75
Афанасьев А. Н. 137, 156
Ашер Т. 96, 110, 122
- Бабочкин Б. А. 64
Бабятинский В. К. 68
Бадалич Й. 284
Балухатый С. Д. 6, 12, 13, 19, 23, 28, 31, 32, 239
Баннен Й. 241
Бара (Гуддман) Т. 102
Баррелл Дж. 216
Баркер Х. 231
Баронина Н. 50
Бартон К. 220
Басилашвили О. В. 144
Баталов С. Ф. 82
Батюшков К. Н. 160–166

- Баумгартнер Х. 158
Бахрушин А. А. 6, 12, 118, 172, 211, 212, 232, 289, 293, 295, 296
Бахтин М. М. 134, 155, 156, 210, 212, 213, 225, 230-232
Бегович М. 284
Беккер К. 122
Беккет С. 235
Беланов А. 122, 123
Беликова Е. 62, 63
Белова Т. Д. 6
Бенедетти Дж. 238, 239
Бенедетти К. 97
Бентли Э. 190, 249
Бергамаско К. 96
Бёрдж С. 252
Берри Д. 202
Бёртон К. 217
Бёртон Р. 202
Бетховен Л. 48
Бидо Ж. 272
Бисмарк О. 139
Бицилли П. М. 127
Благосветлов Г. Е. 140
Блан Д. 277
Бланшетт К. 96, 110, 122
Блейкмор М. 210, 211, 214, 215, 217–221, 230, 231
Блок А. А. 86, 293–295
Блум Г. 181, 185
Бобе Д. 270
Боборыкин П. Д. 144, 147, 150, 156
Богданович Е. В. 149
Богданович И. Ф. 163
Богомолова О. Ю. 73, 79, 296
Богопольская Е. 260, 261, 266–271, 275, 296
Бодлер Ш. 102
Бойд К. 236
Борни Дж. 120, 234, 296
Боровский Д. Л. 40
Борун М. 209
Борхес Х. Л. 182, 186
Бочаров С. Г. 212, 213, 232
Брана К. 254
Бранд Ф. 223
Брехт Б. 254
Бродский И. А. 60
Брокгауз Ф. А. 145, 156
Бунин И. А. 53
Буренин В. П. 130, 133, 137, 147–153, 155–157
Бутова Н. С. 19, 243, 244
Бутусов Ю. Н. 287, 291
Бэйли Л. 122
Бэйн К. 202–204
Вавра Н. 281, 283
Вагнер Р. 86
Валенте Э. 123
Вальяно Г. С. 89
Вампилов А. В. 41
Варюпенн С. 277
Васильев (Флёров) С. В. 32
Вахтангов Е. Б. 61, 63, 266
Венгеров С. А. 145, 156
Вергилий 90
Веселова Т. 62, 63
Виала Ф. 276, 277
Витез А. 270
Витес Р. А.-К. 188
Вишневский А. Л. 236
Волков И. Н. 290
Волков Н. Н. 40, 46, 48, 52–57
Волчек Г. Б. 40, 72
Волчекевич М. А. 170, 296
Вольф А. И. 87, 100
Ворсанова М. Г. 200, 256
Всеволодский-Гернгросс В. Н. 87, 100
Вырыпаев И. А. 97
Вэйвинг Х. 96
Вяземский П. А. 160, 161
Галеви Л. 90, 93
Гальперин Ю. Г. 79, 81
Гамбаро Г. 180–182, 184–186, 188, 190–195
Гапоненков А. А. 6, 13, 128
Гаргривс Дж. 214
Гардель К. 184
Гарди М. 190, 296
Гарнетт К. 198

- Гаршин В. М. 151
Гатри Т. 197, 296
Гауптман Г. 237
Гейнес Дж. 227
Герич В. 285
Гете И. В. 197
Гилман Р. 191, 236
Гитович Н. И. 12, 36, 37, 142, 156
Гиш Л. 202, 203, 204, 205, 209
Гленн И. 122
Гоголь Н. В. 41, 42, 78, 87
Голике Р. Р. 87, 100
Головачёва А. Г. 160, 296
Головин К. Ф. (Орловский) 153
Гомер 90, 94
Гонкур Э. де 86
Горбачёв М. С. 42
Горбунов И. Ф. 89
Горенштейн Ф. Н. 43
Горький М. (Пешков А. М.) 11, 12, 35, 36, 149, 241, 258, 269, 270, 281
Готлиб В. 92, 253, 254
Гош Ю. 122
Грайнгер Г. 220
Грачев А. Д. 63
Грегори А. 210, 222–229, 231
Грибоедов А. С. 87, 92
Григорович Д. В. 141
Громов М. П. 117, 129
Гротовский Е. 263, 270
Грушка К. 97
Грэйнджер Г. 217
Гуарнери А.-М. 123
Губанов Л. И. 59
Гульяева Н. 43
Гульченко В. В. 6, 12, 39, 105, 122, 123, 201, 272–274, 296
Гуляев Л. И. 90
Гурлянд И. Я. 133
Гуссоу М. 202, 296
Гуэрриторе М. 123

Давыдов В. Н. 92
Даль В. И. 149, 156
Данте А. 54

Даргомыжский А. С. 137
Делике Ж. 275–278
Демин Г. 40
Депардьё Ж. 270
Дерра Т. 96
Десницкая В. 50
Джеймисон Ф. 222, 228
Джилленхаал М. 97
Джоич Л. 111
Джоунс К. К. 97
Диссеполо А. 182
Дитрих М. 102
Дмитриев И. И. 163
Дмитриев Ю. А. 87, 100
Добронравов Б. Г. 43
Додин Л. А. 288, 289, 292, 293
Додэ А. 86
Доккери М. 110
Долинский В. А. 45
Доманский Ю. В. 212, 232, 293, 295
Дорошевич В. М. 150
Достоевский Ф. М. 45, 47, 48, 53, 80, 99, 108, 134, 155, 156, 170, 172–179, 246, 252, 270, 287, 293
Дрейер К. Т. 278
Друбич Т. Л. 51, 64, 68–70
Дуленин О. В. 123
Дьяков А. А. (Житель) 150
Дэвис Б. 202
Дюваль Ж. 102
Дюканж В. 83
Дюковский М. М. 146, 154
Дюма А. 198

Евгения, имп. Франции 138
Евдокимов В. М. 273
Еголин А. М. 13, 31
Ежов Н. М. 151, 156
Ельцин Б. Н. 41
Еремеева Т. 51
Ермолова М. Н. 111, 143, 272
Ефремов О. Н. 73, 76, 231, 235
Ефрон И. А. 145, 156

Жанет (Женетт) Ж. 185, 186, 211

Женовач С. В. 76, 78–83
Жироду Ж. 95
Жукова Г. Г. 145, 156
Жуковский В. А. 160, 161

Замятин Е. И. 128, 129
Захаров Е. З. 70
Захаров М. А. 72
Зверева И. А. 260, 272
Зимин М. Н. 59
Золя Э. 101
Зыкова А. 111, 122, 273
Зюзин А. В. 31, 34

Ибсен Г. 48, 197–199, 202, 239
Иган П. 254
Игнатов И. 28
Ильин И. П. 223, 232
Ильяшевский Ю. Б. 40, 57
Ионеско Э. 75
Ищук-Фадеева Н. И. 118, 119, 129, 137, 156
Йонас П. 96

Кадмина Е. П. 141
Казанский И. П. 149
Казьмина Н. Ю. 39, 52–57
Кайгородов Д. Н. 134
Калачов Н. В. 137, 156
Калем Т. Э. 208, 296
Калягин А. А. 39, 59, 61, 63, 231
Канет Э. 111, 168
Карабчиевский Ю. А. 42
Караченцов Н. П. 41
Карлинский С. 250
Карпов Е. П. 239
Касани М. 168
Катаев В. Б. 132, 156
Катков М. Н. 87
Качалов В. И. 284
Качанов С. 82
Квргич П. 284, 285
Кедров М. Н. 59
Кинг Ф. 248, 249
Кинг А. С. 248, 249
Киселев А. С. 144, 146, 154

Киселева М. В. 144
Кларк Э. 231
Клодель П. 270
Клурман Х. 235
Клягина И. 85, 100
Книппер (Чехова) О. Л. 37, 46, 147, 239, 241, 242, 284
Коваленко Г. В. 287, 295
Кольридж С. 255
Комиссаржевская В. Ф. 201
Кон-Бендит Д. 260
Конгрив У. 199
Кончаловский А. С. 213
Коренькова Т. В. 118
Короленко В. Г. 109, 151
Корш Ф. А. 143
Коул Т. 123
Крайгенбург А. 158
Крамси И. 182
Крамской И. Н. 153
Кремье Г. 90
Крестовская М. В. 144
Кристи Дж. 202, 204, 206–209
Кроубальян А. 159
Круз Г. 188
Крылов В. А. 89, 281
Крылов И. А. 163
Кторов А. П. 59
Кубасов А. В. 106, 130, 142, 146, 156, 296
Кугель А. Р. 153, 156
Кудряшова Ю. 291
Кузнецов А. 62
Кузнецов, антреп. 90
Курдюмов М. (Каллаш М. А.) 128
Куросава А. 105, 120
Кусто Ж. 228
Кутасова Н. 291
Кутейников О. 290, 291

Лавров В. М. 36
Лазарев (Грузинский) А. С. 131
Лакаскад Э. 257–264, 266–274, 296
Лановой В. С. 60, 62, 63
Ле Превост Н. 110
Лебедев Е. А.

- Лебедева О. 50, 144
Левенталь В. Я. 69
Левин Дж. 202
Левинский А. А. 76
Лейкин Н. А. 90
Лейтон М. 216
Ленникова Т. И. 59, 62, 63
Ленский А. П. 137, 147
Лентовский М. В. 87, 90, 100
Леонидов Л. М. 239
Леонтьев (Щеглов) И. Л. 132, 152, 250
Лермонтов М. Ю. 172
Ливанов Б. Н. 59
Лилина М. П. 147
Ловренчевич М. 281
Луначарский А. В. 13, 23
Лысов С. 290
Любимов Ю. П. 40
Лядова В. 96
- Магаршак Д. 235, 236
Мазервелл Р. 183
Майков Л. Н. 160
Майлз К. 97
Макаров А. 62
Макарова О. 138, 139, 143, 144, 146, 147, 150, 156
МакЭллигот П. 97
Малахайд П. 253
Малларме С. 101
Маль Л. 210, 211, 221–231, 252
Мальцева О. Н. 289, 295
Манел Х. 111
Манн Т. 203
Манчини М. 110
Марель Ж.-П. 97
Мариво П. 266
Маркевич Б. М. 147
Маркиони В. 110
Марков П. А. 89, 100
Маркс А. Ф. 6
Мартини С. М. 184, 191
Марцевич Э. Е. 76
Марченко Ю. 290
Масалов А. 50
- Массалитинов Н. О. 284
Мастрантонио М. Э. 241, 242
Матвеев П. А. (Макаров) 149
Матиас Ш. 239, 240, 253
Маткович М. 285
Маттес У. 122
Мафиас Ж. 231
Мац К. 158
Маццотти Н. 184
Маэртенс М. 97
Маяковский В. В. 42
Мейерхольд В. Э. 237, 239, 270
Мельяк А. 90, 93
Меньшиков М. О. 292
Мередит Дж. 103
Метерлинк М. 44, 49
Мигицко С. Г. 291
Милвард Л. 122
Милицкий С. 111, 273
Миролюбов В. С. 251
Миссироли М. 123
Митчел Дж. 231
Михайловский Н. К. 88, 143, 156
Михайков Н. С. 73
Молле К. 97
Молотков А. К. 45, 46
Мольер Ж. Б. 53, 199, 240, 278
Мопассан Г. де 281
Морган Р. 220
Морель О. Р. 180, 297
Морсон Г. С. 107, 183, 251, 252, 254
Мосхаммер Х. 158
Мошер Г. 241–244, 249
Мур Дж. 225, 227
Муравицкая О. 291
Муренина Е. К. 210–212, 232, 289, 295, 297
Мэмет Д. 223, 228, 229
- Набоков В. В. 60
Надсон С. Я. 150
Назарьева К. В. 144
Наполеон I 138
Наполеон III 138
Невраев А. Р. 122, 273
Нелединский-Мелецкий (Мелецкой) Ю. А.

163

Немирович-Данченко Вл. И. 26, 46, 48, 234, 236–238, 240, 242, 255, 281

Ненько Н. 291

Несбитт К. 202–204

Нигро К. 184

Николаев М. 290, 291

Николетич С. 279, 280, 282, 283, 297

Николс М. 201–208, 236

Нилл С. 214, 217, 219

Ницше Ф. 86, 100

Новиков А. 291

Новикова Н. В. 5–7, 9, 12, 297

Новоа Д. 182

Някрошнос Э. 41, 43–46, 48, 289, 295

О'Нил Ю. 182

Оксман Ю. Г. 33

Олби Э. 58, 202

Оливье Л. 197, 198, 216, 242, 252

Онаеми П. 97

Оппенгейм Т. 97, 122

Орлов В. А. 59

Орт Э. 123

Островский А. Н. 41, 72, 73, 75, 76, 78, 79, 81–83, 86–88, 100, 171, 172, 179

Оффенбах Ж. 85–96, 98–100, 106–109, 183

Павлюченко Е. 288, 295

Пайн Л. 223

Паперный З. С. 137, 156

Парамонов Б. М. 119

Парриш Э. 122

Паршин С. И. 290

Пастернак Б. Л. 46

Пауэлл Л. 96

Пендлтон О. 97

Петерс К. 97

Петров А. А. 59

Петровская И. Ф. 87, 100

Петрушевская Л. С. 41

Петухова Е. Н. 286, 297

Пешковский П. 201

Пиджон Р. 241

Пинеро А. У. 198

Пинтер Г. 199

Пиранделло Л. 92, 109, 182

Пиросмани Н. 44

Пирсон Н. 110

Пирсон Э. 254, 255

Писарев Д. И. 151

Питчер Х. 253

Плещеев А. А. 150

Плещеев А. Н. 32, 36, 146, 150, 151, 155, 156

Плоурайт Дж. 216

Погребничко Ю. Н. 74

Позе Й. 158

Поламишев А. М. 40, 43, 46, 49, 70, 71

Полоцкая Э. А. 144, 148, 156

Попов А. Д. 45

Попова В. Н. 59

Праудина Р. 52

Пристли Д. Б. 75

Прица Ч. 285

Пруст М. 102

Пулвер Л. 111

Пушкин А. С. 58, 63, 105, 109, 112, 129, 137, 149, 160, 161, 163, 166, 172, 177, 270, 297

Райт Д. 111

Райхельгауз И. Л. 75

Расин Ж. Б. 197

Рассохина Е. Н. 31

Рахманинов С. В. 116

Редгрейв М. 252

Редман Дж. 216

Редман Й. 223

Рейфилд Д. 138, 146, 149, 156

Рейхардт В. 158

Риссен Д. 93

Ричардсон Р. 216

Ровнер Э. 182

Родионов Д. В. 212, 232

Роек К. Ф. 64

Розанов В. В. 153, 157

Розовский М. Г. 40, 43–50, 52, 70, 76, 231, 291

Роксбург Р. 122

Ромашин А. В. 40

Роскина Н. А. 138, 156

- Ростер П. 184
Роуз М. 182
Руднев В. П. 222, 223, 225, 232
Ружичка-Строцци М. 281, 283
Рутенфорд М. 240
Руффинелли Х. 182
- Сабинин А. 46, 56, 60–63, 71, 77
Савина М. Г. 143
Садчикова Н. 36
Сазонов Н. Ф. 96
Салиас-де-Турнемир (Тур Е.) 144
Салтыков-Щедрин М. Е. 88, 89, 100
Сальникова Е. 70
Самаровски Б. 123
Сарду В. 197, 198
Сарсгаард П. 97
Сас Я. 96
Сафонова О. 33
Саччи Г.
Свободин А. П. 42, 44, 46, 49, 71, 131
Свободин П. М. 36, 141, 143, 149
Сёмкин А. Д. 154, 157
Сенека 198
Сенелик Л.
Сермон Б. 97
Сиера Р. 111
Симон А. 158
Симонов В. А. 60, 62, 63
Сипесс С. М. 184
Скакки Г. 214, 215, 217
Скальковский К. А. 89, 100, 148
Скафтымов А. П. 5–13, 16, 19, 23, 31–36, 134, 157, 172, 219, 297
Скафтымов П. А. 31
Скафтымова О. А. 31
Скотт Дж. К. 202–204, 206–209
Скотт-Норман Ф. 235
Скриб Э. 197
Слоним М. 235
Смелянская Ю. А. 104
Смелянский А. М. 287, 295
Смирнова-Сазонова С. И. 130, 143–148, 150, 156
Смит Б. 225, 227
- Собенников А. С. 7, 12
Собинов Л. В. 83
Солженицын А. И. 63
Соловьев С. А. 40, 51, 64–71, 80
Солодова Е. 51
Соломин В. М. 51, 67
Соломин Ю. М. 51, 64, 68, 71
Сольден Э. 96
Софокл 198, 199, 266
Спачиль О. В. 109, 134
Спенсер Ч. 240
Станиславский К. С. 26, 44, 71, 129, 197, 234–243, 255, 263, 270, 281, 284, 293, 295
Станицын В. Я. 59
Стокер Л. 276
Стрелер Дж. 128
Стриндберг А. 87, 90
Строцци Т. 284, 285
Суворин А. С. 31, 88, 89, 91, 94, 100, 109, 130, 133, 134, 137–151, 153–157, 254
Суворин Б. А. 148
Суворина А. А. 148
Суворина А. И. 130, 140, 141, 146, 154
Суллержицкий Л. А. 19
Сычевский С. И. 92, 100
- Тамарченко Н. Д. 132, 157
Тарамаев С. И. 82
Тейлор Э. 202
Тетрарх М. 287, 295
Тихонов Н. С. 13, 31
Товстоногов Г. А. 44, 49, 143, 288, 293
Тодд А. 203
Толстой Л. Н. 7, 42, 59, 85, 88, 107, 109, 127, 149, 156, 172, 174, 183
Торо Г. Д. 109, 112, 129
Третьяков В. Ф. 89, 100
Тростянецкий Г. Р. 74
Трушкин Л. Г. 74
Туманов В. А. 289–292, 294
Тур Ф. де ла 248
Турбин В. Н. 42, 46, 49
Тургенев И. С. 86, 141, 142, 160, 164–166, 171, 220

- Тэйлор Д. 184
Уайльд О. 102, 199
Уайтхолл А. 97
Угарте Г. 188
Уилсон Э. 202–204, 208, 209
Уильямсон Н. 202–204, 206, 208, 209
Улик В. И. 45
Ульянов М. А. 66
Уорнер Д. 243
Уре А. 182, 184
Уэст Т. 253
- Фарбер А. 122
Фейдо Ж. 103, 104
Феттес К. 248
Филипс Л. 220
Фиан А. 281, 283
Флобер Г. 90
Фокеев А. Л. 6, 12
Фокс К. 214
Фоменко П. Н. 76
Фрайдей Н. 101
Френч Ф. 211
Фридман М. 247, 249
Фридман Н. В. 161, 166
Фуко М. 224
Фут Д. 253
- Хагмайстер Л. 158
Хадсон А. 111
Хаммерсхей В. 4
Харрен К. 240
Харрис Дж. 229
Харрисон Дж. 267
Хартманн М. 97, 123
Хатчеон Л. 182, 213
Хвошинская Н. Д. 144
Хейфец Л. Е. 72
Хеммерле К. 122
Хемницер И. И. 163
Хенкель К. 159
Херрин Д. 111
Хингли Р. 92, 242, 244
Ховард А. 96
Холл П. 110
- Холм И. 242
Холмберг А. 101, 297
Хопкинс Э. 210, 211, 217, 218, 220, 221, 230, 231
Хьюз Б. 202
- Червинка А. 278
Чернышевский Н. Г. 33, 297
Чехов Ал. П. 134, 139, 146, 150, 152, 154, 156, 157
Чехов И. П. 89
Чехов М. Е. 89
Чехов М. П. 89, 100, 133, 148, 150, 151, 157
Чехов Н. П. 90
Чехова М. П. 147, 148, 157
Чеховской В. 96
- Шабалина Н. Н. 150, 157
Шаврова Е. М. 147
Шаляпин Ф. И. 83
Шамарина А. 187, 195
Шамина Н. 291
Шапиро А. Я. 42
Шапочка Е. А. 134, 157
Шатин Ю. В. 131, 157
Шатуновский И. Б. 152, 157
Шах-Азизова Т. К. 39, 40, 45, 231, 294, 295, 297
Шварц Л. 159
Швиентек С. 159
Шевляков А. 64
Шейман В. 50
Шекспир В. 43, 72, 74, 78, 87, 92, 94, 100, 108, 118, 124, 128, 182, 197–199, 203, 206, 222, 229, 270, 281
Шер Э. 239, 240, 241, 253
Шергина Л. П. 123
Шёрн К. 122
Шиллер Ф. 197
Шитенбург Л. 288, 295
Шмелинг М. 183
Шнайдер Г. 87
Шон У. 224–228, 252
Шопен Ф. 292
Шопенгауэр А. 40, 47, 53, 54, 80, 99, 108, 124, 172, 246, 252

Шорр Н. 181
Шоу Б. 197
Шрейер Т. 122
Штайн П. 54, 79
Штур М. 97
Шульман М. 235

Щепкин М. П. 88, 297
Щепкина-Куперник Т. Л. 143, 157
Щербан А. 289, 290, 292
Щукина Н. Ю. 63

Эберт Р. 220
Эдвардс Г. 235
Эдвардс К. 240, 253
Эйзенштейн С. М. 128
Элиот Т. С. 182
Эллис (Кобылинский Л.) 102
Эрве Ф. 92
Эрдман Н. Р. 41
Эспозито А. 123
Эсхил 199
Эфрос А. В. 40, 49, 70–72

Юрок С. 206
Юшкевич С. И. 48

Ямарина 33
Янковский М. О. 87–89, 100
Яновская Г. Н. 77
Ясинский И. И. 132



УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П.ЧЕХОВА

- Бабье дарство 146
Безотцовщина (Платонов) 56, 72, 75, 77, 257, 260, 261, 263, 270, 271
Вишневый сад 5–8, 12, 13, 41, 42, 46, 49, 59, 71, 72, 74, 75, 83, 91, 103, 119–121, 128, 134, 143, 172, 178, 198, 221, 293, 294
Володя большой и Володя маленький 146
Гусиный разговор 91
Дом с мезонином 221
Драма 145
Душечка 91
Записные книжки 13, 31, 42, 250, 254, 255
Иванов 6, 8, 32, 35, 41, 64, 72, 73, 75, 77, 89, 102, 124, 132, 136, 140, 142, 143, 146, 148, 151, 152, 154, 257, 260, 261, 263, 266, 267, 274
Из записной книжки Ивана Ивановича 90
Калхас 92, 140
Клевета 152
Красная горка 91
Лебединая песня 92, 279, 281
Медведь 279
Мои жены 91
Мой домострой 91
Наивный леший 130, 132–136
Несчастье 94
Один из многих 133
Осколки Московской жизни 147
Попрыгунья 147
Предложение 75, 279
Сапоги 91
Свадьба 99
Скука жизни 154
Скучная история 36, 139, 152, 154, 202
Соседи 34
Степь 119
Татьяна Репина 142
Трагик по неволе 133
Три сестры 7, 8, 22, 40, 41, 54, 70, 72, 75, 79, 80, 102, 118, 143, 176, 198, 199, 202, 203, 214, 255, 257, 274, 294
Чайка 5–10, 12, 16, 17, 19–25, 34, 35, 42, 49, 64, 71, 73, 74, 77, 80, 102, 119, 138, 143, 147, 221, 223, 235, 236, 239, 247, 251, 257, 260, 274, 292, 294
Черный монах 176
Шампанское 42
Юбилей 59, 99



ОГЛАВЛЕНИЕ

ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ. НАСЛЕДИЕ А. П. СКАФТЫМОВА

- А. П. Скафтымов
<О «Дяде Ване»>. Публикация, вступительная статья,
примечания Н. В. Новиковой 5

ИЗ ИСТОРИИ ТЕАТРОВЕДЕНИЯ. «ЛЕШИЙ» И «ДЯДЯ ВАНЯ»: НЕИЗДАННОЕ

- «Сюжет, достойный кисти Айвазовского».
Материал подготовила Н. Казьмина, при содействии Т. Шах-Азизовой
и И. Алпатовой 39
- Т. К. Шах-Азизова
Время для Чехова 72
- Ольга Богомолова
В окне чужого счастья. «Леший» А. П. Чехова. Театр на Малой Бронной 79

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ «ЛЕШЕГО» И «ДЯДИ ВАНИ»

- Лоуренс Сенелик
Оффенбах и Чехов, или La Belle Елена 85
- Аргур Холмберг
“La femme fatale” 101
- В. В. Гульченко
Чехов между *L'allegro* и *Il penseroso* 105
- А. В. Кубасов
Литературность как эстетический феномен комедии «Леший» 130
- А. Г. Головачёва
Пенаты профессора Серебрякова 160
- М. А. Волчкевич
«Вечный дядюшка» русской литературы.
«Село Степанчиково и его обитатели» Ф. М. Достоевского,
«Леший» и «Дядя Ваня» А. П. Чехова 170
- Оргензия Р. Морель
«Незначительные беды» и «Дядя Ваня»:
пародийный диалог между Чеховым и Гамбаро 180
- Марианна Гарди
«Дядя Ваня» в интерпретации Гризельды Гамбаро.
«Незначительные беды»: от несбывшихся надежд до веры в будущее 190



«ЛЕШИЙ» И «ДЯДЯ ВАНЯ» НА СЦЕНЕ И КИНОЭКРАНЕ

Тайрон Гатри

«Дядя Ваня». Предисловие режиссера 197

«Дядя Ваня» и «Звёзды» Бродвея

Публикация, предисловие В. В. Гульченко 201

Мел Гуссоу

«Ваня». Звезды связывают успех с Николсом 202

Т. Э. Калем

Безответные жизни. Антон Чехов, «Дядя Ваня» 208

Е. К. Муренина

Параметры межкультурной релевантности классического текста:

«Дядя Ваня» А. П. Чехова как феномен англоязычного кино 1990-х гг. 210

Джеффри Борни

«Дядя Ваня»: «огонек вдали» 234

Эрик Лакаскад о пьесах Чехова

Чехов неожиданный: «Дядя Ваня» на фоне «Лешего» 257

Екатерина Богопольская

Просто Ваня. Чехов в Комеди-Франсез 275

Сандра Николетич

«Дядя Ваня»: переводы и постановки в Хорватии 279

Е. Н. Петухова

«Традиционность» и «современность» в постановках «Дяди Вани»

на петербургской сцене 286

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 296

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН 298

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА 309





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 II

Сборник научных работ



ISBN 978-5-6040955-6-0

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 Doreen Kilfeather, «Artsy».
Оформление и верстка – Дина Васильева

