



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ




БАХРУШИНСКИЙ
МУЗЕЙ



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

Бахрушинская серия

А. Г. Головачёва



**АНТОН ЧЕХОВ, ТЕАТР
И
«СИМПАТИЧНЫЕ ДРАМАТУРГИ»**



Москва
2020

УДК 82

ББК 83

Г61



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

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

Научный редактор — кандидат искусствоведения Е. И. Стрельцова
Научный рецензент — кандидат филологических наук А. П. Кузичева

Г61 **Головачёва А. Г.** Антон Чехов, театр и «симпатичные драматурги»: Монография. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. — 360 с., ил.

Книга посвящена связям А. П. Чехова с русским театром и драматургами последней трети XIX — начала XX столетий. Рассматривается широкий спектр личных и творческих взаимоотношений Чехова и писателей его круга, воспроизводятся особенности литературной и театральной среды чеховской поры. Монография дополнена Приложением, где публикуются тексты пяти одноактных комедий, проанализированных в основной части книги.

Издание предназначено литературоведам, театроведам, искусствоведам, актёрам, режиссёрам, студентам, а также всем, кто любит творчество Чехова, драматурию и театр.

На обложке:

«Чеховский “Медведь” в театре Ф. А. Корша с г. Соловцовым в заглавной роли». Рис. М. М. Чемоданова-Лилина. Журнал «Будильник», 1888 г., № 46.

В оформлении книги использованы фотографии, рисунки, заставки, виньетки из журнала «Артист» (1889–1895).

ISBN 978-5-6040959-4-2

© А. Г. Головачёва, 2020
© ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020





ОТ АВТОРА



названии этой книги в пояснении нуждается только одно понятие: «симпатичные драматурги». Так в одном из театральных обзоров, напечатанном в 1897 году в московском журнале «Театрал», были названы Е. П. Карпов, И. Л. Щеглов-Леонтьев и А. П. Чехов — репертуарные авторы Русского Драматического Театра Корша в Москве в 80-х — 90-х годах XIX века.

Примерно к тому же времени относилось и суждение знаменитого создателя Художественного театра К. С. Станиславского, переданное в мемуарах его партнёра и соратника Вл. И. Немировича-Данченко: Станиславский Чехова «как драматурга не выделял из группы знакомых ему имён Шпажинского, Сумбатова, Невежина, Гнедича»¹.

А. П. Чехов на рубеже 1880-х — 1890-х годов сделал свой прогноз будущей оценки литераторов и драматургов его поколения: «Всех нас будут звать не Чехов, не Тихонов, не Короленко, не Щеглов, не Баранцевич, не Бежецкий, а “восьмидесятые годы” или “конец XIX столетия”. Некоторым образом, артель»².

По прошествии более чем столетия для нас остался только Чехов. Но литературу, как известно, делают не только классики, — классики потом остаются как вершины, хотя вырастают из почвы своего времени.

Время и подготавливает будущее, и не замечает его. Замечают отдельные прозорливцы. Для самой новаторской пьесы Чехова таким прозорливцем оказался старший брат драматурга — журналист Александр. После провала премьеры «Чайки» в Александринском театре он написал автору: «Не твоя вина, что ты ушёл дальше века»³.

¹ Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М.: Худож. лит., 1938. С. 93.

² Письмо В. А. Тихонову 7 марта 1889 г. // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983. Письма: В 12 т. Т. 3. С. 172. Далее ссылки даются в тексте по этому изданию, в скобках указан номер тома римскими цифрами, страницы — арабскими, серия писем обозначена П.

³ Александр и Антон Чеховы. Воспоминания, переписка. М.: Захаров, 2012. С. 732.

Театральный век, как и век календарный, подходил к концу. И в конце его, как никогда прежде, была сильна власть массовой драматургии.

В драме Л. Толстого «Живой труп» герой-художник пояснял похожую ситуацию близким ему техническим сравнением: «это у нас в живописи валёр называется. Только тогда можно сделать вполне ярко-красный, когда кругом...»; фраза не договаривалась, но мысль была высказана ясно.

Чехов стал для нового века особенно «ярким» на фоне того, что было «кругом», — т. е. на фоне его окружения, среди которого вырабатывался его стиль, оттачивались приёмы, зарождались новые подходы к изображению людей и отношений, где случались его провалы и триумфы, откуда он начал свой путь и сумел уйти так далеко.

В книге Бунина о Чехове приведены их разговоры об отношении к критическим формулировкам того времени:

«А в воспоминаниях обо мне не пишите, что я был “симпатичный талант и кристальной чистоты человек”».

— Это про меня писали, — говорил я, — писали, будто я симпатичное дарование.

Он принимался хохотать с тем мучительным удовольствием, с которым он хохотал тогда, когда ему что-нибудь особенно нравилось»⁴.

Будем считать, что уточнением — «нравилось» — был снят запрет на понятие «симпатичный» применительно к одному из иронично настроенных членов «артели восьмидесятников». Что же касается остальных, то они, насколько известно, против такого понятия и вовсе не возражали.

Две статьи в этой книге уделяют внимание связям Чехова с классиками мировой драматургии — А. Н. Островским и Г. Ибсенем. Представление о картине театральной жизни 1880-х — 1890-х годов было бы неполным без соотнесения водевилей Чехова и малой комедии чеховской поры с комедийным миром Островского. Интересные краски вносит в эту картину и явление «ибсенизма», своеобразно проявившееся на русской почве и не прошедшее мимо внимания Чехова.

Книга дополнена Приложением с публикацией пяти одноактных комедий из числа тех, что входили в круг литературно-театральных впечатлений Чехова и могут считаться типичными для своего времени.

В книге сохранены характерные для времени Чехова особенности написания названий и официальных должностей, а также текстовые особенности публикуемых документов.

⁴ Бунин И. А. О Чехове // Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М.: Худож. лит., 1967. Т. 9. С. 222–223.

«ВСЕГДА ЛЮБИЛ ВАШ ТАЛАНТ»: А. П. ЧЕХОВ И П. П. ГНЕДИЧ



Литература очевидно ела его, сосала его кровь, не давала ему спать; он любил её страстно, но она не отвечала ему взаимностью.

А. П. Чехов. Записки на отдельных листах

1



1900 году в петербургском журнале «Книжки “Недели”» начал печататься по частям, а вскоре был выпущен отдельным изданием роман популярного прозаика, драматурга, переводчика и театрального деятеля Петра Петровича Гнедича (1855–1925) «Купальные огни». На первых же страницах романа, ведя разговор о современной драматургии, героиня Гнедича высказывала оригинальное, как ей казалось, наблюдение над традициями современной зарубежной драмы: «...когда в первом акте французской пьесы говорят, что у девушки есть револьвер, публика начинает интересоваться: или она застрелится, или кого-нибудь застрелит»¹. Невольно героиня коснулась того художественного приёма, который будет назван приёмом «стреляющего ружья». В русской драматургии он связан в первую очередь с именем А. П. Чехова. «Если вы в первом акте повесили на стену пистолет, то в последнем он должен выстрелить. Иначе — не вешайте его»², — эти чеховские слова, запомнившиеся И. Я. Гурлянду, как и другое близкое высказывание в письме к А. С. Лазареву (Грузинскому): «Нельзя ставить на сцене заряженное ружьё, если никто не имеет в виду выстрелить из него. Нельзя обещать» (П III, 273), — относятся ещё к концу 1880-х годов.

П. П. Гнедич, профессиональный литератор, в недавнем прошлом член петербургского Театрально-литературного комитета (1891–1895) и в недалеком будущем – управляющий труппой Александринского театра (1901–1909), несомненно, должен был знать, что к 1900 году этот приём уже прочно вошёл в практику Чехова-драматурга.

¹ Гнедич П. П. Купальные огни. СПб., 1901. С. 19.

² Арс Г. (Гурлянд И. Я.) Из воспоминаний об А. П. Чехове // Театр и искусство. 1904. № 28. С. 521.

Автор «Купальных огней» сам использовал его классический вариант, когда «заряжается» именно револьвер: героиня Гнедича молодая девушка Мери, на столе у которой в начале повествования лежит заряженный револьвер, в конце романа стреляется из этого револьвера. Последней из чеховских пьес, написанных к этому времени, была пьеса «Дядя Ваня», где также стреляли из револьвера, но револьвер появлялся на сцене неожиданно, ничто по видимости не предвещало стрельбы. В «Дневниках Директора Императорских театров» В. А. Теляковского, побывавшего на спектакле Московского Художественного театра в ноябре 1899 года, засвидетельствована реакция неподготовленного зрительного зала на этот эпизод: «Публика сидит тихо, слушает внимательно, притаив дыхание, и всё ждёт, что будет. В третьем акте чувствуется сильное напряжение, раздаются два выстрела — выстрелы всё-таки нелепые, особенно второй, когда Дядя Ваня среди всех гонится за профессором, как за зайцем, и на виду у всех стреляет в него. В зрительном зале одновременно делается истерика у трёх дам, которых мужья тащат на руках по рядам кресел, публика в восторге — довольна, что её пробрало»³.

Эпизод со стрельбой в «Дяде Ване», каким бы неожиданным ни казался, не опровергает принцип предусмотрительно повешенного на стену заряженного ружья. Та же чеховская пьеса содержит наглядные примеры того, как любой предмет может выполнить схожую роль. Иными словами, предмету не надо быть непременно «ружьём» или «пистолетом», чтобы так или иначе «выстрелить» в нужный момент, то есть реализовать себя в сюжете и композиции произведения.

В четвёртом действии «Дяди Вани» таким предметом стала географическая карта Африки. Она упоминается в ремарке перед началом действия: «Комната Ивана Петровича; тут его спальня, тут же и контора имения. У окна большой стол с приходно-расходными книгами и бумагами всякого рода, конторка, шкафы, весы. <...> На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная» (XIII, 105). В конце действия к этой карте подходит доктор Астров. Бесцельно смотря на неё, он говорит: «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!»

Эпизод у карты Африки происходит после того, как отбушевали все страсти, отношения выяснены и стало понятно, что героям нечего ждать от жизни и от судьбы. Реплика Астрова вливается в будничные разговор героев, не нарушая общего настроения последнего действия, «тихого и вялого» (П VIII, 272), по определению Чехова:

³ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1998. С. 176.

А с т р о в. Моя пристяжная что-то захромала. Вчера ещё заметил, когда Петрушка водил поить.

В о й н и ц к и й. Перековать надо.

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

В о й н и ц к и й. Да, вероятно (XIII, 114).

Но «как много было заложено в этой фразе всего пережитого, горького»⁴, — вспоминала впоследствии О. Л. Книппер-Чехова. Именно этот момент спектакля, по впечатлению, переданному молодым М. Горьким, поражал всех сидящих в зрительном зале своей новизной и эмоциональным воздействием. Горький посмотрел «Дядю Ваню» в ноябре 1898 года в Нижегородском городском театре, после чего взволнованно написал Чехову: «В последнем акте “Вани”, когда доктор, после долгой паузы, говорит о жаре в Африке, — я задрожал от восхищения перед вашим талантом и от страха за людей, за нашу бесцветную нищенскую жизнь. Как вы здорово ударили тут по душе и как метко!» Ненавязчиво, тонким художественным письмом Чехов создавал впечатление, что обычные будни могут предстать «страшной вещью», от которой «сердце сжимается, <...> стонет, рвётся»⁵.

Глубокий психологизм эпизода у карты Африки оказывался тем более действенным, что, помещая в комнату дяди Вани никому не нужную карту Африки, Чехов опирался на приём далеко не трагедийного характера. Ситуация, основанная на несоответствии географической карты месту, где она находится, в современной Чехову драматургии была источником только комических эффектов. Такой она предстаёт в одной из переделок популярного в своё время драматурга Виктора Александровича Крылова (Александрова), репертуарной в 1870–1880-е годы комедии-шутке «От преступления к преступленью». Действие этой комедии происходит на почтовой станции на большой дороге, где временно скрываются сбежавшая от мужа госпожа Батракова и случайный соучастник её «преступленья» Городихин. Положение таково, что героям необходима карта: надо узнать, где они находятся и как добраться до железной дороги. Путешественники спрашивают карту у работницы Феногеи. Та сначала путает карту с игральными: «Карты?.. Третьево дня у Федул Тарасыча гости были, так в карты играли... должно, у них колода цела», — но затем понимает и приносит... географическую карту Африки:

⁴ Ольга Леонардовна Книппер-Чехова: Воспоминания и переписка: В 2 ч. М.: Искусство, 1972. Ч. 1. С. 102–103.

⁵ М. Горький и А. Чехов: Сб. мат-лов. М.: ГИХЛ, 1951. С. 25.

Феногея (*входя с картой*). Вот эта, что ль?

Городихин. Эта, эта — давай сюда... слава богу. (*Развёртывает карту*.) Что же это такое?

Батракова. Что?

Городихин. Карта Африки... (*Отдавая карту*.) Откуда у вас это?

Феногея. Гимназист один проезжал, так забыл здесь, с тех пор у Федула Тарасыча висит.

Городихин. Ступай, неси её назад... (*Феногея уходит*.) Не дразни меня Мысом Доброй Надежды... О, сударыня! что с нами будет!?.⁶

На почтовой станции, в доме вечно нетрезвого зрителя Федула Тарасыча, традиционного комедийного персонажа, географическая карта Африки так же странна и ни к чему не пригодна, как и в деревенском помещицком доме, в комнате управляющего имением Войницкого. Однако в крыловской комедии её непригодность только усиливает фарсовую нелепость положения героев. Кроме того, карта Африки даёт им возможность поострить насчёт Мыса Доброй Надежды, каким «преступникам» в их положении представляется любая железнодорожная станция, избавляющая от мщения разгневанного супруга. В чеховской пьесе эпизод перед картой Африки освещён драматическим светом: ни одному из героев не суждено добраться до его Мыса Доброй Надежды. «Какая ещё там новая жизнь! Наше положение <...> безнадежно» (XIII, 108) — убежденно говорит Астров. Карта, «видимо, никому здесь не нужная», ассоциируется с безысходными судьбами персонажей, наполняется символическим смыслом. Говоря словами М. Горького, передавшего Чехову мнение «понимающей публики», это «совершенно новый вид драматического искусства», «в котором реализм возвышается до одухотворённого и глубоко продуманного символа»⁷.

П. П. Гнедич чутко уловил новизну и перспективность этого чеховского приёма. В конце романа «Купальные огни», изображая чувства опустошённости, отчаяния и тоски, переживаемые его героем князем Олсуфьевым, он ввёл эпизод, напомиравший сцену у карты Африки в «Дяде Ване»: «Злоба охватила его, злоба — на себя, на всё окружающее, на эти стены, на горшки с пальмами, зачем-то поставленные в его кабинете, на глупую высокую печку <...> ещё глупее казалась пожелтевшая карта России с яркими линиями границ, висевшая уже третий год неизвестно по какой причине»⁸.

⁶ Крылов (Александров) В. А. Для сцены: В 9 т. СПб., 1878. Т. 3. С. 53–54.

⁷ М. Горький и А. Чехов: Сб. мат-лов. С. 25, 28.

⁸ Гнедич П. П. Купальные огни. С. 270–271.

Карта России, на которую смотрит Олсуфьев, висит в министерстве, где служит герой, в его кабинете, то есть в том месте, где она могла бы оказаться полезной. Но именно в ней концентрируется ощущение нелепости и бессцельности жизни, неожиданно приходящее к герою. Пожелтевшая карта в его кабинете становится знаком его судьбы, жизни, которая теперь тоже будет тянуться «неизвестно по какой причине» и в которой герою не суждены будут ни радость, ни счастье.

Как видим, Гнедич свободно включает в роман, то есть произведение эпическое, тот художественный приём, который был найден Чеховым как элемент «совершенно нового вида драматического искусства». Этот факт значит больше, чем просто заимствование. Тут стоит вспомнить реальную ситуацию конца XIX века: противостояние «литературности» и «сценичности», зафиксированное как злободневной критикой, так и позднейшими мемуарными свидетельствами. В начале 1890-х годов, обозревая современное состояние литературы и театра, П. Д. Боборыкин писал: «Человеку с дарованием и с серьёзной преданностью литературному идеалу нет ничего особенно привлекательного в положении драматурга»⁹. Другой обозреватель того же периода отмечал: «В наше время даже образовались особые представления о сценичности и литературности пьес, причём оба представления часто до последней степени расходятся одно с другим. Литературность пьесы как будто исключает её сценичность...»¹⁰ Вл. И. Немирович-Данченко позднее подтверждал ситуацию, сложившуюся к концу 1890-х годов: «...“драматург” и “писатель” были совсем не одно и то же...»¹¹. Сам Гнедич в конце 1890-х годов был озабочен судьбой пьес «литературных, но не сценичных»¹². Пример с «пожелтевшей картой России» — это свидетельство того, что в пору, когда разрыв между «сценичностью» и «литературностью» стал болезненно угрожающ, пьесы Чехова с их новым качеством психологизма и богатым потенциалом художественных приёмов уже начинали восприниматься как «совершенно новый вид» не только в области драматургии (о чём писал М. Горький), но и как новый вид словесного искусства, перспективный и для повествовательных жанров.

⁹ *Беллетрист (Боборыкин П. Д.)*. Литературный театр: Письмо второе // *Артист*. 1891. № 13. С. 56.

¹⁰ *Заграничная хроника* // *Артист*. 1891. № 13. С. 219.

¹¹ *Немирович-Данченко Вл. И.* Из прошлого. М.: Худож. лит., 1938. С. 28.

¹² *Гнедич П. П.* Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918. Л.: Прибой, 1929. С. 236.

Ориентация на Чехова тем более показательна для автора «Купальных огней», что он прекрасно знал суждения о чеховской драматургии такого величайшего авторитета (не только для культурной России, но и лично для Гнедича, что в данном случае важнее), как Л. Н. Толстой. «Толстой, искренно любя Чехова, не любил его пьес»¹³, — вспоминал он уже после смерти Чехова. А ранее, в начале 1900-х годов, писал из Парижа жене Л. О. Гнедич в ответ на её впечатления о спектакле «Три сестры» в Художественном театре: «Что “Три сестры” ты едва досидела — это понятно, Толстой даже дочитать не мог. Помнишь, он сказал мне претонкую вещь: “Если пьяный лекарь будет лежать на диване, а за окном идёт дождь, то это, по мнению Чехова, будет пьеса, а по мнению Станиславского — настроение; по моему же мнению, это скверная скука, и, лёжа на диване, никакого действия драматического не вылежишь...”»¹⁴

Слова Толстого относились именно к «Дяде Ване», увиденному в Художественном театре в январе 1900 года. Восхищаясь меткостью толстовского отзыва, Гнедич, тем не менее, в это же самое время настаивал на включении «Чайки» и «Дяди Вани» в репертуар Александринского театра. Его стараниями репертуарная комиссия приняла решение о необходимости петербургской «реабилитации» «Чайки», потерпевшей в октябре 1896 года на Александринской сцене провал. Он пытался получить у автора и «Дядю Ваню» и переписывался с ним по этому поводу, аргументируя свою настойчивость следующим утверждением: «Без введения Ваших пьес в репертуар нельзя положить прочного основания делу...»¹⁵

2

Составитель аннотированного описания писем к А. П. Чехову Е. Э. Лейтнеккер, характеризуя переписку Чехова и Гнедича, отметил одну интересную особенность: «...на все предложения Гнедича дать Петербургу пьесы для постановки в Александринском театре Чехов идёт нерешительно или совсем не идёт...»¹⁶ Несомненно, что Гнедич в глазах Чехова был не только чиновником Императорской сцены, давно превратившейся, по чеховскому сравнению, в «эшафот, где казнят драматургов» (П III, 65). Однако если сейчас коснуться

¹³ Там же. С. 180.

¹⁴ Литературное наследство. Т. 68. М.: АН СССР, 1960. С. 874.

¹⁵ Архив А. П. Чехова: Аннотированное описание писем к А. П. Чехову / Сост. Е. Э. Лейтнеккер. Общ. редакция Н. Л. Мещерякова. М., 1939. Вып. 1. С. 46.

¹⁶ Там же.

именно этой стороны их отношений, то можно лишь сожалеть, что в своё время Гнедич не оказался для Чехова официальным представителем театрального Петербурга. В 1895 году он оставил пост члена Театрально-литературного комитета, где в сентябре 1896 года будет обсуждаться чеховская «Чайка». Кто знает, может быть, останься Гнедич членом Комитета ещё на год, Чехов не получил бы оттуда задевший его как автора отзыв, ставший прологом провальной петербургской премьеры. Познакомившись с «Чайкой», Гнедич будет считать её лучшей чеховской пьесой. Петербургский неуспех этой пьесы искренне огорчит его, а постановка в Московском Художественном театре, увиденная в декабре 1898 года, побудит написать статью, восстанавливающую справедливость по отношению к Чехову-драматургу. Гнедич назовёт свою статью «Реабилитация Чайки» и, зная о хорошем отношении к Чехову А. С. Суворина, отдаст её для публикации в суворинскую газету «Новое время». И хотя Суворин согласится печатать её лишь при условии, что слово «реабилитация» будет вычеркнуто из заглавия, в самом тексте статьи это слово останется, как подведение итога настоящего и прогноз будущего: «В этой реабилитации “Чайки” я вижу залог светлого будущего, не для одного данного театра, а для русского театра вообще»¹⁷. Четверть века спустя, работая над мемуарной книгой, Гнедич выше всего поставит в заслугу собственное предвиденье: «В моей статье о “Чайке” важнее всего окончание. “Если пьесы, — писал я, — которые до сих пор носили нелепое определение “литературных, но не сценичных”, могут идти с большим успехом на сценах, не обладающих “образцовыми” средствами, то это огромный толчок для будущего, театральное дело вступает в новую фазу. Много борьбы предстоит с представителями отживающих форм мнимой сценичности, но главное — первый шаг сделан”»¹⁸.

Гнедич отметит и принцип работы организаторов Художественного театра, пренебрегая сложившимся театральным соперничеством между Москвой и Петербургом. После публикации своей заметки он напишет в частном письме Чехову: «У Немировича и Алексева дело хорошее — пусть только они не охладят к нему». По-видимому, он будет стараться учитывать их достижения в своих собственных театральных преобразованиях, о чём отзовется также как о «деле, которое только начинает формироваться»¹⁹.

¹⁷ Гнедич П. «Чайка» г. Антона Чехова // Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике: Комментированная антология. 1887–1917. М.: ЧПК, 1999. С. 175.

¹⁸ Гнедич П. П. Книга жизни. С. 236.

¹⁹ Архив А. П. Чехова: Аннотированное описание писем к А. П. Чехову. Вып. 1. С. 46.

На заметку о «Чайке» Чехов откликнется с благодарностью: «...сердечно благодарю Вас за статью о моей пьесе. Для меня это была такая радость, что не могу выразить» (П VIII, 70). Но когда в 1902 году он получит известие о возобновлении «Чайки» на Александринской сцене, то будет умолять Гнедича «ради создателя» (П XI, 16) не ставить её. «Чайка» всё же будет поставлена, в ноябре 1902 года Гнедич сообщит в Ялту автору об успехе и постарается успокоить его: «Постановка её доказала, как в течение шести лет шагнуло вперёд чутье театральной залы» (П XI, 350).

Гнедич был инициатором и в привлечении Чехова к участию в юбилейном Пушкинском сборнике 1899 года. По его просьбе Чехов прислал ему как одному из редакторов рукопись своего рассказа «Происшествие». Эта публикация влилась в общий «внушительный том в 675 страниц», давший чистого дохода около семи тысяч рублей, поступивших в фонд памятника Пушкину²⁰. После издания сборника Гнедич сохранил чеховскую рукопись у себя, а затем передал в коллекцию Фидлера: об этом он сообщит сестре писателя М. П. Чеховой уже в 1913 году²¹.

Относясь с настороженностью к Гнедичу как к должностному лицу, Чехов ценил его за литературный профессионализм. Вл. И. Немирович-Данченко вспоминал, что Чехов говорил о Гнедиче: «Это же настоящий писатель. Он не может не писать. В какие условия его не поставь, он будет писать, — повесть, рассказ, комедию, собрание анекдотов. Он женился на богатой, у него нет нужды в заработке, а он пишет ещё больше»²². Чехову, сознающему, что талант «берёт не только качеством, но и количеством» (П II, 106), убеждённого в необходимости «постоянного правильного упражнения» (П V, 255), ежедневной писательской «дрессировки» (П II, 139), такая верность писательскому труду была по душе. «Я сему писателю очень сочувствую» (П III, 282), — отзывался он о Гнедиче осенью 1889 года в письме к литератору В. А. Тихонову.

В феврале 1897 года по инициативе Чехова в Серпухове в пользу местной земской школы, где Чехов был попечителем, силами Московского кружка любителей драматического искусства исполнялась комедия Гнедича «Брак». Нравилась Чехову и одноактная комедия Гнедича «Горящие письма», построенная на тонких психологических нюансах и чем-то напоминающая тургеневские пьесы. Показательно, что когда в 1898 году к Чехову из Парижа обратился преподаватель русского языка Я. С. Мерперт с просьбой рекомендовать

²⁰ Гнедич П. П. Книга жизни. С. 195.

²¹ ОР РГБ. Ф. 331. К. 88. Ед. хр. 70. Л. 2.

²² Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. С. 30.

новые пьесы «для французов, изучающих русский язык и ставящих каждую осень какую-нибудь русскую пьесу» (II VII, 264–265), писатель назвал «Горящие письма». К слову сказать, молодой К. С. Станиславский в 1889 году ставил «Горящие письма» — это была его первая и весьма успешная режиссёрская работа в московском Обществе искусства и литературы. Он играл Краснокутского — главную мужскую роль, а в одном из спектаклей сценический дуэт ему составила В. Ф. Комиссаржевская. Это выступление будущих знаменитостей, а тогда — просто любителей, по отзывам критики, «сделало бы честь даже настоящим актёрам какого угодно театра»²³. Как утверждал впоследствии Станиславский, именно та постановка пробудила его стремление «разрабатывать в себе тонкую игру, основанную на мимике, паузах и отсутствии мнимых, театральных жестов», дала возможность «внести новую, невиданную на русских сценах манеру игры»²⁴. В Доме-музее А. П. Чехова в Ялте хранятся материалы о том, что небольшие пьесы Гнедича с успехом разыгрывались и ялтинскими любителями. 8 октября 1896 года на сцене городского театра в программе благотворительного «концерта-спектакля» состоялась постановка «Горящих писем», где роль Краснокутского исполнил К. С. Станиславский, а роль Зинаиды Сергеевны Васильчиковой — известная любительница Ф. К. Татаринова²⁵. В ту пору, когда Чехов уже стал ялтинским жителем, 24 февраля 1902 года в зале Александровской мужской гимназии любители играли в пользу пострадавших от землетрясения шемахинцев одноактный «эюд с натуры» Гнедича «Женя»²⁶.

3

В настоящее время картина, отражающая знакомство Чехова с сочинениями Гнедича, составляется из фрагментов, но и они достаточно содержательны. Например, когда осенью 1898 года находящийся в Ялте Чехов посетовал на отсутствие книг, знакомая дама дала ему «почитать Гнедича», но оказалось, что он «эти рассказы читал уже...» (II VII, 344). Книги Гнедича имели, читали, обсуждали как в безымянных интеллигентных провинциальных кругах, так и в именной

²³ *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись: В 4 т. Изд. 2-е. Т. 1. М.: МХТ, 2003. С. 126.

²⁴ *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1962. С. 539, 538.

²⁵ Альбом Ф. К. Татариновой. Л. 62. Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. См. также: *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. Т. 1. С. 187.

²⁶ Альбом Ф. К. Татариновой. Л. 137.

столичной интеллектуальной среде. Характерную ситуацию отражает письмо Л. Н. Толстого к Гнедичу от 13 декабря 1899 года. В это время только что вышел новый роман Гнедича «Туманы», автор послал эту книгу в дар Толстому и получил в ответ следующий отклик: «Хотел поблагодарить Вас не только за присылку, но и за самое произведение, которое я всё читал в “Неделе” и с большим удовольствием. У меня есть брат, человек с чрезвычайно верным и тонким художественным чутьём. Когда я видел его в последний раз, он мне стал хвалить “Туманы”, и мне было очень приятно перебраться с ним некоторые особенно понравившиеся нам прекрасные сцены...»²⁷ В мемуарах Гнедича приводится свидетельство об интересе и к другому его роману, вероятно, «Купальным огням»: в одну из встреч в 1900 году он услышал от Толстого: «А роман ваш я ещё не прочёл. Мне его Чехов хвалил»²⁸. Сам же Чехов писал ему в марте 1900 года: «Я читал Ваши “Туманы”, но только малую часть в одной книжке “Недели”. Теперь читаю “Купальные огни”, хотя и не люблю читать урывками по частям» (П IX, 73).

Ряд сочинений Гнедича позволяет ставить вопрос о существовании скрытого пласта их взаимоотношений — творческих пересечений. Отмеченный эпизод с картой Африки в «Дяде Ване» и картой России в «Купальных огнях» отражает некое ученичество Гнедича у Чехова. Однако отношения их заслуживают того, чтобы назвать их более сложными.

В 1889 году в Приложении к журналу «Артист» была напечатана комедия Гнедича в четырёх действиях «Перекасти-поле». Действие её происходит в деревне. Сюда, погостить у своего приятеля — помещика Чагадаева, приезжает из Петербурга молодой человек Волховской. В деревне Волховской знакомится с местной помещицей Агриппиной Петровной Третьяковой, которая с первых же слов начинает жаловаться на то, что её здесь все угнетают. «...может, вы меня, сироту, под своё покровительство возьмёте», — обращается она к Волховскому и на вопрос его, кто её обидчики, отвечает:

Третьякова. Все, батюшка, все!

Волховской. Ай! Неужели?

Третьякова. А я существо беззащитное...

Смарагдов. Ого!

Третьякова. Нечего «ого!» Я ведь — одна, понимаете, как есть одна. Два племянника в кадетских корпусах в Петербурге... Об них же надо печься. А ни вокруг, ни около никого.

²⁷ Л. Н. Толстой о литературе. Статьи, письма, дневники. М.: ГИХЛ, 1955. С. 487.

²⁸ Гнедич П. П. Книга жизни. С. 200.

Потом оказывается, что это «беззащитное существо» может дать отпор кому угодно: Агриппина Петровна всегда носит с собой заряженный револьвер, как-то подстрелила вора, лезшего в окно, сама устанавливает порядки в округе, сама вершит правосудие и диктует соседям, что и как они должны делать, — словом, за себя постоять умеет. Официальный блюститель порядка, становой Смарагдов боится её, как огня:

Третьякова. Вы пользуетесь тем, что я существо беззащитное, так ведь я вам покажу! Я два слова скажу — и ведь конец вам будет. Неправды я не потерплю...

Смарагдов. Боже мой, — да как же я смею, господь с вами.

И Волховского, к кому эта дама только что зывала о покровительстве, она сразу же вслед за тем наставляет: «Сама я существо беззащитное, а другому помогу всегда. <...> Чуть кто обидит вас — ко мне, в суд не подавайте — не стоит. Законы я лучше судейских знаю, да и прокурор мне родня — на внучатой племяннице женат...»²⁹

Сюжет о «беззащитном существе» у Гнедича тесно связан с сюжетом рассказа Чехова «Беззащитное существо», опубликованного в «Осколках» 28 февраля 1887 года. Образ Третьяковой не может не вызвать в памяти образ чеховской Щукиной, чья основная характерологическая черта была даже вынесена в заглавие. Обе они, и Щукина, и Третьякова, рекомендуются «беззащитным существом». Обе в коротких пределах разительно меняются, переходя от мнимого неумения постоять за себя — к чрезвычайной энергии и агрессивности. Сходство приёмов в создании таких комических характеров проявляется и в конкретных деталях: обе объявляют себя беззащитными сиротами («...пожалейте меня, сироту», — плачет Щукина); обеим приходится печься о непрактичных родственниках: Третьяковой — о племянниках, Щукиной — «и за мужа хлопочи, и по хозяйству бегай <...> и зять без места» (VI, 88); обе угрожают своим обидчикам не просто судом, а близким знакомством с судейскими лицами: с прокурором-родней и уже «засудившим» троих жильцов Щукиной адвокатом Дмитрием Карлычем.

Детали в ещё большей степени убеждают, что Гнедич и здесь шёл вслед за Чеховым, независимо от того, как при этом сам расценивал их позиции. Отметим другое совпадение: заглавие пьесы Гнедича повторяет заглавие чеховского рассказа, опубликованного в «Новом времени» в июле 1887 года. Даты имеют в этом случае особое значение: комедия «Перекасти-поле», впервые опубликованная в «Артисте»

²⁹ Артист. 1889. № 4. Приложения. С. 14.

в 1889 году, при публикации в отдельном собрании комедий Гнедича датирована 1887 годом³⁰. Выходит, Гнедич двигался по самым свежим чеховским следам, что, разумеется, не могло быть скрыто от их современников. В то же время нельзя не считаться и с тем, что Чехову никогда не приходило на ум обвинить Гнедича в подражании или тем более заимствовании. Чехов всегда отделял его от тех беспринципных сочинителей, которых именовал пренебрежительно «драмоделами», наподобие Виктора Крылова, чья способность к заимствованиям родила в театральных кругах особое понятие — «окрылить» пьесу³¹. Между прочим, сам Гнедич оставил в воспоминаниях характерный штрих из общения с драматургом А. Н. Островским: «Он всегда поправлял собеседника, если говорили:

— Слышали, А<лександр> Н<иколаевич>, Крылов опять написал пьесу?

Он сердито замечал:

— Не говорите — “написал”, — “стяжал”»³².

Подобных авторов Чехов именовал «закройщиками модной мастерской» (IV, 277), скрывающимися под оболочкой драматургов. Но Гнедич всегда воспринимался им как «литературный» писатель, а не «закройщик» и не «стяжатель». Скорей всего, к сюжету о «беззащитном существе» Гнедич отнёсся как к расхожему юмористическому сюжету того времени. Такое предположение подтверждается некоторыми сопоставлениями. Немного позже, когда пьеса «Перекати-поле» будет поставлена на Александринской сцене, там же одновременно с ней будет идти одноактная комедия В. Крылова с близким названием «Угнетённая невинность»³³. Её героиня, также именуемая себя «беззащитной сиротой», незаслуженно угнетаемой судьбой³⁴, в действительности весьма предприимчива и очень скоро добивается всего, что поставила своей целью. В другой комедии В. Крылова «Надо разводиться» (1884) по ходу действия возникал такой же сопутствующий мотив: молодая вдова Брусницкая, обращаясь к закоренелому холостяку Покорскому, говорила: «Мы, может быть, разделили бы наше одиночество <...> я хочу законного супруга», — на что Покорский немедленно отзывался: «С клятвами охранять беспомощное существо?.. знаю, знаю... нет, это слишком страшно»³⁵. Аналогичным образом в начале 1890-х годов Гнедич

³⁰ См.: Гнедич П. П. Второй том комедий. СПб., 1894.

³¹ См.: Боцяновский В. Ф. Примечания // Гнедич П. П. Книга жизни. С. 337.

³² Гнедич П. П. Книга жизни. С. 210.

³³ См.: История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6. М.: Искусство, 1982. С. 503.

³⁴ Крылов (Александров) В. А. Для сцены. Т. 3. С. 202, 203.

³⁵ Крылов (Александров) В. А. Для сцены. Т. 7. С. 16–17.



Встрѣча.

Картинка въ одномъ дѣйствіи

П. П. Гнѣдича.

Къ представленію дозволено. С.-Петербургъ, 3-го сентября 1891 г., № 4049.

Играла въ первый разъ на Императорскомъ Александринскомъ театрѣ 26 сентября 1891 года, въ бенефисъ г-жи П. Васильевой.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Ордынцевъ	г-нъ Корвинъ-Круковскій.
Навроцкій	г-нъ Далматовъ.
Нсенія Андреевна Навроцкая	г-жа П. Васильева.
Анна Васильевна (Annette)	г-жа Пуаре.
Иванъ Чмырь	г-нъ Варламовъ.
Ивашка	г-нъ Шаповаленко.

Дѣйствіе — на Кавказѣ.

Первая страница журнальной публикации «Встречи» П. П. Гнедича

использует в своей одноактной пьесе «Встреча» ситуацию комического спора о том, кто более верен и постоянен в любви — мужчина или женщина, — весьма отчетливо воспроизводящую комическое столкновение героев чеховского «Медведя» и вместе с тем пересекающуюся с более широкой водевильной традицией своего времени.

Видимо, потому Гнедич не испытал никакой неловкости и от новой встречи с чеховским «беззащитным существом» — в одноактной шутке Чехова «Юбилей», написанной на основе рассказа «Беззащитное существо» в декабре 1891 года. В 1903 году «Юбилей» был поставлен на Александринской сцене, и, сообщая Чехову о большом успехе у зрителей, Гнедич с удовлетворением отмечал: «Это была не пьеса, а сплошное щекотанье под мышками» (XII, 398).

Можно даже предположить, что именно знакомство с комедией «Перекасти-поле» дало Чехову новый творческий стимул — переделать свой старый рассказ в водевиль. Пьесу Гнедича играли в Москве в драматическом театре Е. Н. Горевой начиная с 30 октября 1889 года³⁶, и 7 ноября Чехов писал В. А. Тихонову: «Говорят, что “Перекасти-поле” милая вещь. Надо бы пойти посмотреть» (П III, 282). Вскоре Чехов мог познакомиться с текстом пьесы и в декабрьской книжке журнала «Артист». Он также имел возможность увидеть петербургскую постановку в январе 1891 года. Премьера «Перекасти-поле» состоялась в Александринском театре в октябре 1890 года, Чехов с 7 по 30 января 1891 года жил в Петербурге, в этот период спектакль давали 13 января³⁷. Во время своего предыдущего пребывания в Петербурге Чехов смотрел в Александринском театре «Бедную невесту» А. Н. Островского и «Холостяка» И. С. Тургенева, в новый приезд мог пойти на давно занимавшую его «милую вещь» Гнедича. Осенью 1891 года Чехов вновь собирался в Петербург, но болезнь, начавшаяся в первых числах ноября и длившаяся больше месяца, не позволила ему совершить поездку. Если Чехов действительно видел «Перекасти-поле» в январе 1891 года, то в декабре того же года мысли о Петербурге и последние петербургские впечатления как раз и могли дать тот творческий импульс, который побудил заново обратиться к сюжету о «беззащитном существе», обработать его для сцены.

«Перекасти-поле» содержит ещё одну точку пересечения творческих замыслов Гнедича и Чехова. В пьесе Гнедича в одном из эпизодов заходит речь о берёзовой роще: подрядчик Простомолотов, набирающий силу деревенский кулак, просит помещика Чагадаева продать эту рощу на сруб.

Простомолотов. Рощица-то уж очень увлекательная: берёзки-то как на подбор. <...> место чудесное. Красоты такой поискать! На сруб надо.

Чагадаев. Красиво будет!

Простомолотов. У меня другая такая была — у Митюхина-вражка. Всю вырубил. Пеньки до сих пор стоят — налюбоваться нельзя на место. Все в два обхвата — один к одному — на целую версту. Красота, сердце радуется! Этакий лес был!

Чагадаев. Да, немало ты у нас в уезде такой красоты завел. Едешь ровно по кладбищу. И реки от того мелеть стали³⁸.

³⁶ История русского драматического театра. Т. 6. С. 547.

³⁷ Там же. С. 483.

³⁸ Артист. 1889. № 4. Приложения. С. 10.

Здесь затронута тема, которая станет одной из главных в комедии Чехова «Леший»: «Лесов всё меньше и меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днём земля становится всё беднее и безобразнее» (XII, 140). Эта тема будет важна и в «Дяде Ване». Но Гнедич касается вопроса о сокращении лесов и обмелении рек в узком комедийном аспекте: у него очевиден конкретный виновник бедствий — наживающийся делец с «говорящей» фамилией, «запросто молотящий» всё, что в итоге обогащает его. Чехов подойдёт к вопросу об уничтожении лесов, обмелении рек и других неблагоприятных последствиях взаимодействия человека и природы с других позиций. В его пьесах забрезжит призрак грядущих экологических катастроф, обусловленных не только собственно природными проблемами, но и проблемами морального свойства. В «Лешем», а затем и в «Дяде Ване» будет провидчески сказано о неразделимости всех этих аспектов человеческой жизни, и герои Чехова будут отстаивать как право на жизнь русских лесов, падающих под топорами, так и право на человечность: «...все вы безрассудно губите леса, и скоро на земле ничего не останется, точно так же вы безрассудно губите человека» (XII, 144). Поэтому там, где герой Гнедича считает возможным иронизировать или отшучиваться, персонажи Чехова негодуют, скорбят, призывают к действенным мерам.

Разность масштабов идейно-тематических аспектов здесь налицо. И всё же Чехов и Гнедич всегда расценивали друг друга как единомышленников и соратников. «Писатель нашей же генерации»³⁹, — отзовётся в 1930-е годы о Гнедиче Вл. И. Немирович-Данченко, вкладывая в это понятие несколько больший смысл, чем подразумевает конкретная хронологическая привязанность.

4

Современники обычно и воспринимали их в одном литературном ряду, уравнивая не только по тематической направленности творчества, но и по степени таланта. Так было в начале чеховского пути, когда авторитетный критик А. М. Скабичевский не находил между ними «ни малейшей разницы» и утверждал, что «по талантливости ни один другому ни на йоту не уступит»⁴⁰. Так было и в конце 1890-х годов, когда даже такой искушённый театральный деятель, как К. С. Станиславский, Чехова «как драматурга не выделял из

³⁹ *Немирович-Данченко Вл. И.* Из прошлого. С. 30.

⁴⁰ *Литературное наследство.* Т. 68. С. 329.

группы знакомых ему имён Шпажинского, Сумбатова, Невежина, Гнедича»⁴¹.

Едва ли не единственный случай их неравной оценки (в пользу Чехова) находится в Дневниках В. А. Теляковского, да и то сравнение сделано по косвенному поводу. В 1900 году Театрально-литературный комитет забраковал пьесу Дж. Джакозы «Опавшие листья», которую Теляковский считал «выдающейся во всех отношениях» и полезной репертуару. После этого Теляковский припомнил, как в минувшем году Комитет забраковал «Дядю Ваню», и разразился в своём Дневнике следующим пассажем: «...театр не может оставаться без пьес из-за того, что Комитет не хочет вдумываться в нешаблонные пьесы и в пьесы, которые написаны не так, как пишут Невежины, Александров, Потехины, Гнедичи и др. <...> Кажется, суждено повториться истории с “Дядей Ваней” Чехова. Комитет пропускает всякую дрянь на сцену, но стоит появиться какой-нибудь выдающейся пьесе, чтобы она была забракована...»⁴² Правда и то, что увидев представление «Дяди Вани» в Художественном театре, Теляковский отметил в своём Дневнике, что «появление таких пьес — большое зло для театра. Если их можно ещё писать, то не дай Бог ставить в наш и без того нервный и беспочвенный век»⁴³. Однако от этого его мнение о «Гнедичах», недвусмысленно отнесённых ко «всякой дряни на сцене», конечно, не стало лучше.

В. А. Теляковскому принадлежит и любопытная характеристика современного репертуарного потока, в котором Гнедич предстаёт одним из многих, не названных, но подразумеваемых. Поводом послужило посещение генеральной репетиции новой пьесы Гнедича «Завещание» в Малом театре 8 декабря 1899 года. Постановка, где были заняты ведущие артисты театра, не вызвала у Теляковского особых нареканий: «Пьеса разыграна, в общем, недурно. Хороши Правдин, Южин, Ермолова. Удовлетворительны Рыжов, Музиль, Макшеев. Остальные сносны <...> Срепетована пьеса удовлетворительно. В монтировочном отношении, при быстроте особенно постановки, пьеса поставлена и обставлена очень хорошо». Но при этом само произведение было оценено как типичный продукт современной драматургии, авторы которой напоминают не слишком умелых «изобретателей игр»:

«Присутствовал на генеральной репетиции “Завещания” Гнедича. Пьеса сама по себе довольно бесцветная, была бы или не была бы написана — безразлично. Нет общей руководящей нити, не видно,

⁴¹ *Немирович-Данченко Вл. И.* Из прошлого. С. 93.

⁴² *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров. С. 357–358.

⁴³ Там же. С. 177.

к чему дело клонит, какую идею автор развивает на 80-ти страницах. Много фактов, много мелочей, обдуманных, верно схваченных, иногда даже тонко задуманных, но когда настаёт конец пьесы, когда публике надо раскрыть карты и объявить козыри — оказывается, что объявлять нечего, всё уже объявлено и никто не выиграл, даже в бескозырную не играли, потому что для этой игры не было условия. Через несколько дней появляется опять новая пьеса, и опять не поймёшь игры. Даже изобретатели игр, то есть авторы — и те не выигрывают. Все они много придумывают, много конфет на ёлку, и часто красивых конфет, навешивают, и когда наконец всё навесили и нагрузили, оказывается, не заметили, что ёлка без ствола и корня, и опять ёлка падает <...> Вообще, авторы много придумывают, но мало думают и уже ничего положительно не задумывают. Такова и пьеса “Завещание”»⁴⁴.

Сам же Гнедич оценивал себя как литератора и драматурга с ваторскими устремлениями и потому видел своё место рядом с Чеховым, причём не только в положительных, но даже и в негативных проявлениях творческой судьбы. В феврале 1899 года, после неудачной премьеры одной из своих пьес в Москве, он сравнивал этот провал с провалом «Чайки» на Александринской сцене и так писал об этом Чехову: «Я <...> был поставлен московским Малым театром в положение, отчасти сходное с Вашим: мой “Разгром”, имевший большой успех в театре Суворина, жестоко был провален в Москве» (П VIII, 411).

Своеобразным итогом их отношений стало последнее письмо Чехова к Гнедичу, где были следующие слова: «Я давний Ваш почитатель и всегда любил Ваш талант» (П XI, 151). Оно было послано из Ялты в феврале 1903 года, тогда же Чехов выслал и свой фотопортрет с автографом: «Петру Петровичу Гнедичу от преданного дружка А. Чехова» (П XII, 206).

В последующие годы Гнедич поддерживал небольшую переписку с сестрой писателя М. П. Чеховой. В сентябре 1905 года он послал ей на согласование условия дирекции Александринского театра в связи с предстоящей постановкой «Вишнёвого сада», задуманной ещё при жизни Чехова, но ранее не осуществлённой⁴⁵. Несколько лет спустя, узнав о готовящемся издании писем А. П. Чехова, он предоставил ей 12 чеховских писем, сделал нужные пояснения и разрешил после публикации передать их в Румянцевский музей. «У меня есть портрет Антона Павловича с

⁴⁴ Там же. С. 188.

⁴⁵ ОР РГБ. Ф. 331. К. 88. Ед. хр. 70. Л. 1.

его автографом, висит он рядом с таким же портретом Льва Толстого, — и с меня довольно его»⁴⁶, — объяснял он своё решение в письме от 22 января 1913 года. То же письмо завершалось его признанием: «Я сердечно любил Антона Павловича. Виделись мы редко, после его смерти я не писал о нём ничего. Но ранняя его кончина мне была больше многих невзгод и страданий. Доверю Вам об этом к слову, потому что знаю, как Вы любили его»⁴⁷. В марте 1916 года он получил от М. П. Чеховой последний том 6-томного собрания чеховских писем и «просидел за ним весь вечер». Осуществление подобного издания он оценил как «огромный вклад в нашу литературу»⁴⁸ и после этого наконец-то решился коснуться фигуры Чехова в собственных мемуарах «Книга жизни». Но Чехов в его воспоминаниях изображён достаточно сдержанно и выглядит силуэтом на общем культурном фоне 1890-х годов.

Время отвело каждому из них своё место. П. П. Гнедич теперь для нас — один из тех, кого называют спутниками Чехова, чьё творчество составляет литературный фон и массовый драматургический контекст конца XIX — начала XX веков. Он нашёл своих читателей и зрителей, ответивших ему взаимностью, но это произошло ровно в пределах отмеренного ему творческого пути. Что касается Чехова, то его путь пролёг гораздо дальше, через весь XX и теперь уже длящийся XXI век. Отсюда, с расстоянья в столетие, особенно ясно видно: именно степень соизмеримости Чехова с таким литературным фоном и делает его писателем-классиком.

⁴⁶ Там же. Л. 2.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же. Л. 4.



А. П. ЧЕХОВ И «ОТЪЯВЛЕННЕЙШИЙ ЧЕХИСТ» М. И. ЧАЙКОВСКИЙ



Он любил литературу и знал всех
даже современных писателей.

*А. П. Чехов. Записи на отдельных
листах*

1



стало за определённым хронологическим порогом и творчество другого литературного современника, на протяжении многих лет поддерживавшего дружеские и творческие связи с Чеховым, — Модеста Ильича Чайковского (1850–1916). Начало творческого пути

Антон Чехова и Модеста Чайковского отмечено одинаковым стартом: в писательской судьбе каждого большую роль сыграли их старшие братья. Достаточно красноречив один из псевдонимов Чехова: «Брат моего брата». Первенец этой семьи, Александр Павлович Чехов, хронологически стал и первым её писателем. Пройдёт немного времени, и младший заработает себе право на обращение к старшему: «Ненастоящий Чехов!» (П II, 283). Сделавшись «настоящим», Антон оказался тем единственным Чеховым, кого достаточно называть просто по фамилии.

Из братьев Чайковских «настоящим» останется второй по старшинству, Пётр Ильич. О младшем, Модесте Ильиче, будут вспоминать не часто и всякий раз по поводу кого-то более знаменитого. В музыкальном мире он известен как либреттист, корреспондент и биограф великого композитора. Историки литературы при случае упоминают о нём как о человеке, на квартире которого в Петербурге 14 декабря 1888 года состоялось знакомство Антона Чехова и Петра Ильича Чайковского. Собственное же литературное творчество Модеста Чайковского при этом обходят молчанием.

Между тем он был профессиональным драматургом, чьи пьесы в 1880–1890-е годы ставились на лучших сценах обеих российских столиц, в московском Малом и петербургском Александринском театрах. Его комедии и драмы выбирали для своих бенефисов зна-

менитые артисты М. Н. Ермолова, М. Г. Савина, П. А. Стрепетова, В. Н. Давыдов, К. А. Варламов. В глазах современников его популярность была не ниже, чем у драматурга А. П. Чехова. Не случайно в 1890 году, когда проходила серия заседаний Комиссии по пересмотру устава Литературно-театрального комитета, Модест Чайковский находился в числе заседателей. И Чехов ценил его — за литературность и жизненность образов, за попытки преодоления театральных шаблонов. Работая в одно и то же время, они иногда двигались в одном направлении, стремясь отыскать пути для обновления драматургии и сценического искусства.

Документальное свидетельство добрых и заинтересованных отношений Чехова и М. Чайковского — их переписка. Сохранилось шесть писем М. И. Чайковского к А. П. Чехову и семь писем А. П. Чехова к М. И. Чайковскому. Письма Чехова опубликованы в его Полном (академическом) собрании сочинений и писем в 30 томах. В этом издании в примечаниях в качестве комментария приведены отрывки из писем М. И. Чайковского, хранящихся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (ОР ГБЛ), ныне — Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Полные тексты двух писем, от 7 февраля 1889 года и 23 февраля 1890 года, были опубликованы в Записках Отдела рукописей ГБЛ в 1941 году¹. В том же году в специальном выпуске чеховского архива была помещена краткая, в семь строк, аннотация всех шести писем М. И. Чайковского к А. П. Чехову².

Несколько лет назад вышла статья А. Г. Айнбиндер с публикацией текстов всех писем М. И. Чайковского к А. П. Чехову³. К сожалению, эта работа грешит ошибками и неточностями⁴. Настоящее издание

¹ Записки Отдела рукописей. Вып. VIII. А. П. Чехов / Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина. Редакция Н. Л. Мещерякова. ОГИЗ, Госполитиздат, 1941. С. 72–74.

² Архив А. П. Чехова. Краткое аннотированное описание писем к А. П. Чехову / Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина. ОГИЗ, Госполитиздат, 1941. С. 79. Первоначальная работа по описанию архива была проделана Е. Э. Лейтнеккером, для издания использована переработка А. Р. Эйгеса.

³ Айнбиндер А. Г. «Отъявленный чехист». Письма М. И. Чайковского к А. П. Чехову. 1889–1903 гг. // А. П. Чехов и Общество любителей российской словесности / Сост. Л. М. Кулаевой. М.: ООО «Белый город», 2015. С. 293–307.

⁴ Некоторые слова, без учёта особенностей старой орфографии, поняты неверно, например: «в объявлении» — вместо «объявлять», «удачнее» — вместо «цельнее», «устроен» — вместо «центром», «примерно» — вместо «прилично», «примечания» — вместо «изменения», «очередей к» — вместо «передайте», «деле в» — вместо «денег», и др. Есть логические ошибки в расшифровке рукописного текста: например, в перечне поклонниц театральных кумиров — «фигнеристок, мазинисток, рубинштейнисток» (по именам русского оперного певца Николая Фигнера, итальянского оперного певца Анджело Мазини, композитора, пианиста и дирижёра Антона Рубинштейна) — слово «мазинисток»

предоставляет возможность ознакомиться с письмами М. И. Чайковского к А. П. Чехову, воспроизведёнными в соответствии с оригиналами (хотя, конечно, в современной орфографии).

Начало переписке положило письмо Модеста Ильича, отправленное из Петербурга (Фонтанка, д. 15) 7 февраля 1889 года. За неделю до этого, 31 января, в Александринском театре состоялась премьера чеховской драмы «Иванов». Спектакль был поставлен главным режиссёром Ф. А. Фёдоровым-Юрковским ко дню его бенефиса. Роль Иванова исполнял В. Н. Давыдов, Анны Петровны — П. А. Стрепетова, Шабельского — П. М. Свободин, Лебедева — К. А. Варламов, Зинаиды Саввишны — Е. Н. Жулёва, Саши — М. Г. Савина, Львова — А. С. Чернов, Марфуши Бабакиной — Н. Б. Хлебникова. Автор присутствовал на премьере, вечером следующего дня успел принять поздравления в кругу знакомых литераторов и актёров, после чего «бежал из Питера», «из сферы бенгальского огня», домой, в Москву, «увенчанный лаврами» (П III, 141–143). Несмотря на очевидный успех, он имел основания беспокоиться о дальнейшей судьбе своего театрального детища. Говоря о событиях этого времени, автор книги «Жизнь Антона Чехова» Дональд Рейфилд ошибочно полагает: «После второго представления — оно состоялось 3 февраля — Антон сбежал в Москву»⁵. На самом деле второе представление «Иванова» было назначено на 6 февраля, и автор на нём отсутствовал. Доверенным человеком, который должен был в этот вечер посетить спектакль и сделать автору подробный отчёт, стал Модест Чайковский. Он был на премьере 31 января и мог сравнить впечатления. Впечатления же могли быть тем более новыми, что после премьерного спектакля из состава выбыла М. Г. Савина, чьей игрой Чехов был доволен. Её роль перешла к В. А. Мичуриной. На втором представлении присутствовали члены царской семьи, что придавало театральному событию особую значительность. Кроме того, в тот же вечер, вторым отделением, на сцене Александринского театра состоялась премьера чеховского водевиля «Медведь». Расставшись с не приглянувшейся ей ролью Саши в «Иванове», М. Г. Савина с задором исполнила роль

необоснованно прочитано как «маринисток». В подписи ко второму письму «Отъявленнейший Чехист» слово «Отъявленнейший» заменено на «Отъявленный», эта же ошибка повторена в заглавии статьи и в колонтитулах, а в Содержании книги появился и вовсе неожиданный вариант заглавия — «Отчаянный чехист». В подписи к последнему письму осталось непонятым — с пометой «нрзб» (неразборчиво) — слово «делегат». Допущены и несколько пропусков слов, и другие, более мелкие недочёты в расшифровке и воспроизведении текстов писем.

⁵ Рейфилд Дональд. Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. О. Макаровой. М.: Изд-во «Независимая Газета», 2005. С. 261.

помещицы Поповой («медведицы», как называл её Чехов). Её партнёром был Н. Ф. Сазонов, перед тем отказавшийся от роли Иванова. К. А. Варламов, отыграв в драме роль отца Саши — Лебедева, сыграл водевильного лакея-старика Луку. О настроении в зрительном зале, об атмосфере, царившей в театре вечером 6 февраля, об игре исполнителей М. И. Чайковский рассказал в своём первом письме к А. П. Чехову.

«7 февраля 1889

15 Фонтанка

Согласно обещанию вот вам, милый Антон Павлович, отчёт о вчерашнем представлении. Зала совершенно полная, в царской ложе Владимир⁶ с женою⁷ и Сергей⁸. Много лиц, бывших на первом представлении.

Первый акт я застал только в конце, поэтому ничего не могу сказать о его исполнении. Занавес опустился при аплодисментах средней силы, вызовов — 1. Второй акт шёл как в бенефис Фёдорова до появления Сашеньки. Вместо изящной фигуры Савиной, показалась — по-моему, очень не симпатичная по внешности и отнюдь не изящная — Мичурина. Говорила она очень тихо, играла очень сдержанно (как я потом узнал — от страшного волнения). Обращение к скучающим барышням она произнесла вяло и безжизненно. Сцена Марфуши произвела фурор — вызов. Объяснение Саши опять произошло у Мичуриной точно под сурдинку. По окончании акта — два вызова с криками — автора. Если бы Вы были здесь, Вы бы должны были выйти, но сила их не настолько была велика, чтобы стоило режиссёру объявлять публике о Вашем отсутствии.

Третий акт безусловно прошёл ещё лучше, чем на первом представлении, как-то цельнее, спокойнее. Мичурина хоть и была хуже Савиной, но, как говорится, “ансамбля не испортила” и некоторые вещи сказала очень мило. Давыдов в сцене с доктором и с женою был превосходен, Стрепетова ещё лучше: фразу “Когда, когда он сказал?” она произнесла внятнее и со стоном, от которого только камень, кажется, не заплачет. Я был потрясён до глубины души. Вся зала как один человек начала вызывать вас. Помощник режиссёра вышел объявить об Вашем отсутствии. Актёры выходили раз шесть раскланиваться перед публикой. В фойе страшные препира-

⁶ Владимир Александрович (1847–1909), младший брат императора Александра III, великий князь, президент Академии художеств.

⁷ Мария Павловна (1854–1923), великая княгиня, жена великого князя Владимира Александровича.

⁸ Сергей Александрович (1857–1905), младший брат императора Александра III, великий князь, генерал-губернатор Москвы.

тельства, толки и крики. Один литератор, к несчастью — не знаю его фамилии (но узнаю, наверно) говорил, что после пьес Гоголя ничего подобного не видел, другой — адвокат чуть не с пеной у рта опровергал его, повторяя слова Михневича⁹. Везде были кучки. Я был центром одной из них, потому что ко мне подошёл Утин¹⁰, все стоявшие около примолкли, чтобы послушать мнение знаменитого адвоката. А адвокат нёс белиберду страшную. Достаточно сказать, что он упрекал доктора в том, что тот в первом акте делает намёк, что лечит даром... “С этой минуты этот человек перестал существовать для меня!” — восторженно говорил он. “Иванов роняет себя, удостаивая его разговором”. Впрочем, рядом со вздором в речах Утина было и несколько дельного. Самое дельное — признание выдающейся, исключительной талантливости пьесы.

Четвёртый акт был ослаблен игрою Мичуриной. Как бы мне Вам передать верное впечатление, которое она производила? — Всё у неё прилично, на своём месте, умно, тип, созданный Савиной, и её тип тоже — в ней не было ни одной самостоятельной нотки — но всё это покрыто точно дымкой какой-то, туманно, незаметно. Давыдов был хорош только с момента своего монолога в то время, когда Сашенька уходит за матерью. По окончании акта актёров вызывали раз 5. В общем успех пьесы был тот же, что 31^{го} января, но менее блестящий с внешней стороны, потому что Вы отсутствовали.

Я смотрел пьесу с интересом и вниманием неослабным, много уловил новых прелестных черт и яснее заметил недостатки, а в общем по окончании её остался при том же мнении, что это самое талантливое произведение из всех новых, какие я видел на Александринской сцене, и что в авторе её сидит будущий великий драматург, который когда-нибудь скажет нечто великое. “Медведь” произвёл фурор и превосходно был разыгран Савиной и Сазоновым.

Как бы я хотел, чтоб Вы хоть такой ничтожной услугой, как эта, ещё дали мне случай выказать Вам, как Вы мне глубоко симпатичны»¹¹.

⁹ Владимир Осипович Михневич (1841–1899), писатель, публицист и фельетонист, автор рецензии в «Новостях и Биржевой газете» (2 февраля 1889 г.), где «объявлял, что “Иванов” это карикатура на современное общество, и его герои являют тип маньяков, сумасшедших и психопатов». Цит. по: Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике. М.: ЦПК, 1999. С. 71.

¹⁰ Евгений Исаакович Утин (1843–1894), адвокат, публицист, сотрудник журнала «Вестник Европы».

¹¹ ОР РГБ. Ф. 331. К. 62. Ед. хр. 3. Л. 1 – 1 об. – 2 – 2 об. – 3 – 3 об. Рукопись фиолетовыми чернилами. Слова «глубоко симпатичны» подчёркнуты автором письмом. Рукой А. П. Чехова на 1 листе в левом верхнем углу чёрными чернилами проставлено: «От М. И. Чайковского».

Год спустя Чехову в свою очередь выпадет случай оказать Модесту Чайковскому дружескую и профессиональную услугу. В январе 1890 года, находясь в Петербурге по делам своей предстоящей поездки на Сахалин, Чехов пошлёт ему повесть Л. Н. Толстого «Крейцера соната», в то время ещё не разрешённую к печати, — литографированный оттиск издательства «Посредник». Сопроводительная записка при этой посылке датирована 17 января — знаменательной для Чехова датой, днём его именин. Отправке повести предшествовала встреча Чехова и Чайковского в гостях у П. М. Свободина, во время которой разговор коснулся «Крейцеровой сонаты», успевшей вызвать толки в обществе. Вскоре М. Чайковский напишет Чехову о своём впечатлении от повести Толстого. Но перед этим доверит для отзыва и совета собственное сочинение — рукопись недавно написанной комедии «Симфония».

Чехов в это время интенсивно готовился к длительному путешествию, прорабатывал массу специальных источников, но нашёл время и для пьесы М. Чайковского. Вернувшись в Москву, в письме к поэту А. Н. Плещееву от 15 февраля 1890 года он сообщил, что прочитал «Симфонию» и пьеса ему понравилась. Положительный

чеховский отзыв воспринимается как вполне объективный, поскольку Плещеев был третьей, незаинтересованной стороной. На следующий день, 16 февраля, Чехов написал отзыв автору, обстоятельный и комплиментарный:

«Дорогой Модест Ильич, Ваша “Симфония” мне очень понравилась. О сценических красотах пьесы я умею судить, только вернувшись из театра, а потому позвольте мне не говорить о них. Литератур-



Репетиция. Рис. Э.-А. Байярда

ные же достоинства не подлежат ни малейшему сомнению. Это умная, интеллигентная пьеса, написанная отличным языком и дающая очень определённое впечатление. Несмотря на то, что половина действующих лиц не кажется типичною, что фигуры вроде Милочки затронуты только чуть-чуть, быт рисуется ясно, и я благодаря Вашей пьесе имею теперь представление о среде, которой раньше не знал. Это полезная пьеса. Жалею, что я не критик, иначе бы я написал Вам длинное письмо и доказал бы, что Ваша пьеса хороша.

Вы, кажется, говорили, что Вашей пьесы не поймёт публика, ибо пьеса рисует среду специальную. Читая пьесу, я, признаться, ожидал пересола, но, кроме “симфония”, “опера” и “мотивчик”, ничего специального не обрёл и посему позволю себе не разделять Ваших опасений.

Елена сделана хорошо, хоть и говорит местами мужским языком. Место, где она вспоминает о певице в Мангейме, вышло недостаточно тепло именно благодаря этой манере выражаться по-мужски. Знаки препинания в этом воспоминании я расставил бы иначе; например, после слов “с ридикюльчиком в руках” я поставил бы многоточие, потом слово “она” зачеркнул бы. Если же, впрочем, певицы вроде Елены обмущиваются, то я неправ. Всё это мелочи...

Ядринцев похож на суворинского Адашева¹². Ходыков сделан великолепно, дядюшка очень милая скотина... Больше всего мне понравились I, II и V акты, меньше всего III, где у Милочки нет ни одной сочной, длинной фразы, а всё какие-то всхлипывания... Конец остроумен, лучше и придумать нельзя.

Ходыкова надо Свободину играть.

Воображаю, как хорошо бы Ваша “Симфония” у нас в Ма-



Музыкальный спектакль
Рис. Э.-А. Байярда

¹² Персонаж драмы А. С. Суворина «Татьяна Репина».

лом театре. У нас умеют разговаривать на сцене — это важно. Второй акт поставили бы чудно.

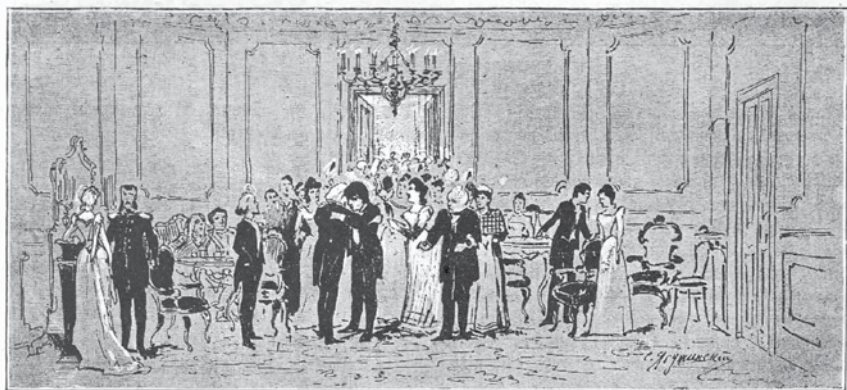
Простите, что пишу чёрт знает как, пятое через десятое. Не умею выражать свои мнения, хоть и называюсь литератором.

На Сахалин я еду в апреле. Если до этого времени будете в Москве, то убедительно прошу Вас пожаловать ко мне. Будьте здоровы и не забывайте Вашего почитателя и немножко собутыльника

А. Чехова» (П IV, 19–20).



Постановка «Симфонии» М. И. Чайковского на сцене Малого театра
Акт I. Рис. С. И. Ягузинского



Постановка «Симфонии» М. И. Чайковского на сцене Малого театра
Акт II. Рис. С. И. Ягузинского

В 5-актной комедии М. Чайковского изображена хорошо знакомая ему артистическая среда: музыканты, певцы и люди возле искусства. В этой среде сталкиваются новаторство и рутинная, заслуженный успех и зависть соперников, творческий поиск и откровенное

приспособленчество. Главный герой — молодой композитор Василий Ладогин, автор квартета и симфонии, о которой говорят «как о лучшем произведении всей современной музыки»¹³. Действие пьесы начинается в его «небогато убранной комнате с фортепьяно», до обмена первыми репликами «Ладогин сидит у фортепьяно. Он то берёт несколько аккордов, то карандашом пишет на нотной бумаге, разложенной перед ним на пюпитре» (с. 3).



Ладогин. Вон отсюда! Вон сию минуту! *(Замахивается стулом.)*
Лейбер *(сторонясь к двери.)*
Кто вам дал право командовать здесь?

Постановка «Симфонии»
М. И. Чайковского на сцене Малого театра. Акт III, явл. 10.
Лейбер — Н. И. Музиль,
Ладогин — А. И. Южин.
Рис. С. И. Ягужинского

Елена. Я всё сделаю, только не оставляй меня *(опускается на колени.)*

Постановка «Симфонии»
М. И. Чайковского на сцене Малого театра. Акт III, явл. 11.
Ладогин — А. И. Южин, Елена — М. Н. Ермолова.
Рис. С. И. Ягужинского

Герой М. Чайковского изображён как «такое восходящее светило, которому все наши современные композиторы должны уступить место» (с. 10). Он пишет оперу «Эсфирь» на библейский сюжет, стремясь выразить то, чего не удавалось никому, «ему тесно в старых формах... он рвётся куда-то» (с. 13), хотя его новаторский поиск

¹³ «Симфония». Комедия в пяти действиях Модеста Чайковского // Артист. 1890. Вып. 9. Приложения. С. 15. Далее ссылки в тексте с указанием страницы.

далеко не у всех находит признание. Путь Ладогина пересекается с путём знаменитой певицы Елены Протич. Он восхищается ею как артисткой и боготворит как женщину, и она в свою очередь увлекается молодым талантливым человеком. Но Елена — делец от искусства. Она берёт Ладогина под своё покровительство, стремится переделать его на свой лад, убеждает перейти от серьёзной музыки к «лёгкой и мелодической», «доступной всем» (с. 25), а главное — такой, которая обеспечивает скорый успех. Елена увозит Ладогина в заграничное турне, во время которого, подкупая прессу и интригуя, организует его триумфы. Всё это надламывает талант Ладогина и едва не губит его самого.

Единственное спасение для героя — расстаться с миром тщеславия и суеты и вернуться к прежней независимости, к свободному творчеству. В последнем акте после полуторалетнего перерыва Ладогин оказывается на старой скромной квартире, в окружении своих далёких от шума и славы родных:

Л а д о г и н. Всё то же... только я не тот!.. Господи! Господи! *(Закрывает лицо руками.)* Дальше-то что же, дальше... всё прежнее вернулось... но неужели затем только, чтобы показать, что я не тот, что настоящего прошлого уж не вернуть ничем?..

Но на фортепьяно лежит его неоконченная работа, рука его невольно тянется к нотной тетради:

На чём я тогда остановился? *(Смотрит внимательно ноты.)* Господи! Откуда я брал это... откуда приходили ко мне эти звуки?.. Как я мог... а теперь!.. *(Неудержимо и долго рыдает, мало-помалу перестает и опять просматривает ноты, перелистывая их.)* Да... только вот это как-то странно!.. *(Берёт аккорд на фортепьяно.)* Так нельзя!.. *(Берёт карандаш и поправляет написанное и снова играет.)* (с. 39).

Пьеса заканчивается сценой, с которой и начиналась: Ладогин, не слыша и не видя никого вокруг, углубившись в работу, продолжает сочинять свою оперу...

Важно отметить, что такой финал, да и сам 5-й акт «Симфонии» появились не сразу. В первоначальном варианте комедия была традиционно 4-актной и завершалась сценой бурного выяснения отношений между главными героями:

Л а д о г и н *(с неистовством бросается на Елену, схватывает её за руку и толкает так, что она падает.)* Молчи ты, проклятая! я убью тебя!.. *(Замахивается. Ядринцев с силой отталкивает его от*

Елены и становится между ними.)

Я д р и н ц е в. Прочь, сумасшедший мальчишка! Опомнись... (Указывая на лежащую Елену.) Посмотри!.. (Ладогин с ужасом глядит на Елену и с криком отчаяния отворачивается, закрыв лицо руками.) Что? стыдно?.. то-то!..

Е л е н а (оправляется, медленно встаёт, Ядринцев помогает ей. Она отстраняет его.) Мне никого не надо!.. Одна была одна и останусь! (Уходит.)



В последние минуты перед финальным занавесом Ладогин рыдал от стыда, но находил утешение в напоминании о ждущей его матери, влюблённой Милочке и прерванной опере. Действие завершалось его словами: «Скорее, к ней, к ней... к моей “Эсфири” (убегает)»¹⁴.

Это был типичный театральный финал, позволяющий каждому из исполнителей выразить свой темперамент и поставить яркую точку в конце своей роли. Зрителю давалась возможность понять, что Ладогин разрывает с Протич и её окружением, но его возвращение к прежней будничной и вместе с тем творческой жизни показано не было.

В 5-актном варианте комедии прежний общий финал стал окончанием предпоследнего акта. М. И. Чайковский несколько изменил его, но сохранил высокий эмоциональный накал последнего объяснения Ладогина и Елены:

Е л е н а (в бешенстве). <...> Ты не так глуп, чтобы не видеть, как я тяготилась тобой и как презирала... Просто был паразитом... потому что тебе это нравилось!..

В конце этого монолога в дверях показываются Р о з е н ф е л ь д и М и л о ч к а.

¹⁴ Режиссёрский отдел. Постановка пьесы М. И. Чайковского «Симфония» на сцене Императорского Малого театра // Артист. 1890. Вып. 9. С. 162.



Ладогин. Молчи ты, проклятая!
Милочка. Вася! Вася! Опомнись!
Постановка «Симфонии» М. И. Чайковского на сцене Малого театра.
Акт IV, явл. 7. Елена — М. Н. Ермолова, Милочка — Г. В. Панова,
Ладогин — А. И. Южин, Розенфельд — М. П. Садовский.
Рис. С. И. Ягужинского

Ладогин (*с неистовством бросаясь на Елену*). Молчи ты, проклятая!..

Милочка (*становясь между ними*). Вася! Вася!.. Опомнись!..

Ладогин (*приходя в себя*). Милочка!.. ты?.. Спаси меня, спаси!.. (*С рыданиями падает перед ней на колени. Елена, оправившись, встает, презрительно пожимает плечами и медленно выходит.*)

Занавес (с. 36).

После 4-го акта с бурными проявлениями страстей действие 5-го акта протекает тихо и спокойно. Декорация вновь переносит в обстановку 1-го акта. Ладогин постепенно входит в колею прежних мирных привязанностей, друзья подстраивают его возвращение на старую квартиру, где его ждёт музыкальный инструмент и заброшенные нотные страницы. «Занавес тихо опускается».

Переписка братьев Чайковских позволяет понять, насколько непривычным казался тогда такой финал пьесы. Пётр Ильич, исходя из традиционных представлений о сценичности, выразил опасение: «Как бы конец “Симфонии” не испортил её. Мне лично он очень нравится, ибо это конец настоящий, не ради эффекта, а сам собой вытекающий из характеров и хода действия. Но не будет ли скучно



Постановка «Симфонии» М. И. Чайковского на сцене Малого театра
Конец V акта. Рис. С. И. Ягужинского

это действие для публики?» Модест Ильич, полагаясь на собственное чутьё и на отзывы тех, кто успел познакомиться с его пьесой в чтении, в том числе — на мнение Чехова, ответил брату: «Конец “Симфонии” удачнее другого и при всех чтениях производит сильное впечатление. Чехов особенно одобряет его...»¹⁵ Но, увидев пьесу на сцене, почувствовал, что «пятый акт расхолаживает немного зрителя»¹⁶. И, усомнившись в собственной дерзости, допустил возможность при постановке заканчивать пьесу четвёртым актом, выбрасывая весь пятый. Вариант конца 4-го (последнего) акта был предоставлен им для публикации в «Артисте» вместе с полным 5-актным текстом «Симфонии». Видимо, этот вариант и был тем «другим», о котором М. И. Чайковский упоминал в письме к брату-композитору как о менее удачном и заменённом на тот, который понравился Чехову.

Познакомившись с отзывами прессы на постановку «Симфонии», Пётр Ильич ещё раз затронул вопрос о её финале в письмах с Кавказа, где находился в то время. В частности, он писал: «Если справедливо известие “Нового времени”, что ты сократил пьесу, то я очень этому радуюсь. Сокращение я разумею такое, чтобы пятого действия

¹⁵ Балабанович Е. Чехов и Чайковский. 3-е изд., доп. М.: Моск. рабочий, 1978. С. 117.

¹⁶ Чайковский П. И. Письма к близким: Избранное / Ред. и коммент. В. А. Жданова. М.: ГИХЛ, 1955. С. 468.

вовсе не было. Если помнишь, я всегда боялся за пятое действие. Но что ты придумал вместо него? Очень интересно знать. Первый конец, т. е. “Милочка! спаси меня!” мне тоже не нравился. Ах, эти концы! Вся штука в них»¹⁷.

Именно Чехов оказался тем первым из современников, кто в полной мере оценил новизну финала 5-го акта «Симфонии»: «Конец остроумен, лучше и придумать нельзя». Известно, какое огромное значение Чехов придавал концовкам драматических произведений. «Кто изобретёт новые концы для пьесы, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы. Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет», — писал он в 1892 году (П V, 72). Своеобразие построения «Симфонии» — не только в её завершении «*pianissimo* – вопреки всем правилам драматического искусства» (П VI, 100), как потом отзовется Чехов о «Чайке», только что дописав эту пьесу, – но и в кольцевой композиции. Герои «Симфонии» проходят жизненные испытания, в течение полутора лет завязываются и разрываются их отношения, меняются их взгляды, происходят наружные и внутренние перемены. В конце концов после пережитых страстей всё входит в прежнюю колею; герои уже не равны себе изначально, они во многом переменились, однако жизнь возвращает их в прежнее русло. Этот композиционный приём — внешнего возвращения на круги своя при совершившихся внутренних переменах — будет применён Чеховым не столь явно — в «Чайке», но вполне отчётливо – в финале пьесы «Дядя Ваня». Более ранний «Леший», которого Чехов переделывал в «Дядю Ваню», даёт пример совершенно иного финала — с переменой пространства, вызывающей перемены в душах и настроениях большинства персонажей. «Дядя Ваня», сохранив содержательную преемственность с «Лешим», получил совершенно другой финал, сопоставимый с финалом «Симфонии».

Кроме того, в «Дяде Ване» появится музыкальный финал — заключительный монолог Сони «Мы отдохнём!». Сам по себе звучащий достаточно мелодично, он произносится под тихое наигрывание Телегина на гитаре. Такой финал перекликается с финалом «Симфонии» — там последний занавес тихо опускался под фортепьянные аккорды Ладогина. Начиная с «Дяди Вани», музыкальный финал становится правилом Чехова-драматурга в больших пьесах: в «Трёх сёстрах» сопровождается музыкой полкового оркестра и тихим напеванием Чебутыкина, в «Вишнёвом саде» — замирающим печальным звуком лопнувшей струны. То, что стало отличительной особенностью зрелой новаторской драматургии Чехова, вырабаты-

¹⁷ Там же. С. 469.

валось в русле развития драматургии его времени и, в частности, в творчестве М. Чайковского.

3

Получив отзыв Чехова о «Симфонии», Модест Ильич ответил ему из Петербурга 23 февраля 1890 года. Его второе письмо отличает особое преклонение перед чеховским талантом, осознание того, как влияние Чехова вдохновляюще действует на всех окружающих.

«23 февраля 1890

Фонтанка 24

От всей души благодарю Вас, дорогой Антон Павлович, за Ваше письмо. Если бы Вы знали, какое значение я придаю Вашему отзыву, как был счастлив получить Ваше письмо, Вы бы написали мне его раньше. Я уже совсем уверился, что это моё произведение Вам не понравилось и Вам тяжело высказать мне это.

По совести скажу, что меня печалил в этом случае не столько факт неодобрения, сколько — недоверия [зачёркнуто: что от Вас] к искренности моего желания узнать Ваше мнение, каково бы оно ни было. Я никогда не понимал того презрения и насмешек, которыми осыпают наших фигнеристок, мазинисток, рубинштейнисток, потому что сам всегда был каким-нибудь истом. В эту минуту я репинист и чехист, отношусь к Вашему таланту с какою-то влюблённостью, которую невольно переношу и на личность и поэтому особенно чувствителен в отношениях с Вами. Ваше молчание меня так же сильно огорчало, как обрадовало Ваше письмо. Ваши замечания в общем сводятся к недоделанности моей вещи. Я сам это чувствую и благодаря тому, что ранее будущего сезона не увижу её на сцене, хочу летом поработать над ней и многое дорисовать.

Сегодня я окончил либретто “Пиковой дамы” для моего брата. Кажется, будет очень эффектно. Мой брат очень увлечён работой и в один месяц написал две трети оперы.

На днях мы здорово кутнули у Алексея Николаевича¹⁸. Было страшно весело и оживлённо.

Как мне не нравится “Крейцера Соната!” Какая натяжка, бесформенность и близорукость! Во всё время чтения мне представлялся не колосс Толстой, а пресыщенный старикашка, оправдывающий свою половую неспособность — измышленной парадоксальной глубиной морали. От вещи ничего не останется, кроме

¹⁸ Алексей Николаевич Плещеев (1825–1893), поэт, редактор литературного отдела петербургского журнала «Северный вестник».



П. И. Чайковский
Фотография А. Пазетти
в Петербурге
1890 г. Фототипия К. А. Фишера
в Москве

*изумительной сцены убийства,
где снова чувствуется его льви-
ная лапа...*

*Дайте мне, пожалуйста,
если можно, “Лешего”. Мереж-
ковский и Урусов так хвалят
его, что мне завидно¹⁹.*

*Дай Вам Бог хорошо съез-
дить. Я Вам страшно завидую.*

Отъявленнейший

Чехист М. Чайков<ский>»²⁰.

Думается, неслучайно и то, что либретто для «Пиковой дамы» было окончено в один день с написанием этого письма. У Петра Ильича Чайковско-го были собственные творче-ские стимулы, но Модест Ильич свою часть работы завершил явно с чувством душевного подъёма, вызванного доброже-лательным чеховским письмом.

Несмотря на большую занятость, Чехов взялся посредничать между автором «Симфонии» и журналом «Артист», где советовал напечатать пьесу. Сам он к этому времени уже трижды печатался в нём и готовил к публикации свою четвёртую вещь для сцены. О результатах переговоров с редактором «Артиста» Ф. А. Куманиным Чехов написал М. И. Чайковскому 16 марта 1890 года:

«Был у меня на днях редактор журнала “Артист” и просил меня употребить всё моё красноречие на то, чтобы в его журнал в начале будущего сезона попала Ваша “Симфония”. Я спросил: “Сколько Вы заплатите?” Он ответил: “Немного, потому что денег нет”. Во всяком случае, если Вы дадите Ваше согласие, то имейте в виду, что за оригинальную пьесу, идущую на казённой сцене, “Артист” платит

¹⁹ Комедия А. П. Чехова «Леший» не была издана, но была поставлена и с 27 декабря 1889 г. показана несколько раз в Москве на сцене частного театра М. М. Абрамовой. Знакомые Чехова — поэт и критик Дмитрий Сергеевич Мережковский (1866–1941) и адвокат князь Александр Иванович Урусов (1843–1900) — считали «Лешего» более сильной и более удачной пьесой, чем переданная из неё новая пьеса «Дядя Ваня».

²⁰ ОР РГБ. Ф. 331. К. 62. Ед. хр. 3. Л. 4–4 об. – 5–5 об. Рукопись фиолетовыми чернилами. Слово «истом» подчёркнуто автором письма.

от 150 до 250 рублей (не за лист, а за всю: этикие скоты!). Так как «Симфония» побывала уже в литографии Рассохина и потеряла там девственность, то 250 не дадут. Насчёт согласия или несогласия ответьте мне, но слова не давайте, ибо к осени Ваши планы могут измениться; я рекомендую ответить уклончиво. Буду, мол, иметь Вас в виду. Достаточно с них» (П IV, 39).

В том же письме он рассказал о своих делах: «Я сижу безвыходно дома и читаю о том, сколько стоил сахалинский уголь за тонну в 1883 году и сколько стоил шанхайский; читаю об амплитудах и NO, NW, SO и прочих ветрах, которые будут дуть на меня, когда я буду наблюдать свою собственную морскую болезнь у берегов Сахалина. Читаю о почве, подпочве, о супесчанистой глине и глинистом супесчанике» (П IV, 39).

Сообщил и о важном событии, ожидавшемся в скором времени: «Через 1½–2 недели выйдет в свет моя книжка, посвящённая Петру Ильичу. Я готов день и ночь стоять почётным караулом у крыльца того дома, где живет Пётр Ильич, — до такой степени я уважаю его. Если говорить о рангах, то в русском искусстве он занимает теперь второе место после Льва Толстого, который давно уже сидит на первом. (Третье я отдаю Репину, а себе беру девяносто восьмое.) Я давно уже таил в себе дерзкую мечту – посвятить ему что-нибудь» (П IV, 39). С посвящением П. И. Чайковскому в 1890 году в Петербурге в издательстве А. С. Суворина вышел сборник рассказов А. П. Чехова «Хмурые люди».

Слово «чехист» позабавило Антона Павловича: «Вы чехист? Покорно благодарим. Нет, Вы не чехист, а просто снисходительный человек» (П IV, 40). Подтверждая верность избранному кумиру, автор «Симфонии» подписал своё следующее письмо: «Неизменный чехист».

Это третье письмо от М. Чайковского, датированное 20 марта 1890 года, было наполнено петербургскими новостями, знакомыми именами, меткими зарисовками дебатов в Литературно-театральном комитете, — всем тем, что живо интересовало Чехова как автора, пишущего для сцены. Были в нём и порадовавшие вести о Петре Ильиче Чайковском, и о дальнейшей литературной и театральной судьбе «Симфонии».

«Я ничего не имею ни за ни против напечатания моей пьесы в “Артисте”, милый мой Антон Павлович. Впрочем, раз это никто другой её у меня не просит, то скорее — за... Во всяком случае не теперь, потому что очень легко может случиться, что я найду нужным сделать некоторые изменения в ней. В Москве она пойдёт

в ноябре, в Петербурге — в октябре. Плата конечно желательна наибольшая, но я торговаться не стану.

Вчера кончились заседания Комиссии по пересмотру устава Литературно-Театрального Комитета. Я был в числе заседателей и более чем когда-либо жалел, что не имею повествовательного таланта. Какой бы прелестный рассказ вашего типа можно было сделать на эту тему! Попал я в заседатели не за что иное, как за моё “смирение”, по всей вероятности. Иначе не могу себе объяснить моего выбора. Я оправдал ожидания и был подобен овце безгласной. Да и что можно было сказать, когда заседаниями руководит Григорович?²¹ Боже! сколько слов может истратить этот человек, чтобы ровно ничего не высказать, сколько огня и увлечения влагает он в каждое своё убеждение, которое вскоре сам же опровергает с неменьшим огнём!! Эти переходы были очаровательно интересны.

Дело говорил и дело сделал один Кривенко²². Не знаю, известен ли Вам этот человек. Он секретарь министра двора и единственный из всего собрания, интересуясь вопросом платонически, не был заинтересован шкурой, потому и говорил свободнее и умнее всех. Мы все остальные неизбежно должны были на каждом шагу делать оговорки. Результаты комиссии следующие: прежний коллегиальный состав, прежние два отделения, но одно в Петербурге, другое — в Москве. Авторы не присутствуют. Отзывы Комитета известны только директору до постановки пьесы. Согласно с этим автору не говорят, одобрена или нет его пьеса, а будет ли поставлена или нет. Директор — апелляционная инстанция и может поставить пьесу и не одобренную, но в ограждение ответственности Комитета на афише при постановке значится, был или не был одобрителный отзыв Комитета. От автора не зависит, представят пьесу в то или другое отделение. Они распределяются между последними по очереди в самой Конторе. Вот существенные изменения и, мне кажется, дельные.

Всё это только проект. Всеволожский²³ и Погожев²⁴ остались при особом мнении и только министр установит окончательное решение.

Мой брат будет очень обрадован и польщён Вашими строками

²¹ Дмитрий Васильевич Григорович (1822–1899), писатель, одним из первых высоко оценил литературный талант А. П. Чехова.

²² Василий Силович Кривенко (1854–1931), секретарь Министерства Императорского Двора, писатель, журналист, в 1901–1902 гг. корреспондент А. П. Чехова.

²³ Иван Александрович Всеволожский (1835–1909), в 1881–1899 гг. директор петербургских и московских Императорских театров.

²⁴ Владимир Петрович Погожев (1851–1935), в 1882–1897 гг. управляющий Петербургской конторой Императорских театров.

о нём. Я выписал их и послал ему²⁵. Он совершенно разделяет моё отношение к Вашему таланту. Я по его рекомендации познакомился с первой Вашей вещью. Относительно рангов я согласен с Вами до четвёртого. Его, это моё глубочайшее и искреннее убеждение, надо оставить пока вакантным, потому что он наверное будет занят доктором Чеховым.

На этом месте письма я был прерван посещением г-жи Анненковой-Бернар, явившейся между прочим предлагать от имени Базарова²⁶ напечатать пьесу у него. Я отказал, но Вы всё-таки скажите об этом “Артисту”, авось рубликов 25 накинёт.

...Серьёзно, передайте “Артисту”: это пусть он заговорит со мной об этом – денег в конце августа.

Вчера я провёл вечер у нашего милого старичка. У него с Еврейновой разлад, но духом от этого не падает²⁷.

Желаю Вам всего лучшего.

Неизменный чехист

М. Чайковс<кий>.

20 марта»²⁸.

Чехов получил это письмо менее чем за месяц до начала своего полугодового путешествия по Сибири, на Дальний Восток, Сахалин и по южным морям. Накануне отъезда он не забыл попрощаться со своим петербургским корреспондентом:

«16 апрель.

До свиданья, милый Модест Ильич, я исчезаю. Желаю Вам всего хорошего. Поклон и привет Петру Ильичу. Если напишете мне две-три строчки, то я буду больше чем благодарен, так как остров Сахалин знаменит своими туманами и гнетущей скукой. Мой адрес: Пост Александровский на о. Сахалине. Всё, что Вы напишете до 25 июля, я получу; написанное же позже уже не застанет меня на оном острове. Тот пароход, на котором я вернусь в отечество, выйдет из Одессы 1-го августа; он привезёт мне почту. Письма, посланные до июня, пойдут сухим путём через Сибирь.

Когда в октябре или в ноябре Вас будут вызывать за “Симфонию”,

²⁵ П. И. Чайковский, находившийся во Флоренции, ответил Модесту Ильичу 23 марта 1890 г.: «Не можешь себе представить, как мне приятны слова Чехова обо мне». См.: *Чайковский П. И.* Письма к близким: Избранное. С. 452.

²⁶ Владимир Алексеевич Базаров (Н. В. Михайловский), петербургский издатель литографированной «Театральной библиотеки».

²⁷ Речь идёт об А. Н. Плещееве и его разногласиях с редактором «Северного вестника» Анной Михайловной Евреиновой, которые едва не привели к закрытию журнала.

²⁸ ОР РГБ. Ф. 331. К. 62. Ед. хр. 3. Л. 6 – 6 об. – 7 – 7 об. – 8 – 8 об. Перед текстом рукою Чехова синим карандашом проставлены год и месяц: 90, III.

то вообразите, что я сижу на галёрке и хлопаю Вам вместе с другими, а когда после спектакля будете ужинать, то помяните меня в своих святых молитвах.

Крепко жму Вам руку.

Ваш А. Чехов» (П IV, 63).

В октябре 1890 года, когда Чехов находился в южной части Сахалина, в Корсаковском посту, где дожидался парохода, чтобы плыть в обратный путь, «Симфония» была напечатана в «Артисте». Сценическая судьба этой пьесы сложилась вполне благополучно. 3 октября 1890 года состоялась её премьера в Москве, в Малом театре, главную роль — певицы Елены Протич — исполняла М. Н. Ермолова. Месяц спустя, 2 ноября 1890 года, прошла премьера и в Петербурге, где в роли Протич выступала М. Г. Савина. Спектакли оставались в репертуаре этих театров в 1890, 1891 и 1892 годах²⁹. 24 апреля 1892 года П. И. Чайковский побывал на «Симфонии» в Малом театре и нашёл её «превосходно исполненной»³⁰.

4

В сезон 1892/93 годов на Александринской сцене была поставлена новая пьеса М. Чайковского «День в Петербурге (Сцены в 3 картинах)», её сменила 4-актная комедия «Предрассудки», шедшая одновременно в Петербурге и Москве в сезоны 1893/94 и 1894/95 годов³¹. Обе пьесы были из разряда «серьёзных»: с обличительными тенденциями, осуждающими различные пороки современного общества. «День в Петербурге» сатирически изображал бессодержательную светскую жизнь столицы — с ничтожными разговорами, сплетнями, мелкими своекорыстными и карьерными интересами. Такой пустой жизни была противопоставлена жизнь в провинции — с неустанным трудом земледельца, заботой идеального дворянина о крестьянах, близостью к естественной природе и искренностью чувств. В «Предрассудках» осуждались социальный снобизм, отношение к незаконнорождённым как к изгоям общества, стремление жить за чужой счёт, поиск материальной выгоды в браке, эгоизм в семейных отношениях. Содержание этих пьес не отличалось особенной новизной и больше годилось для публицистических произведений. И всё же к числу их достоинств можно отнести отсутствие пошлости и ходульных типов, изображение нормальных людей, хотя

²⁹ История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6. М.: Искусство, 1982. С. 496.

³⁰ Чайковский П. И. Письма к близким: Избранное. С. 513, 623.

³¹ История русского драматического театра. Т. 6. С. 457, 487.

и со своими страстями. В «Дне в Петербурге» был намечен любовный треугольник между князем Волховским, приехавшим из деревни защищать интересы крестьян своего земства, полюбившей его Диной Боротынской и влюблённым в Дину бароном Фондергаузеном. Но М. И. Чайковский избегает сложной интриги, не развивает шаблонных положений любовной драмы. Чувствуя чужеродность столичной среды и отвергая её, Волховской принимает решение вернуться в свою провинцию. Дина остаётся с разбитым сердцем, утратил надежду на взаимность чувств и деликатный, чуткий барон Фондергаузен. Конец этой пьесы, как и конец «Симфонии», оригинален по сравнению с традиционными финалами современных драм («герой либо женись, либо застрелись»). На сцене остаются двое: Дина и Фондергаузен. В их диалог, исполненный скрытого драматизма, резко контрастно врываются звуки неистового галопа беззаботно танцующих пар:

Фондергаузен. Уйдёте отсюда!.. Бога ради, уйдёте... Они сейчас вернутся... вас увидят такую... Дорогая моя! друг мой!

Дина (*протягивая ему руку*). Простите меня. (*Фондергаузен целует её руки*.) Я виновата... перед вами... но то, что мелькнуло мимо меня, было так хорошо!! Есть, значит, настоящая жизнь, настоящее счастье!..

Фондергаузен. Не для нас!.. Но уж и то хорошо, что есть хоть для других. (*Голос дирижёра опять слышен вблизи. Фондергаузен поспешно схватывает руки Дины и уводит её. Танцующие влетают галопируя попарно.*)

Дирижёр. Galop infernal!

(*Все кружатся в быстром танце.*)

Занавес³².

В переписке с М. Н. Ермоловой М. И. Чайковский назвал «День в Петербурге» безделушкой, но актриса не согласилась с низкой оценкой этой пьесы: «Ваша “безделушка”, как вы её называете, всё-таки изящная севрская безделушка...»³³ Если оставить в стороне тенденциозность содержания, за которое на автора с негодованием набросились все петербургские рецензенты, то со стороны формы и это сочинение М. Чайковского в чём-то подводит к будущей чеховской драматургии. В отношениях Фондергаузена и Дины есть лиризм и тонкость чувств, свойственные отношениям Тузенбаха и

³² День в Петербурге. Сцены в 3 картинах М. Чайковского // Артист. 1893. № 28. Приложения. С. 39.

³³ Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников / Сост., автор вступ. и коммент. С. Н. Дурьлин. М.: Искусство, 1955. С. 86.

Ирины в «Трёх сёстрах». Тип героя — барон с немецкой фамилией, нелюбимый, но преданно любящий и при этом не верящий в возможность настоящего счастья, — предшествует образу чеховского Тузенбаха; разговоры о счастье, которое суждено другим, — диалогам Тузенбаха и Вершинина. Диссонансы сцены последнего объяснения Дины и Фондергаузена предвещают контрапунктные построения финальных сцен «Трёх сестёр» и «Вишнёвого сада»: последние лирические монологи сестёр Прозоровых — и «Тарарабумбию» Чебутыкина; настроение Раневской перед продажей вишнёвого сада («У меня сегодня тяжело на душе <...> вы не можете себе представить. Здесь мне шумно, дрожит душа от каждого звука...») — XIII, 234) — и доносящиеся звуки бала в соседней зале; прощальные отчаянные объятия со сдерживаемыми рыданиями Раневской и Гаева — и врывающиеся в них весёлые, возбуждённые голоса Ани и Пети Трофимова.

В целом поэтика М. Чайковского ещё далека от поэтики Чехова-драматурга. Но отдельные её элементы уже подготавливали предстоящее обновление отечественного театра.

5

Осенью 1893 года внезапно в холерную эпидемию скончался Пётр Ильич Чайковский. С этого времени главным делом жизни Модеста Ильича стало собирание и сохранение архивов его знаменитого брата-композитора. В 1894 году он приобрёл дом в Клину, где П. И. Чайковский жил с мая 1892 года, и создал там музей большой исторической и культурной ценности. Но и литературного творчества совсем не оставил: написал ещё две пьесы — «Боязнь жизни» (1895) и «Борцы» (1897), переводил сонеты Шекспира, сочинял либретто для опер и фантастических балетов.

Чехов в конце 1890-х годов, по причине усиливавшейся болезни, переехал в Крым. Модест Ильич оставался в том культурном кругу, из которого Антон Павлович был вынужденно удалён, но где его не забывали. В январе 1899 года С. А. Толстая записала в дневнике:

«Прекрасно провели вечер: Лев Николаевич читал нам вслух два рассказа Чехова: “Душечка” и другой, забыла заглавие — о самоубийце³⁴, очерк скорей.

Вечером пришли: М. И. Чайковский, две англичанки, Накашид-

³⁴ Рассказ «По делам службы», напечатанный в «Книжках “Недели”», 1899, № 1.

зе, Гольденвейзер, Померанцев, Танеев. <...> Потом Лев Николаевич опять прочёл отлично всем “Душечку” Чехова, и все очень смеялись»³⁵.

Несколько лет у М. И. Чайковского заняло составление подробного жизнеописания брата-композитора. Эта работа завершилась выходом в 1900–1902 годах трёхтомника «Жизнь Петра Ильича Чайковского».

Продолжающееся эпистолярное общение с Чеховым было связано с подготовкой этого документального труда.

В феврале 1901 года Чехов на несколько дней приехал в Рим. Там он встретился с несколькими соотечественниками, в том числе и с Модестом Ильичом. Брат композитора попросил прислать имеющиеся у Чехова письма Петра Ильича, чтобы включить их в свою работу. В октябре Модест Ильич напомнил об этом Чехову письмом из Клина в Ялту:

«1 октября 1901.
г. Клин
Моск. губ.

Дорогой Антон Павлович!

В Риме Вы мне обещали прислать для снятия копий письма Петра Ильича. Если это Вам не трудно, не можете ли Вы сделать это теперь. Я дошёл в биографии до того места, где Вы обмениваетесь первыми письмами с П<етром> И<льичом>, и мне было бы очень драгоценно иметь их. Простите, что беспокою Вас! — Крепко жму Вашу руку!

М. Чайковский.

Как я радуюсь хорошим известиям о Вашем здоровье!..»³⁶

Чехов выслал имевшиеся у него письма П. И. Чайковского за 1889 и 1891 годы. 11 ноября 1901 года из Клина был отправлен ответ:

«11 ноября 1901.

Дорогой Антон Павлович!

Благодарю Вас за письма. Сожалею только о том, что среди них интереснейшего для меня, первого, которое П<ётр> И<льич> написал Вам ещё лично не зная Вас — нет.

³⁵ Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. Рассказывают современники, архивы, музеи. Статьи, подгот. текстов, примеч. А. С. Мелковой. М.: Наследие, 1998. С. 25.

³⁶ ОР РГБ. Ф. 331. К. 62. Ед. хр. 3. Л. 9.

*От души желаю Вам того, что всем нам, русским, так дорого —
Вашего здоровья.*



Ваш

М. Чайковский»³⁷.

Письмо, об отсутствии которого сожалел Модест Ильич, не было получено Чеховым, затерялось в одной из московских редакций, на адрес которой было послано.

Со временем Чехова начало «помучивать беспокойство», не лишился ли он совсем столь дорогих ему писем. 13 августа 1903 года он написал М. Чайковскому из Ялты, прося сообщить и о судьбе писем, и о себе «хоть одну строку». «Я о Вас часто вспоминаю», — добавлял Чехов (П XI, 239–240). М. Чайковский ответил незамедлительно, и это письмо на почтовом бланке с синим типографским оттиском «КЛИНЪ, Москов. губ.» оказалось последним в их переписке.

«17 Августа 1903

Милый Антон Павлович!

Посылаю Вам письма Пети и благодарю за них! Я не знал, куда их отправить, и недавно ещё говорил себе, что при первой поездке в Москву надо будет навести справки о Вашем адресе.

Очень я польщён тем, что Вы “иногда думаете обо мне”. Я же в настоящую минуту полон Вами, во-первых, потому что перевожу Вашу “Палату № 6” на итальянский язык, во-вторых, потому что на днях написал одному моему приятелю 16 страниц об этой удивительной вещи, в-третьих, потому что получил недавно 10-ую книжку Ваших сочинений и радуюсь некоторым перлам, заключающимся в ней (“Учитель Словесности”!!!).

Я живу хорошо. Зимой — в Риме, летом — здесь. Кончил биографию Пети, а теперь занят драматической поэмой на историческую тему.

Крепко жму Вашу руку! Более чем кому-нибудь желаю Вам всяких благ — лишь бы Вы писали, писали, писали на утешение Ваших поклонников, “из коих первый делегат”

Ваш М. Чайков<ский>»³⁸.

Позднее Бунин, работая над книгой о Чехове, вспомнил и о Модесте Ильиче:

«Чайковский Модест Ильич, брат композитора, был большим поклонником Чехова. Но обратил его внимание на Чехова Петр Ильич.

³⁷ ОР РГБ. Ф. 331. К. 62. Ед. хр. 3. Л. 10.

³⁸ ОР РГБ. Ф. 331. К. 62. Ед. хр. 3. Л. 11–11 об.

Я был знаком с Модестом Ильичом. Встречался с ним на Капри. Познакомился у Горького. Очень был приятный человек, хорошо воспитанный и привлекательный»³⁹.

Однажды П. И. Чайковский высказал любопытное суждение о творчестве брата-драматурга. Случилось это после провала пьесы «День в Петербурге» на Александринской сцене, — там же, где четыре года спустя провалится и чеховская «Чайка», герой которой будет утверждать необходимость новых форм для театра. Тогда же, 24 ноября 1892 года, Пётр Ильич написал брату Анатолию:

«Голубчик Толя! Пишу тебе несколько слов... Вчера прошла пьеса Модеста. Она страшно провалилась, чего я, собственно, и ожидал, ибо она слишком тонка для публики Александринского театра. Впрочем, это ничего; пусть это Модесту послужит уроком. Погоня за целями недостижимыми мешает ему заниматься как следует своим настоящим делом, т. е. писанием пьес для театра в обычной форме»⁴⁰.

Но именно стремление к необычным формам и вызывало когда-то интерес Чехова к пьесам Модеста Чайковского, оно же даёт основание не забывать об этом драматурге по сей день.



³⁹ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М.: Худож. лит., 1967. С. 249.

⁴⁰ Чайковский П. И. Письма к близким: Избранное. С. 521.

ДРАМА «ВАСАНТАСЭНА» В ТЕАТРЕ КОРША: РОЛИ И СУДЬБЫ



Желал бы я знать, как настоящие великие артисты в обыкновенной жизни себя ведут? Неужели так же притворяются, как на сцене?

А. Н. Островский. «Без вины виноватые»

1



1882 году в Москве был основан частный Русский Драматический Театр под управлением присяжного поверенного Ф. А. Корша и актёров Малого театра М. И. Писарева и В. Н. Андреева-Бурлака. Уже на следующий год Фёдор Адамович Корш стал единоличным хозяином этого театра.

Первые три года театр Корша располагался в Газетном переулке (позже переименованном в Камергерский), — сейчас это известное реконструированное Шехтелем здание Московского Художественного театра имени Чехова.

Период наибольшего успеха театра Корша начинается с 1885 года, когда Корш получил новое здание в псевдорусском стиле, выстроенное по проекту архитектора Михаила Николаевича Чичагова на земельном участке в тогдашнем Богословском, ныне Петровском переулке. История строительства этого здания связана с семейством Бахрушиных: как писал потом сам Корш в очерке десятилетней деятельности Русского Драматического Театра в Москве, «вотчинная почтенная фирма братьев Петра, Александра и Василия Бахрушиных в три дня утвердила и подписала выработанный дирекцией арендный контракт»¹ на участок земли на месте когда-то известного Фомина сада. В наше время в интернет-источниках можно найти информацию о том, что Александр Алексеевич Бахрушин, отец будущего основателя Театрального музея, для ускорения строительства театра выделил личных 50 тысяч рублей.

¹ Краткий очерк десятилетней деятельности Русского Драматического Театра Корша в Москве. М., 1892. С. 16.



Ф. А. Корш. Фото Г. В. Трунова
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

Театр открылся 30 августа 1885 года постановкой отрывков из трёх классических русских пьес: 2-го акта «Горя от ума», 4-го акта «Доходного места» и 3-го акта «Ревизора». Последний спектакль на его сцене состоялся 31 января 1932 года. После этого театр Корша прекратил своё существование. Сейчас в том же здании располагается государственный Театр Наций.

Период, к которому сегодня обращено наше внимание, — благополучная первая половина 1890-х годов. К этому времени успели сложиться все отличительные особенности репертуара и труппы Корша. Современный театральный обозреватель характеризовал их таким образом:

«...в течение нескольких лет труппа эта поставлена была в необходимость разыгрывать такого рода пьесы, в которых ролей, в сущности, не было, а были лишь смешные слова, остроты да забавные телодвижения. Заучить наизусть известное количество фраз, произносить их с достаточным оживлением и восполнять добросовестно авторские ремарки — вот всё, что требовалось от исполнителей подобных пьес. Для артистической работы не было места: за актёров всё уж сделано было автором, и им оставалось только механически исполнять его указания: то, что составляет сущность и цель игры, — перерождение артиста в изображаемое им лицо, оказывалось ненужным и даже невозможным, потому что никаких лиц в пьесах не было, а были только слова»².

К числу не зависящих от актёров осложняющих обстоятельств относилась слишком частая постановка новых пьес. В течение более чем четверти века каждая пятница в театре Корша приносила московской публике очередную новинку, а так как труппа была не особенно велика, то первые её исполнители бывали заняты почти в каждой премьере. На репетицию каждой пьесы приходилось максимум 5 дней, и актёрам почти не оставалось времени не только на

² В. П. (Преображенский В. П.) Театр г. Корша // Артист. 1894. № 43. С. 184.

то, чтобы вникнуть в роль, но и просто выучить её.

Таков был сценический фон, на котором в 1894 году появилась экзотическая драма «Васантасэна». Однако дадим ещё раз слово театральному обозревателю того времени, чтобы представить себе и репертуарный контекст интересующей нас постановки.

«В последние два года, — отмечал рецензент журнала “Артист” в ноябрьском номере за 1894 год, — театр г. Корша напоминает собою сказочного героя, стоящего на перепутье: какую бы дорогу он ни попытался избрать — везде угрожает ему та или иная беда. Поставит г. Корш какой-нибудь пустой фарс или бессодержательную комедию, — актё-

ров похвалят за исполнение, а г. Корша упреknут за балаганный репертуар. Поставит он пьесу хорошую, серьёзную, — тотчас же раздадутся порицания и даже насмешки по адресу исполнителей, а г. Коршу сделают выговор за то, что он не соразмеряет репертуара с силами своей труппы. Положение критическое, и если г. Корш не останется глух к голосу публики и прессы, то он должен испытывать большое затруднение. Что же лучше? и как быть г. Коршу?

Его решение, по-видимому, уже сложилось. Если на сцену его театра время от времени и продолжают проскальзывать пьесы вроде <...> переделок немецких, французских и польских фарсов и безделушек, то не в этих фарсах ядро его репертуара. В прошлом — постановка “Двенадцатой ночи”, целого ряда пьес Зюдермана, Мольера, драмы С. В. Ковалевской, комедии и драмы Дюма, в настоящем — “Плоды просвещения”, комедии Сарду, “Васантасэна”, в будущем — обещание дать несколько пьес Гюго, Дюма, Додэ и др. — всё это вместе с периодическим возобновлением <...> произведений Грибоедова, Гоголя и Островского, — несо-



Театр Корша. Открытка
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

менно свидетельствует об очень определённом повороте к серьёзному репертуару»³.

Как видим, рецензент отнёс постановку «Васантасэны» к серьёзному репертуару, поместив её в один ряд с отечественными и зарубежными классиками. Что же, собственно, представляла собой эта пьеса?

Современникам Корша она была известна как пятиактная драма, переделанная из древнеиндийской поэмы Эмилем Полем. Подобно многим другим перелицовщикам старых сюжетов, Эмиль Поль использовал основные положения поэмы древнеиндийского автора, приспособив действие для современной сцены, а театр Корша познакомил с ней публику в переводе И. Н. Иванова-Афанасьева.

Премьера «Васантасэны» состоялась 14 октября 1894 года⁴. Пьеса была признана бесспорно интересной, рисующей «нравы и быт эпохи, очень отдалённой от нас, но уже в высокой степени культурной»⁵. Основу сюжета составила драматическая борьба между главными действующими лицами: это брамин Карудатта, высоконравственный и почитаемый всеми мудрец, испытавший нежную и глубокую любовь к увиденной в храме баядерке Васантасэне; прекрасная Васантасэна, полюбившая Карудатту как источник духовного света; противостоящий добродетельным героям злодей — шурин правящего царя Палаки, Самстанака, который пытается силой добиться любви Васантасэны, потом пытается задушить её и бросает бездыханную в гроте в своём саду, обвиняет в её убийстве Карудатту и совершает другие гнусные поступки.

Вокруг этого треугольника группируются персонажи второго плана, в той или иной степени вовлечённые в отношения с главными героями: верный друг Карудатты брамин Матрейя; бойкая рабыня Васантасэны Манданика; маленький сын Карудатты и его служанка; придворный сановник, помогающий Самстанাকে; верховный судья и два палача; промотавшийся игрок, становящийся нищенствующим монахом; народный вождь Ариака, поднимающий восстание против несправедливого правителя.

По ходу действия, кроме лирических и драматических сцен между отдельными персонажами, происходят торжественные выезды на колесницах, различные шествия, массовые сцены с участием солдат, стражников, граждан, рабов; завершается драма торжественным отъездом на коне — под звуки победного марша, приветственные возгласы подданных, при развешивающихся знамёнах — нового благо-

³ Там же. С. 183.

⁴ См.: История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6. М.: Искусство, 1982. С. 541.

⁵ В. П. (*Преображенский В. П.*) Театр г. Корша // Артист. 1894. № 43. С. 185.

родного царя Ариаки. По поводу массовых сцен рецензент заметил, что «толпа <...> слишком уж напоминает обычную оперную толпу, автоматически повторяющую одни и те же жесты и движения»⁶. Но исполнители главных и второстепенных ролей были охарактеризованы им индивидуально, хотя и довольно нелицеприятно.

Наибольшей похвалы в спектакле удостоился исполнитель роли Карудатты артист Н. Н. Трубецкой, хотя и похвала эта была весьма своеобразна. В основе её лежало то, что было отмечено рецензентом как обычный для этого артиста недостаток, «внутренний, кроющийся в самом характере природного его дарования, именно — отсутствие нервного темперамента»; но поскольку «роль Карудатты — роль почти исключительно лирического характера, проникнутая не столько силой и страстью, сколько нежностью и мягкостью чувства», то «и недостаток темперамента у г. Трубецкого почти не давал себя знать в этой роли». В итоге «те черты Карудатты, которые особенно оттенены в пьесе, — спокойная вдумчивость мудреца, глубина и нежность чувства к Васантасэне, — были переданы артистом с красивой простотой и достаточной рельефностью». Заключительная оценка: «В общем же г. Трубецкой сумел взять верный тон роли и выдержал таковой до конца»⁷, — отличает этот отзыв от оценок игры других исполнителей, ибо главным недостатком всей постановки, по мнению рецензента, было именно отсутствие верного и общего тона.

Так, другой персонаж-брамин, прямодушный и резкий женоненавистник Матрейя, в исполнении артиста Н. В. Светлова не признавал стихотворной формы и вёл свою роль в тоне резонёра современной комедии. Верховный судья в исполнении артиста Ф. П. Вязовского выглядел фигурой скорее комической, чем внушительной, и «временами резал ухо слишком вульгарными интонациями». Молодой и малоопытный актёр Л. М. Добровольский в роли центрального злодея настолько превысил чувство меры, что превратился в карикатуру: «Игра г. Добровольского всё время производила такое впечатление, как будто он боялся, что публика не поймёт и не оценит всю бессмысленность поступков и слов Самстанаки, что только он один способен постигнуть их и поэтому должен напрячь все силы голоса, все мускулы лица и рук, чтобы передать публике свой секрет»⁸. Рядом с «яростным выкрикиванием и беснованием Самстанаки» комичным контрастом звучали «добродушно-замоскворецкие интонации» придворного сановника в исполнении артиста Боура. Столь же контрастной по отношению к лирическому тону Трубец-

⁶ Там же. С. 190.

⁷ Там же. С. 189.

⁸ Там же. С. 190.

кого выглядела «непрерывная, приподнятая декламация Васантасэны — Яворской»⁹. Как отмечал рецензент, отсутствие общего тона «немножко коробило зрителя. Перед публикую проходили лица, которые не имели между собою почти ничего общего: по манере говорить, жестам и мимике — это были не люди одной страны и даже одного города, не персонажи одной и той же пьесы, а скорее случайное сборище лиц, замаскировавшихся в одинаковые костюмы»¹⁰. Что же касается костюмов, то они получили гораздо более высокую оценку, чем воплощение образов: «Костюмы хороши, некоторые даже блестящи...»¹¹

Всё сказанное позволяет сделать вывод о том, что новый спектакль Корша оказался довольно рядовым, не выходящим за рамки постановочных шаблонов и привычных актёрских амплуа.

Так что же сегодня побуждает обратиться к постановке «Васантасэны», которая по видимости оказывается одной из многих, проходных, затерявшихся в глубинах истории русского театра конца XIX века? А побуждает то, что с этой постановкой накрепко оказались связаны имена нескольких выдающихся людей, интерес к которым остаётся непреходящим. За незамысловатой, казалось бы, историей рядового спектакля обнаруживается несколько других, потаённых, длительных внутренних сюжетов, разгадка которых представляет несомненный исследовательский интерес.

2

Первый из таких сюжетов до сих пор остаётся скрытым в контексте того, что достаточно хорошо известно о жизни и творчестве А. П. Чехова.

Сотрудничество с театром Корша составило важную часть биографии молодого Чехова-драматурга. В 1897 году, обозревая 15-летний период деятельности коршевской сцены, журнал «Театрал» не без оснований отмечал: «Нельзя не упомянуть также и о заслуге г. Корша перед отечественной драматургией. Основывая свой театр, г. Корш имел, между прочим, в виду содействовать её развитию, по мере возможности, путём постановки у себя талантливых произведений молодых начинающих, ещё не признанных драматических писателей. Чтобы показать, что деятельность театра Корша и в этом направлении была довольно плодотворна, достаточно произнести имена таких популярных в настоящее время и симпатичных

⁹ Там же. С. 188.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 190.

драматургов, как Е. П. Карпов, И. Л. Щеглов и А. П. Чехов. Их пьесы пользуются теперь повсеместно большим успехом, первая же сцена, гостеприимно предложившая им свои подмостки и справедливо оценившая их достоинства, была именно коршевская сцена»¹².

История взаимоотношений Чехова с театром Корша имела свою хронологию и свои особенности. Как отмечала Е. И. Стрельцова, «Коршу мы обязаны тем, что пьесу для конкретного театра, на определённого артиста начал писать Чехов. Для комического актёра Л. И. Градова-Соколова написана и поставлена у Корша в 1886 году шутка “О вреде табака”. Для комического (и не только) актёра В. Н. Давыдова написана и поставлена в 1888 году “Лебединая песня”. Для комического актёра Н. Н. Соловцова написан (с посвящением ему) и поставлен в 1888 году “Медведь”. 19 ноября 1887 года – премьера “Иванова”»¹³.

Акцент на личных отношениях в данном случае очень важен. Как в эти годы, так и позднее личные основания всегда давали Чехову-драматургу стимул к новой работе и к отношениям с тем или иным театром. Характерно чеховское признание, относящееся к петербургской постановке «Иванова»: «После того, как актёры сыграли моего “Иванова”, все они представляются мне родственниками. Они так же близки мне, как те большие, к<ото>рых я вылечил, или те дети, к<ото>рых я когда-то учил» (П III, 144). В соответствии с выработанной Чеховым манерой письма, шутливость была призвана затушевать, замаскировать прорвавшуюся откровенность чувств. И в переписке Чехова, предшествующей постановке «Васантасэны», можно также различить некое личное основание, хотя и очень старательно замаскированное. Оно угадывается в намерении Чехова, уезжавшего 14 сентября 1894 года путешествовать по Европе, вернуться из-за границы в Москву не позднее, чем через месяц, то есть ко дню премьеры «Васантасэны»¹⁴. Чехов в самом деле приехал в Москву именно 14 октября, и с большой вероятностью можно предположить, что вечер этого дня он провёл в театре Корша¹⁵.

¹² [Б. п.] Ф. А. Корш и 15-летие деятельности его драматического театра в Москве // Театрал. 1897. № 123. С. 53.

¹³ Стрельцова Е. И. Частный театр в России. От истоков до начала XX века. М.: ГИТИС, 2009. С. 246.

¹⁴ Такое намерение сквозит за строками двух писем: к Г. М. Чехову от 14 сентября из Одессы («сегодня я уезжаю за границу, где пробуду не больше месяца») и к М. П. Чеховой от 29 сентября из Милана («Очевидно, дома <т. е. в подмосковной усадьбе Мелихове. — А. Г.> я буду в октябре, этак числа 12–15») (П V, 317, 320–321).

¹⁵ В летописи жизни и творчества Чехова дата 14 октября 1894 года обозначена более чем кратко: «Приехал в Москву» // Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 3. Май 1891–1894. М., 2009. С. 552.

Тут уместно будет отметить, что «Васантасэна» шла в бенефис актрисы Е. В. Омutowой, исполнявшей роль преданной служанки заглавной героини. Театральный обозреватель журнала «Артист» посвятил ей один из заключительных абзацев своей пространной статьи-рецензии: «Г-жа Омutowа <...> выступила в хорошенькой роли рабыни Манданики и сыграла её недурно. Роль эта состоит собственно из двух диалогов с брамином Матрейей. В одном преобладает задорный, комический элемент, другой — драматического характера. В первой из этих сцен г-же Омutowой вредит излишняя суетливость и обилие движений. Кроме того, г-жа Омutowа, как и г-н Светлов, ведёт эту сцену слишком уж в духе современной комедии. Красивый монолог в 4-м акте г-жа Омutowа произносит тепло и с соответствующим выражением, но хотелось бы чувствовать в нём ещё большей силы и темперамента»¹⁶.

И Омutowа, и другие участники спектакля были хорошо знакомы Чехову, а некоторые из них играли в его спектаклях, пополнив тем самым число московских театральных «родственников». Так, Н. В. Светлов со дня премьеры «Иванова», состоявшейся, кстати, в его бенефис, играл Боркина, а затем в «Медведе» — старика Луку. Ф. П. Вязовский выступал в «Иванове» в комической роли картёжника Косых, а затем в «Лебединой песне» в роли суфлёра Никиты Иваныча. Е. В. Омutowой, поначалу не включённой в состав «Иванова», пришлось уже на втором спектакле (23 ноября 1887 года) без репетиций заменить в роли Саши выбывшую по болезни Н. Д. Рыбчинскую. На другой день после спектакля Чехов прислал ей в благодарность только что вышедшую свою книгу «Пёстрые рассказы» с надписью: «Евгении Викторовне Омutowой, спасшей мою пьесу» (П XII, 398). Позднее она играла в «Иванове» Сарру.

Однако, подозревая скрытый интерес Чехова к премьере «Васантасэны», вряд ли психологически оправданно связывать его с бенефисом Омutowой, — разве что такое обстоятельство могло дать дополнительный мотив к личной заинтересованности. Здесь имелся «магнит поприятительней», как говаривал принц Гамлет своей матушке о прекрасной Офелии. Этим «магнитом» была Васантасэна — Яворская.

Так в нашу историю входит второй скрытый сюжет, связанный с постановкой «Васантасэны», — личная тайна Лидии Борисовны Яворской.

Актриса готовилась к этой роли усердно и постаралась сделать всё, чтобы выглядеть как можно более эффектно. Большие возможности для этого предоставляла не только её привлекательная наружность,

¹⁶ Артист. 1894. № 43. С. 190.



Л. Б. Яворская
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

но и экзотический материал самой пьесы. Некоторое представление о внешности Яворской в этой роли может дать описание первого появления героини на сцене в ремарке к 1-му действию: «Четыре роскошно одетых раба несут в паланкине Васантасэну. Она одета в лучшие ткани и обвешана украшениями. Из-под короткой юбки видны щиколотки, на которых надеты браслеты, украшенные драгоценными камнями. Пояс, опашало, запястья и браслеты на руках сверкают алмазами. Распущенные волосы украшены венком лотосов, перевитым сверкающими камнями. На ней накинут плащ, унизанный драгоценностями»¹⁷. Сохранилось и фото Яворской в образе Васантасэны.

Что касается игры Яворской, то в ней были замечены две преобладающие особенности, наблюдавшиеся на протяжении всего спектакля: усиленная декламация и «тон неудержимой чувственной страсти». Обе эти особенности вызвали возражение театрального обозревателя журнала «Артист». По поводу первой он заметил: «одной декламацией, — как бы ни была таковая изящна и звучна, — в этой роли достигнешь немногого, если декламация эта не согрета неподдельным лиризмом»; по поводу же второй фактически упрекнул актрису: «Не чувственная страсть лежит в основе её отношений к Карудатте; её любовь к нему — стремление хорошего по натуре, но изломанного жизнью и более слабого существа к твёрдой и сильной натуре, способной и указать выход из мрака к свету, и поддержать на этом пути»¹⁸.

Рецензент мог сколько угодно поучать актрису, в чём суть характера её героини, — он исходил из соображений художественности, она

¹⁷ Васантасэна. Драма в пяти действиях по древнеиндийской поэме царя Судраки / Перевод с нем. переделки Эмиля Поля, И. Н. Иванова-Афанасьева // Артист. 1894. № 43. Приложения. С. 5.

¹⁸ Артист. 1894. № 43. С. 189.

же руководствовалась соображениями совсем иного свойства. Её «тон неудержимой чувственной страсти» был направлен вовсе не на сценического Карудатту в исполнении артиста Трубецкого, а на другого вполне реального адресата, который, как мы предполагаем, мог находиться в зрительном зале. Так загадка Яворской смыкается в одном сюжете с загадкой Чехова.



О том, что у Чехова и Яворской в это время развивался роман, в окружении писателя и актрисы ходили некоторые слухи и существовали догадки¹⁹. Но только более ста лет спустя, когда были опубликованы письма Яворской к Чехову, обнаружилось, что

Л. Б. Яворская в роли Васантасэны
Открытка. Из книги М. Г. Литавриной
«Яворская, незаконная комета». М., 2008

роман этот проходил под шифром имён Карудатты и Васантасэны. Известны пять писем Яворской к Чехову, которые она подписывала именем своей героини — Васантасэна, а его именovala Карудаттой, обращалась к нему с узнаваемыми словами из роли или пыталась подстроить свои строки под некое подобие белого стиха по образцу индийской стихотворной драмы:

«О, Карудатта, зависти достойный!
Дуся, небесное блаженство на земле, будьте вечером в театре.
Очень прошу Вас об этом.
Васантасэна»;

¹⁹ Например: «Сколько известно, Яворская была одна из слабостей Чехова (доклад у Суворина: Княгиня Бярятинская и вздох Чехова)». Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) / Публ. Н. Г. Розенблюма // Лит. наследство. Т. 68. М.: АН СССР, 1960. С. 489. Сценка относится, вероятно, к октябрю 1896 г., когда Чехов, приехав в Петербург на премьеру «Чайки», остановился на квартире Суворина, а Яворская уже третий месяц как была замужем за князем В. В. Бярятинским.



«О Карудатга, нежно любимый,
Снизойди к бедной и позабытой,
Замолвь словечко в защиту несчастной
Твоей прекрасной Васантасэны...»²⁰ —

и так далее в том же духе.

Примечательно, что эти письма датированы январём — апрелем 1895 года: спектакль давно уже был отыгран, а игра перенесена со сцены в текущую жизнь.

Правда, ещё до публикации писем Яворской, увидевших свет лишь в 2001 году, некоторую завесу над интересующим нас сюжетом слегка приоткрыла Т. Л. Щепкина-Куперник, но случилось это также через много лет после того, как обоих героев романа уже не было на свете. Татьяна Львовна Щепкина-Куперник, приятельница всей семьи Чеховых и близкая подруга Яворской, — третье лицо, вписавшееся в скрытый сюжет главных участников со своей ролью, которую допустимо сравнить с ролью Манданики при Васантасэне и Карудатте. Кстати, так они и выглядят втроём на снимке, сделанном московским фотографом Г. В. Труновым в октябре 1894 года: отрешённо-загадочный Чехов, порывисто устремившаяся к нему Яворская и за её плечом Щепкина-Куперник с выражением преданности на лице. Получив фотокарточку, Чехов дал ей название «Искушение св. Антония», — что ж, и это тоже была игра...²¹

Именно в воспоминаниях Щепкиной-Куперник название «Васантасэна» было впервые упомянуто в контексте отношений Чехова и Яворской, и она же впервые связала вместе Яворскую, «Васантасэну», Антона Чехова и «Чайку» — самую автобиографическую чеховскую пьесу. Всё это было изящно сплетено в одном небольшом фрагменте мемуарного текста:

«В Мелихове Чехов написал свою “Чайку” и в том же году читал её у Л. Б. Яворской, в памятной синей гостиной. С Яворской у Чехова были двойственные отношения. Она ему то нравилась, то не нравилась, и безусловно интересовала его как женщина. Он первый её рекомендовал Суворину, в театр которого она впоследствии перешла от Корша, смотрел пьесы с её участием. Той простоты в отношениях, как между нами с ним, — с ней у него не было. Шёл в некотором роде флирт. Я помню, как она тогда играла индусскую драму “Васантасэна”, где героиня с голубыми цветами лотоса за ушами становится

²⁰ *Скибина О. М.* «...И моя безумная любовь к Вам, святой, непостижимый, дивный!» (Письма Л. Б. Яворской А. П. Чехову) // Чеховиана. Полёт «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 82–85.

²¹ *Щепкина-Куперник Т. Л.* О Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1954. С. 303.

на колени перед своим избранником и говорит ему: «Единственный, непостижимый, дивный...» И когда А. П. приезжал и входил в синюю гостиную, Л. Б. принимала позу индусской героини, кидалась на ковре на колени и, протягивая к нему тонкие руки, восклицала: «Единственный, великий, дивный...» и т. п. Отголоски этого я нашла потом в «Чайке», где Аркадина становится на колени перед Тригориным и называет его единственным, великим и т. п.»²².



«Искушение святого Антония»

Т. Л. Щепкина-Куперник, Л. Б. Яворская
и А. П. Чехов. Фотограф Г. В. Трунов
Москва, октябрь 1894 г.

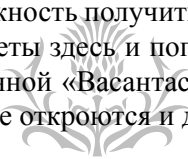
Однако там, где кончается мемуарное свидетельство, только начинается работа исследователя. Щепкиной-Куперник удалось не столько прояснить

былые тайны, сколько завуалировать существенные моменты рассказываемой истории. Обойдённным оказался вопрос о том, присутствовал ли Чехов на премьере 14 октября 1894 года. Известно, что 15 октября он послал Щепкиной-Куперник записку, в которой назначал встречу в гостинице «двум белым чайкам», ей и Яворской, — была ли эта записка как-то связана с предыдущим вечером?

Особую группу вопросов порождает отсылка к чеховской «Чайке». Щепкина-Куперник приводит реплику Яворской «Единственный, непостижимый, дивный» как цитату из «Васантасэны», но, обратившись к тексту индийской драмы, можно обнаружить, что такой цитаты там нет. Было ли это ошибкой памяти, или же мемуаристка намеренно варьировала текст первоисточника, для чего у неё могли быть свои причины? И возможно ли, что сопоставление текстов «Чайки» и «Васантасэны» даст основание для большего обнаружения мотивных переключек между двумя пьесами, чем только лишь отголосок в репликах Аркадиной?

²² Там же. С. 322–323.

Вероятно, не на каждый из таких вопросов есть теперь возможность получить ответ. Но на некоторые из них мы пытались дать ответы здесь и попытаемся это сделать в следующей статье, посвящённой «Васантасэне» и «Чайке». Возможно, впоследствии в этой теме откроются и другие аспекты.



**«О, КАРУДАТТА, ЗАВИСТИ ДОСТОЙНЫЙ!»
ДРЕВНЕИНДИЙСКАЯ ДРАМА «ВАСАНТАСЭНА»
И «ЧАЙКА» А. П. ЧЕХОВА**



«Как много в этой маленькой птичке
содержания!»

*Ф. И. Шалапин — А. П. Чехову
после просмотра «Чайки» в МХТ.
1899 г.*



еречитаем заново тот фрагмент воспоминаний
Т. Л. Щепкиной-Куперник, где говорится о поведении
Л. Б. Яворской при появлении А. П. Чехова:

«Я помню, как она тогда играла индусскую драму “Васантасена”, где героиня с голубыми цветами лотоса за ушами становится на колени перед своим избранником и говорит ему: “Единственный, непостижимый, дивный...” И когда А. П. приезжал и входил в синюю гостиную, Л. Б. принимала позу индусской героини, кидалась на ковре на колени и, протягивая к нему тонкие руки, восклицала: “Единственный, великий, дивный...” и т. п. Отголоски этого я нашла потом в “Чайке”, где Аркадина становится на колени перед Тригориным и называет его единственным, великим и т. п.»¹.

Впоследствии этот текст был полностью принят на веру и дословно повторен во всех работах, касающихся отношений Чехова и Яворской. Наиболее известными в этой области стали такие исследования, как «Роман Нины Заречной. К творческой истории “Чайки” А. П. Чехова» Л. П. Гроссмана², статья «“Тип во всяком случае любопытный” (А. П. Чехов и Л. Б. Яворская)» А. Я. Альтшуллера³ и глава «Л. Б. Яворская и другие» в его книге «Чехов в актёрском кругу»⁴, книга М. Г. Литавриной «Яворская, беззаконная комета»⁵.

¹ Щепкина-Куперник Т. Л. О Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1954. С. 323.

² Гроссман Л. П. Роман Нины Заречной. К творческой истории «Чайки» А. П. Чехова // Уч. зап. МГПИ им. В. П. Потёмкина. Т. CVII, М., 1960. С. 1–52.

³ Альтшуллер А. Я. «Тип во всяком случае любопытный» (А. П. Чехов и Л. Б. Яворская) // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990. С. 140–158.

⁴ Альтшуллер А. Я. Чехов в актёрском кругу. Воспоминания об А. Я. Альтшуллере. СПб.: Стройиздат, 2001. Глава «Л. Б. Яворская и другие». С. 72–84.

⁵ Литаврина М. Г. Яворская, беззаконная комета. М.: МИК, 2008. 448 с.



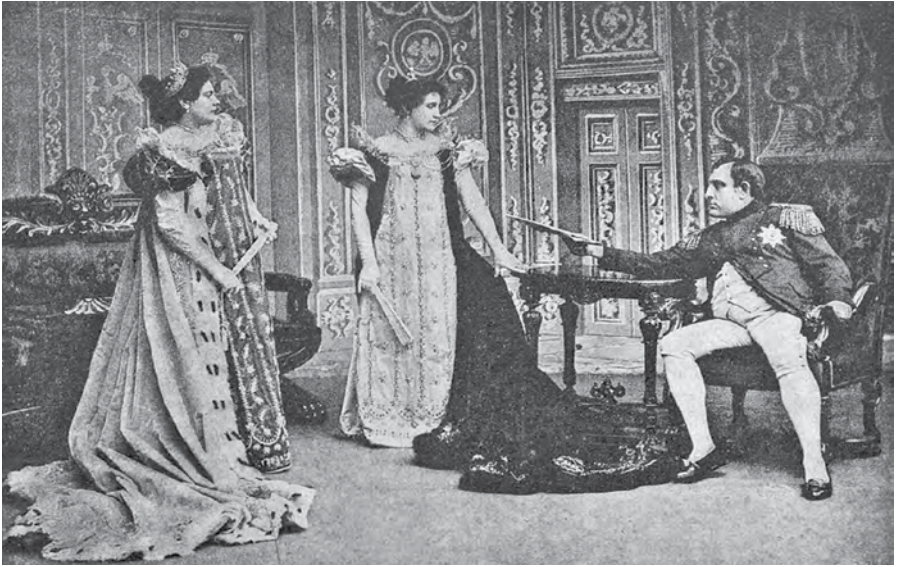
“Madame Sans-Gêne”. Действие II, явл. 13
Катрин Юбше — Л. Б. Яворская (справа у столика)
Фотограф Г. В. Трунов. Москва, 1894 г.

Во всех них фраза «Единственный, непостижимый, дивный» также приведена как цитата из текста роли Яворской.

Значительному развитию исследовательского сюжета о Яворской, Чехове, древнеиндийской драме и «Чайке» способствовала публикация писем Яворской к Чехову, осуществлённая в одном из выпусков академической «Чеховианы»⁶. Письма Яворской к Чехову увидели свет благодаря работе О. М. Скибиной, подготовившей тексты и небольшой комментарий к ним. В комментарии обращает на себя внимание такая неточность: драма, в которой играла Яворская, здесь названа не «Васантасэна», а «Бедный Карудатта». Возможно, О. М. Скибина привела это название вслед за британским славистом Д. Рейффилдом, автором книги «Жизнь Антона Чехова», где одна из глав, охватывающая события декабря 1894 – февраля 1895 годов, названа «О, Чарудатта!».

В рамках заданной темы нельзя не уделить внимания и тому пассажи, которым у Рейффилда открывается глава «О, Чарудатта!». Пояняя современным читателям некоторые обстоятельства из далёкого прошлого, Рейффилд как бы перерисовывает своими красками картину, известную по мемуарам Щепкиной-Куперник:

⁶ «...И моя безумная любовь к вам, святой, непостижимый, дивный!» (Письма Л. Б. Яворской к А. П. Чехову) / Публ. и коммент. О. М. Скибиной // Чеховиана: Полёт «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 74–87.



“Madame Sans-Gêne”. Действие III, явл. 4

Каролина — Ю. И. Журавлёва, Элиза — Е. В. Омутава, Наполеон I —
А. М. Яковлев. Фотограф Г. В. Трунов. Москва, 1894 г.

«Яворская прочно закрепила за собой амплуа куртизанки. Она уже сыграла роль содержательницы прачечной, чей сын станет маршалом у Наполеона, в чудовищно вульгарной пьесе Сарду “Мадам Сан-Жен”, а теперь вживалась в роль блудницы Васантасэны в санскритской драме “Бедный Чарудатта”. (Бедный брахман Чарудатта помогает Васантасэне спастись от козней принца. По ходу пьесы Васантасэну душат, а Чарудатте пытаются отрубить голову, но всё кончается хорошо.)

Той зимой при виде Антона Яворская непременно падала перед ним на колени и взывала со страстью: “О, Чарудатта, зависти достойный!” Антон с готовностью принял участие в этих играх⁷.

Подобная интерпретация не только утрирует рассказ Щепкиной-Куперник, но и искажает фактическое содержание комедии В. Сарду и М. Моро «Мадам Сан-Жен», переведенной Ф. А. Коршем для постановки в его театре. Яворская сыграла в этой пьесе роль хозяйки прачечной Катрин Юбше, не сын, а муж которой, сержант национальной гвардии Лефевр, впоследствии становится одним из маршалов Наполеона. Определение вышедшей из низов героини комедии как куртизанки бросает незаслуженную двусмысленную тень на её

⁷ Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. О. Макаровой. М.: Изд-во «Независимая Газета», 2005. С. 443.



“Madame Sans-Gêne”
Действие III, явл. 6
Катрин Юбше — Л. Б. Яворская,
Наполеон I — А. М. Яковлев
Фотограф Г. В. Трунов
Москва, 1894 г.

репутацию. Точно так же и акцент на «блуднице» в характеристике Васантасэны деформирует общее представление об этой чувствительной, робкой и нежной героине, имя которой происходит от санскритского «васанта» — «весна»⁸. И, наконец, здесь приведено совсем не то название экзотической пьесы из индийской жизни, в которой Яворская играла заглавную роль и которое было известно Чехову и его современникам. Название же было следующим: «Васантасэна. Драма в пяти действиях по древнеиндийской поэме царя Судраки. Перевод с немецкой переделки Эмиля Поля, И. Н. Иванова-Афанасьева». Именно под названием «Васантасэна» пьеса была поставлена в театре Корша и опубликована в ноябрьском номере московского журнала «Артист» за 1894 год⁹.

Обратившись к тексту этой драмы, нетрудно заметить, что и Щепкина-Куперник весьма неточно приводила слова, которыми Яворская приветствовала Чехова в своей синей гостиной, а ведь мемуаристка передавала их как цитату из роли подруги-актрисы. Сцена, в которой звучит характеристика праведника Карудатты, происходит в первом действии между персонажем по имени Банщик и баядеркой Васантасэной:

Б а н щ и к
Он ласков, добр, любезен, простодушен,
И не гордится сделанным добром.
Обиды все обходит равнодушно;
По доброте души своей прекрасной,
Всю жизнь свою принадлежал другим.
Не чванился ни перед кем богатством.
Подобен он обильному ручью,

⁸ Благодарю писателя и переводчика Елену Яблонскую за расшифровку значения имени Васантасэны.

⁹ Артист. 1894. № 43 (ноябрь). Приложения. С. 1–36.



“Madame Sans-Gêne”. Действие III, явл. 10
Наполеон I — А. М. Яковлев, Катрин Юбше — Л. Б. Яворская
Фотограф Г. В. Трунов. Москва, 1894 г.

Что жаждущих в дни лета освежает,
И понемногу высыхает сам.

В а с а н т а с э н а

О, Карудатта, зависти достойный!
Ты принимал всегда так близко к сердцу
Страдания бездомных бедняков...
Воистину, один на всей земле
Живёшь лишь ты, другие ж прозябают!

Б а н щ и к

Так ничего не стало у него...

Узнав от Банщика, что Карудатта раздал просителям всё своё имущество, так что у него ничего не осталось, Васантасэна произносит:

Он святой,

Непостижимый, высшая отрада

Он для меня, он всё мне на земле.

В чеховской «Чайке» Щепкина-Куперник почувствовала отголоски последней реплики Васантасэны в словах актрисы Аркадиной, обращённых к её возлюбленному Тригорину:

А р к а д и а. Мой прекрасный, дивный... Ты, последняя страница моей жизни! (*Становится на колени.*) Моя радость, моя гордость, моё блаженство... (*Обнимает его колени.*) Если ты покинешь меня, хотя на один час, то я не переживу, сойду с ума, мой изумительный, великодушный, мой повелитель... (XIII, 42).

При сопоставлении текстов реплик Васантасэны и Аркадиной становится ясно, что в воспоминаниях Щепкиной-Куперник строка, передаваемая ею как цитата: «Единственный, непостижимый, дивный...» – на самом деле составлена из эпитета Васантасэны «непостижимый» и эпитета Аркадиной «дивный», но при этом рядом с ними отсутствует слово «святой» — ключевое для древнеиндийской драмы. Вполне допустимо, что здесь мы имеем дело с ошибкой памяти, но не менее вероятно и другое предположение: в точности помня достаточно непростое слово «непостижимый», Щепкина-Куперник намеренно пропустила связанное с ним слово «святой» по причинам нового атеистического времени, когда создавались её мемуары. Взамен появилось слово «единственный», приближающее текст к характеру эпитетов чеховской «Чайки». В пору отношений Чехова и Яворской её признания в письмах к нему точнее соответствовали репликам из её роли: «И моя безумная любовь к вам, святой, непостижимый, дивный!»¹⁰

Как уже было отмечено выше, премьера «Васантасэны» прошла в театре Ф. А. Корша 14 октября 1894 года, и с большой долей вероятности можно предполагать, что Чехов побывал на этом спектакле. Зная об отношениях Яворской с Щепкиной-Куперник, можно не сомневаться, что и подруга актрисы присутствовала в зрительном зале в этот вечер. Именно в контексте прозвучавшего вечером 14 октября с коршевской сцены текста «Васантасэны» особенно оправданной выглядит шутливая записка Чехова, адресованная утром 15 октября Щепкиной-Куперник, но с упоминанием «двух белых чаек» — Щепкиной и Яворской:

«Наконец волны выбросили безумца на берег.
..... и простирал руки к
двум белым чайкам»..... (П V, 328).

От этих «чаек» рукой подать до заглавного образа-символа будущей чеховской пьесы. Но ещё ближе расстояние до только что прозвучавшего текста древнеиндийской драмы: речевые партии разных героев «Васантасэны» наполнены всевозможными птичьими обра-

¹⁰ Чеховиана: Полёт «Чайки». С. 83–84.

зами и сравнениями. Происходит это буквально с первой же реплики первого действия.

Пьеса начинается с того, что на сцену выходит друг Карудатты, брамин Матрейя. Его монолог, которым открывается 1-е явление, в первых же строках содержит сравнение человека с птицей:

Иду назад, под кровлю Карудатты,
Как горлица — к родимому гнезду.

Во 2-м явлении на сцене появляется сам Карудатта. Согласно ре-марке, он «медленно выходит, погружённый в задумчивость». Первые слова его монолога воссоздают картину прежнего домашнего благополучия, которое сменилось видимым для всех запустением:

Здесь, на пороге дома моего,
Богатые я жертвы приносил
Во времена довольства... Всё минуло!..
Ни лебедей, ни цапель больше нет;
Всё опустело; сорною травую
Весь двор порос... и гадам здесь раздолье.

Сравним, как в пьесах Чехова переданы соответственные образы запустения. В «Чайке» Треплев, сочиняя пьесу об опустевшей «тысячи веков назад» земле, приводит в доказательство пустоты целый ряд исчезнувших живых существ, в том числе и птиц: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки <...> На лугу уже не просыпаются с криком журавли <...> Пусто, пусто, пусто». В «Дяде Ване» Астров рисует картину вырождения своего уезда в следующих образах: «На этом озере жили лебеди, гуси, утки <...> исчезли и лоси, и лебеди, и глухари...» В «Васантасэне» среди наглядных примет того, что «всё опустело», первой названа такая же: «Ни лебедей, ни цапель больше нет».

В 3-м явлении появляется Банщик, одержимый азартом игры в кости. Он проиграл всё, что имел, и теперь только смотрит на игру других, характеризуя своё пагубное влечение следующим «птичьим» сравнением:

Нет, не игрок уж я, хоть этот стук
Звучит милее песни соловьиной.

Двое игроков, которым Банщик задолжал за предыдущую игру, пытаются жестоко наказать его. Ставшая свидетельницей этого Васантасэна проникается состраданием к бедняге и оплачивает его

долг. Признательный Банщик рассказывает ей свою историю, завершая этот рассказ сравнением с новыми птичьими образами:



Я с денежным подарком Карудатты
В игре решил судьбину испытать <...>
Чем кончилось? Всё это вы видали;
Как щиплет коршун бедную голубку,
Так их игра щипала и меня.

Затем образы коршуна и голубки переносятся на пару других персонажей – Самстанак и Васантасэну. Самстанак — шурин правителя, царя Палаки, однозначно отрицательный персонаж, не признающий законов, беззастенчиво потакающий своим низким прихотям. Вместе со своим спутником, одним из придворных, он преследует красавицу-баядерку Васантасэну. На улице перед домом Карудатты разыгрывается следующая сцена:

С а м с т а н а к а (*наступая*).
Вот, наконец, как коршуну голубка,
Попалась ты, не выпущу тебя.
П р и д в о р н ы й
Не след тебе так важничать, голубка...

Это также первые реплики этих персонажей, звучащие как визитные карточки главной темы каждой роли.

Васантасэна, спасаясь от преследования и угроз Самстанак, бежит к дому Карудатты. Из дома Карудатты выходит Матрейя, поражённый её видом «испуганной птички» и готовый прийти ей на помощь:

М а т р е й я
Что вижу я? то более чем случай!
Васантасэна дивная, ты здесь,
Испугана, растрёпана, как птичка,
Что из кошачьих вырвалась когтей.

Подоспевшему сюда же Карудатте Матрейя описывает ситуацию в тех же сравнениях:

Я видел, как напал он на неё,
Как вырвалась она из рук злодея,
И убежала к дому твоему,
Ища себе защиты, словно птичка,
Испуганная бурей.



И все эти сравнения звучат на протяжении всего лишь одного из пяти действий драмы!

В дальнейшем один из поворотов сюжета заключается в том, что Васантасэна по ошибке садится вместо своей колесницы в колесницу, принадлежащую Самстанакe, и в результате её доставляют прямо в руки преследователя. Теперь она напоминает уже пойманную птичку, которой грозит опасность:

С а м с т а н а к а (*берёт её крепко за руку*).
Ну, куколка, пойдём; ты успокойся
И не дрожи, как птичка, не пугайся!

Васантасэна не поддаётся ни на уговоры, ни на угрозы Самстанакe, и тогда тот, в ярости, пытается её задушить, затем прячет бесчувственное тело в садовом гроте. Там её находит нищий монах, у которого вид бездыханной девушки также вызывает сравнение с птичками:

Здесь девушка нашла себе конец!
Как голубки две маленькие ручки...

Этому же монаху удаётся привести Васантасэну в чувство: она будет жить и поможет разоблачить своего убийцу.

Самстанакa, в уверенности, что Васантасэна мертва, задумывает погубить и Карудатту, своего ненавистного соперника, которого он давно стремился уничтожить. Теперь Самстанакa обвиняет Карудатту в убийстве Васантасэны, подстраивая улики таким образом, что кажется, будто обвинительного приговора не миновать. Находясь под стражей, Карудатта не боится смерти и только лишь сожалеет о безвременной гибели Васантасэны; как итог размышлений, в его монологе возникает ещё один вариант птичьей темы:

Свою же жизнь — брошенным гнездом
Считаю я...

Образ брошенного гнезда возвращает к начальному монологу того же персонажа — к образу опустелого двора, где «ни лебедей, ни цапель больше нет»; таким образом, этот «птичий» мотив обрамляет самые драматические события, изображённые в пьесе.

Лейтмотив чайки в одноимённой пьесе Чехова, а также значимость образа птицы в последующих чеховских пьесах давно уже позволили исследователям сделать вывод о присутствии в драматургии Чехова характерной «птичьей» темы. «Васантасэна» содержит в себе

несколько параллелей к этой теме, что позволяет ввести эту драму не только в биографический, но и в содержательный контекст ближайшей по хронологии чеховской пьесы. Такое сближение может выглядеть странным, но приобщение «Васантасэны» к биографическому контексту «Чайки» уже произошло, а что касается содержательного контекста, то здесь остаются ещё возможности дальнейшего его углубления.

Так, мечты Нины Заречной об артистической славе вызывают в её воображении образ колесницы, на которой «восторженная толпа» будет возить свою любимицу. Слушая эти наивные представления, Тригорин сразу же воображает себе колесницу греческого типа, соотнося ситуацию с собственной известностью: «Ну, на колеснице... Агамемнон я, что ли?» Но и в древнеиндийской драме колесница играет очень важную роль. В «Васантасэне» колесница — неотъемлемый предмет сценического реквизита и важный элемент развития сюжета: на колесницах возят Васантасэну и Самстанакку, из-за путаницы с колесницей Васантасэна попадает в руки своего недруга, судьба будущего справедливого царя Ариаки складывается удачно благодаря вовремя подвернувшейся пустой колеснице. Обилие этих мелькающих на сцене колесниц могло припомниться Чехову при работе над «Чайкой».

Ещё одно скрытое сближение возникает на основе самой специфики содержания индийской драмы. Её главный герой Карудатта — брамин (или, в другом переводе, — брахман), то есть жрец брахманизма — высшей из четырёх сословных групп Древней Индии. В индуистской религии Брахма — «мифическое начало всех творений, “мировая душа”, к которой всё возвращается»¹¹. Таким образом, тема брамина Карудатты неизбежно связана с религиозным учением, основанным на признании единой мировой души.

В исследовательской литературе уже встречались предположения о том, что представленная в первом действии чеховской «Чайки» «пьеса-в-пьесе», сочинённая Треплевым, может иметь, в числе прочих, и индусские корни. Эта мысль пронизывает статью А. Б. Можаяева, соединившего личный опыт переживания Чехова во время его путешествия по Цейлону и идеи его вымышленного персонажа, устроившего спектакль об «общей мировой душе» на берегу «колдовского озера»¹². Гораздо ранее, ещё в начале 1970-х годов, Н. А. Коварский связал пьесу Треплева о «мировой душе» с таким

¹¹ Словарь иностранных слов / Под ред. И. В. Лёхина и проф. Ф. Н. Петрова. Изд. 5-е. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1955. С. 119.

¹² Можаяев А. Б. Чехов, «Чайка». Над мертвой зыбью человеческой комедии // URL: <http://golos.ruspole.info/node/6288> (дата обращения: 23.09.2015).

определённым источником, как поэма английского журналиста, ориенталиста и поэта Эдвина Арнольда «Свет Азии» (“The Light of Asia”). Это произведение, переведённое в стихах И. Юринским, было напечатано под названием «Тайна смерти» в № 1 журнала «Северный вестник» за 1892 год, в том же номере, где у Чехова был помещён рассказ «Жена». Героиня треплевской пьесы декламирует: «Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа — это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пивки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню всё, всё, всё, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь». В том же монологе, наряду с обезличенной «вечной материей», упомянуты и «обмен атомов», и «луна, и светлый Сириус», и наступление «царства мировой воли», где «материя и дух сольются в гармонии прекрасной» (XIII, 13–14). В поэме Арнольда жрец-брамин читает вслух и комментирует английскому «сагибу» рукопись священной книги, написанной на санскрите:

Вот текст из Светасавторы священной:
«Кто он? Единый Безразличный Бог,
Причина вечная единства мира
И бесконечного разнообразья,
Начало и конец созданий всех»,
Он, Брама, нам дающий «свет познания»,
«Незримый дух» — он проникает всё,
Все атомы; он светится для мира,
И в пламени, и в солнце, и в луне.

.....
Он есть мужчина, женщина, девица
И юноша, младенец и старик,
Он всё, что есть: пчела, и тигр, и рыба,
Он птица, дерево, цветок, трава,
Он — грозные облака, он — море,
Он — времена в году — лишь им всё это
Живёт — в нём их начало и конец¹³.

Как отметил Н. А. Коварский, «поэма Арнольда, посвящённая изложению основных положений буддизма, была известна в России. В романе А. Эртеля “Смена” один из главных персонажей, последний представитель княжеского рода Мансуровых, переводит по-

¹³ Коварский Н. А. Герои «Чайки» // Страницы истории русской литературы. М.: Наука, 1971. С. 194.

эму Арнольда». На героя Эртеля «от искусной подделки Арнольда, от этих звучных и цветистых оборотов речи <...> веяло чем-то пряным и таинственным, своеобразною красотой Востока с его сказочной природой и преувеличенно странными легендами. Кроме того, печальная философия буддизма очень совпала с настроением Мансурова». По восприятию Н. А. Коварского, герой Эртеля Андрей Мансуров, охарактеризованный автором романа как «человек с некоторым “поэтическим гвоздём”», но бессильный в творческом плане и подверженный «философскому пессимизму», мог быть литературным прототипом Треплева. Даты позволяют сделать подобное предположение: «Роман “Смена” был закончен в 1891 году, и Чехов, который очень любил Эртеля, возможно, мог читать его и запомнить странную поэму по отрывкам перевода, напечатанного в “Северном вестнике”»¹⁴.

Таинственный дух философии буддизма и пряный дух экзотической «Васантасэны» с её любовными страстями, разыгрываемыми на сцене и в жизни, — это частицы той атмосферы, в которой зарождался замысел «Чайки» с её «пятью пудами любви» и лейтмотивным образом птицы. Это тот ближний литературно-театральный контекст, с учётом которого в знаменитой и, казалось бы, давно изученной пьесе Чехова открываются новые смыслы.

¹⁴ Там же. С. 194–195.

КАК АРКАДИНУ И САЛЬВИНИ ПРИНИМАЛИ В ХАРЬКОВЕ



А что такое эти безделки: чай, да икра, да и все наши букеты и лавры. Об них и говорить-то не стоит. Всё это очень малая плата за то счастье, за те наслаждения, которые вы нам доставляете своим талантом.

А. Н. Островский. «Без вины виноватые»

1



В четвёртом действии чеховской «Чайки» актриса Аркадина, приехавшая в деревенскую усадьбу своего брата Сорина, рассказывает обитателям и гостям усадьбы о своём недавнем театральном успехе:

А р к а д и н а. Как меня в Харькове принимали, батюшки мои, до сих пор голова кружится! <...> Студенты овацию устроили... Три корзины, два венка и вот... *(Снимает с груди брошь и бросает на стол.)* <...> На мне был удивительный туалет... Что-что, а уж одеться я не дура (XIII, 53).

И ещё раз немного позднее, приглашая всех перейти в столовую к ужину, вновь возвращается к той же теме:

А р к а д и н а. А теперь пойдёмте закусить чего-нибудь. <...> Я расскажу вам, как меня принимали в Харькове... (XIII, 55).

Чуткого зрителя некоторые детали этого рассказа не могут не насторожить. На «удивительный туалет» впору обращать внимание не студентам, а тем «образованным купцам», о которых в другом эпизоде «Чайки» вспомнит Нина Заречная. Да и брошь, демонстрируемая Аркадиной, скорее купеческое подношение: например, в бенефис Н. Н. Соловцова на той же харьковской сцене в начале 1890-х годов местные студенты преподнесли ему живого щенка, что более отвеча-

ло демократичному духу студенчества¹. Упомянув о прочих лаврах («три корзины, два венка»), а главное, настойчиво возвращаясь к самой теме — как её принимали в Харькове, Аркадина явно пытается создать впечатление своего исключительного успеха. Насколько имелись к тому основания, и не сквозит ли за самодовольством Аркадиной не только вполне уловимая, но и более глубокая авторская ирония?

Чтобы ответить на эти вопросы, прежде всего надо попытаться понять, что значил город Харьков в биографии и творчестве Чехова, иными словами — каким сложился образ Харькова в художественном мире Чехова.

В харьковском регионе лежали семейные корни Чеховых: дед писателя Егор Михайлович был уроженцем села Волчья балка Харьковской губернии. Отец Павел Егорович до женитьбы работал прасолом и гонял скот в большие города, в том числе и в Харьков. К семейным преданиям относится и путешествие из Таганрога в Харьков и далее, в Москву и Петербург романтика-дяди Митрофана Егоровича; их отголоски вошли в книгу Михаила Павловича Чехова, писавшего много лет спустя: «О трудностях тогдашнего путешествия можно судить уже по тому, что между Таганрогом и Харьковом, на пространстве в целых 470 вёрст, в то время не было ни одного города, и по пути можно было встретить разве что одних чумаков. Ночевать приходилось часто под открытым небом, прямо среди безграничной степи. Тогда это были всё “новые места”, описанные Данилевским в его романе такого же заглавия, с раздольем, разбойниками и рассказами о таинственных приключениях, в которых была замешана нечистая сила»². По свидетельству мемуариста, когда Павел Егорович «ехал в Харьков за товаром, то, отправляя его, служили молебен»³. Эти мотивы нашли отражение в ранней чеховской пьесе «Безотцовщина», где выведен образ разбойника Осипа: однажды он захотел исправиться, пошёл пешком по святым местам в Киев, но на пути его встала харьковская вольница: «связался под Харьковом с почтенной компанией, пропил денежки, подрался и воротился назад» (XI, 92).

Один из товарищей Чехова по таганрогской гимназии, Соломон Крамаров, стал студентом юридического факультета Харьковского университета. В пору еврейских погромов Чехов, по молодости и по приятельству, позволил себе в письме к нему из Москвы шутку

¹ См.: История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6.-М.: Искусство, 1982. С. 365.

² Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления // Вокруг Чехова / Сост., вступ. ст. и примеч. Е. М. Сахаровой. М.: Правда, 1990. С. 152–153.

³ Там же. С. 153.

провинциального тона: «Когда в Харькове будут тебя бить, напиши, я приеду» (П I, 39). Возможно, какие-то ассоциации из этого ряда коснулись такого персонажа переписанной в Москве первой пьесы, как студент Харьковского университета Исаак Абрамыч Венгерович.

Позднее в круг знакомых Чехова начнут входить уже не студенты, а профессора Харьковского университета: молодой химик Владимир Фёдорович Тимофеев, врач-окулист Леопольд Леонардович Гиршман, филолог Дмитрий Николаевич Овсяннико-Куликовский. В записных книжках Чехова начнут появляться харьковские адреса — результат поездок и новых знакомств, заведённых в пору пребывания в Ницце или проездом по железной дороге: Елизавета Ивановна Большёва (сестра Николая Ивановича Юрасова, русского вице-консула в Ментоне), Вит. Петр. Сыромятникова, Влад. Ив. Леваковский, Валентин Ильич Морозов, Михаил Александрович Трахтенберг. С 1888 года у семейства Чеховых завязались крепкие узы с семьёй Линтварёвых — владельцев имения на Луке близ города Сумы Харьковской губернии. Год спустя в Крыму Чехов познакомился с семейством Шавровых — харьковскими землевладельцами, проживавшими в Петербурге. С представителями совсем иного социального слоя ему доведётся вскоре встретиться на Сахалине: проводя перепись сахалинских поселений, он насчитает 117 выходцев из Харьковской губернии. В последние годы, много занимаясь благотворительностью, Чехов будет регулярно оказывать помощь семейству Гавриила Алексеевича Харченко, жителя Харькова, который служил в 1870-х годах мальчиком в лавке отца в Таганроге. В завещательное письмо на имя сестры Марии Павловны в августе 1901 года Чехов включил своё обещание платить за обучение старшей дочери Харченко в гимназии; в Доме-музее А. П. Чехова в Ялте сохранились корешки квитанций, подтверждающих плату по полугодиям с 1900 по 1904 год за обучение Александры Харченко «необязательному предмету» — музыке.

В письмах Чехова встречается более 30 упоминаний о Харькове или губернии. Среди них есть нейтральные — как часть сообщаемого корреспондентам адреса Линтварёвых; есть оценочные, некоторые — ярко субъективные. В переписке с братом Александром из Сум летом 1888 года Чехов иронично упоминает о «каких-нибудь Чухломе или Купянске», где в книжных магазинах якобы пылятся непроданные экземпляры сборника «В сумерках», — и противопоставляет им «Ростов и Харьков — столицы, лишённые удовольствия» покупать его книгу (П II, 317). Иронично и упоминание в письме к жительнице Харькова Елизавете Константиновне Саха-

ровой в январе 1889 года: «В Харькове я не был ни разу в жизни. Не люблю я сего города. Харьковские газеты меня ругают нещадно⁴. Какое кощунство!» (П III, 137). Впервые Чехов побывал в Харькове в мае 1889 года, а свои впечатления выразил два года спустя, сделав во время заграничной поездки неожиданное сравнение: «Рим похож в общем на Харьков...», — по сути, высказавшись не в пользу Рима и не в пользу Харькова, поскольку и тому, и другому было противопоставлено «светлое воспоминание» о Венеции (П IV, 217). В сентябре 1898 года по пути в Крым он послал с дороги открытку сестре с деловым поручением, дописав в конце: «Харьков. Погода чудесная» (П VII, 268). Это впечатление станет прелюдией его поездки на юг, где всё та же чудесная погода, продлившаяся до самого декабря, заманит, очарует и привяжет его к Ялте на все последующие годы.

Такие и некоторые другие, достаточно разноплановые впечатления постепенно складывались в **текст жизни** Чехова, как постепенно складывался текст его записных книжек. По законам художественности, сюда вплетались и лирические, и анекдотические мотивы. Весной 1900 года, в пору особенного интереса к Московскому Художественному театру и романтических отношений с Ольгой Книппер, Чехов собирался приехать в Харьков, где вначале предполагались 4 гастрольных спектакля МХТ (П IX, 62). Что же касается анекдотичности, то её главным образом порождала ироничность чеховского сознания. Так было и в ранние, и в поздние годы. В апреле 1887 года по пути в Таганрог Чехов описывал в письмах к родным своих попутчиков по купе: «харьковский помещик, игривый, как Яша Корнеев»; исправник, офицер и генерал; в Харькове «умилительное прощание с исправником, генералом и прочими» (П II, 56). Ситуация умилительного прощания с исправником и генералом для самого Чехова была определённно иронична и именно так должна была быть воспринята его близкими. Анекдотичностью окрашен сюжет, сложившийся в 1900 году практически без участия Чехова, но сформулированный им в стиле заметки для записной книжки: «Вчера я прочёл в “Таганрогском вестнике” упрёк по адресу Таганрогского городского управления, почему-де оно не жертвует мне на санаторию, когда Харьков пожертвовал 1000 р., и проч. Считаю нужным сим заявить, что 1000 р. из Харькова я не получал и никогда не полу-

⁴ Часть этих статей-рецензий с критическими отзывами прокомментирована: П III, 353–354. Несколько лет спустя ситуация в принципе не изменится: в 1893 году в «Харьковских губернских ведомостях» появится раздражённый отклик на чеховскую «Скучную историю» харьковского профессора-филолога Н. Ф. Сумцова, см. об этом: *Звиняцковский В. Я., Панич А. О.* Нехорошие люди: об «отрицательных» персонажах в пьесах Чехова. Донецк: Норд-Пресс, 2010. С. 23–35.

чу <...> Харьковское городское управление прислало 1000 р., вероятно, княгине Барятинской, которая устраивает здесь санаторию...» (П IX, 91). Такие ситуации *qui pro quo* свойственны чеховским заметкам в записных книжках.

Харьковский текст жизни переплавлялся в **литературный** чеховский текст. Литературный текст выходил не менее разноплановым. В «Осколках московской жизни» харьковская тематика представлена в трёх сюжетах, во всех трёх — в ироничном стиле и анекдотичной форме. В первом вспоминается, как г-н Сталинский, издавая в Харькове газету «Харьков», в 1880 году «30-е февраля выдумал» (XVI, 42), т. е. выпустил номер с датой 30 февраля. Во втором говорится о любителях бесплатного проезда по железной дороге, укрывающихся от кондукторских глаз «в кабинете задумчивости», и даётся ссылка на знакомого, «который всегда таким образом в Харьков ездит» (XVI, 50). В третьем рассказано об «учёных контрах», которые завелись у Москвы и Харькова: диссертация г-на Дриля, отклонённая юридическим факультетом в Москве, была одобрена в Харьковском университете. «Резкая разница во взглядах на доброкачественность диссертации, — комментирует Чехов, — была бы понятна, если бы Дриль поехал в Сидней или Калькутту, но ведь Харьков не в Австралии и учёные его не индусы...» (XVI, 175–176).

Уже по этим трём очеркам можно судить о своеобразии харьковской темы в чеховском творчестве: если Харьков и не дотягивает до представлений о земле неведомой, вроде той, о какой в пьесах Островского рассказывали странницы с богатым воображением, то всё же это место, где случаются небывалые происшествия и невероятные отношения. После этого можно не удивляться, что в «Лешем» и затем в «Дяде Ване» Марья Васильевна получила письмо из Харькова от Павла Алексеевича — не иначе, профессора — и его новую брошюру, где он опровергает то, что семь лет тому назад сам же и защищал. По убеждению Астрова, в Харькове Елена Андреевна, сумевшая устоять от соблазна в деревенском имении Войницких, рано или поздно может поддаться чувству и начать непоэтичный роман. В Харьков можно проехать по железной дороге за сорок копеек, вырученных от продажи пенковой трубки, как удалось герою рассказа «Русский уголь»: «Это нечестно, но зато очень дёшево!» В Харьков можно послать свой труп в анатомический театр — об этом просит своих дочерей герой рассказа «В усадьбе» Рашевич. Добавляет к перечню странностей переключка с гоголевским «невероятно странным происшествием», из ряда тех, что редко, но бывают: герой «Скучной истории» Николай Степанович приезжает в Харьков, в хронике мест-

ной газеты читает известие о прибытии «нашего известного учёного, заслуженного профессора», и резюмирует: «Теперь моё имя безмятежно гуляет по Харькову...» (VII, 308). Здесь возникают ассоциации с героем повести «Нос», отделившимся от своего владельца и безмятежно гулявшим по петербургскому Невскому проспекту.

Фантастичность семейных преданий о таинственных приключениях на пространстве между Таганрогом и Харьковом в зрелом творчестве Чехова преобразуется в иные варианты, далёкие от разбойников и нечистой силы, но по-прежнему скрывающие в себе некую угрозу. Так, для героя «Скучной истории» ошутимая угроза исходит от Гнеккера, рассказывающего, что «у его отца в Харькове большой дом и под Харьковом имение» (VII, 279). Для героини «Душечки» Ольги Семёновны из Харькова исходит угроза лишиться Сашеньки: в любой момент может приехать мать мальчика и забрать его. Вслушаемся в ритм, всмотримся в структуру чеховской фразы: «Его мать уехала в Харьков к сестре и не возвращалась...» (X, 112). По такой модели строятся вариативные страшные истории, фольклорные и литературные: они начинаются с того, что пропадает кто-то из близких родственников, а если после и возвращается, то непременно ночью и появление его несёт угрозу жизни и благополучию остальных. Сравним эпизод, когда в «Душечке» среди ночи раздаётся стук в калитку и Ольга Семёновна переживает страхи: «Это телеграмма из Харькова, — думает она, начиная дрожать всем телом. — Мать требует Сашу к себе в Харьков... О господи!» (X, 113). Так, возможно, проявился комплекс личных мотивов автора: и привязка к Харьковской губернии могилы брата Николая, похороненного на Лучанском кладбище; и один из характерных харьковских адресов (Е. К. Сахаровой): Старо-Кладбищенская улица; и присутствие харьковского анатомического театра, о котором Чехов упоминал в письме и в двух рассказах — «Перекати-поле» и «В усадьбе». Чехову была известна и трагическая история молодой талантливой артистки Евлалии Кадминой, которая в 1881 году покончила жизнь самоубийством, приняв яд во время спектакля «Василиса Мелентьева» по пьесе А. Н. Островского на сцене драматического театра в Харькове. История Кадминой отозвалась в нескольких литературных сюжетах 1880-х годов, в том числе в драме А. С. Суворина «Татьяна Репина» и её продолжении — чеховской одноактной «Татьяне Репиной». В «Дяде Ване» и в «Скучной истории» Харьков изображён так, словно тут — конец всех земных путей. Уезжая туда, Серебряков и Елена Андреевна прощаются навсегда и слышат в ответ: «Прощайте... Простите... Никогда больше не увидимся...» (XII, 113). Путь Нико-

лая Степановича обрывается вместе с его записками в гостиничном номере в Харькове, и последняя фраза его записок — также бесспорно прощальная.

Вместе с тем в чеховских текстах прочитывается и противоположное восприятие Харькова: как места, с которым связываются надежды на будущее, на улучшение ситуации или даже спасение. Для больного профессора Серебрякова выписываются лекарства по харьковским рецептам. Серебряков и Елена Андреевна уезжают в Харьков, буквально спасаясь бегством от незадавшейся деревенской жизни. Николая Степановича жена посылает в Харьков в надежде узнать, что жених их дочери действительно из хорошей семьи и богат. Александр Иванович из рассказа «Перекасти-поле» отправляется с рекомендательным письмом к харьковским студентам, которым он доверяет в выборе собственного жизненного пути. Павел Иванович из рассказа «Гусев» предвкушает, как доберётся до Харькова и там даст волю своей обличительной натуре: «Ещё какой-нибудь один месяц, и мы в России. <...> Приеду в Одессу, а оттуда прямо в Харьков. В Харькове у меня литератор приятель. Приду к нему и скажу...» (VII, 332) и т. д. Для героя рассказа «Русский уголь» Харьков — единственный ориентир в его стремлении вернуться на родину. В этом рассказе русский граф Тулупов расписывает немцу, горному мастеру Артуру Имбсу, как богата залежами каменного угля Донская область, но при этом плохо знает географию и на карте указывает ногтем где-то «возле Харькова» (III, 16). Затем граф приглашает немца в своё донское имение, после чего выясняется, что и уголь тут никому не нужен, и немец с его учёностью, книгами и чертежами тоже не нужен. В конце концов Имбс пешком ушёл «к северу»: «в тот самый Харьков, который ещё так недавно граф поцарапал на карте своим розовым ногтем. В Харькове надеялся он встретить немцев, которые могли бы дать ему денег на дорогу» (III, 19). Заметим, что идёт он тем самым путем, каким Павел Егорович Чехов гонял гурты скота в юные годы.

Как правило, надежды на Харьков как место, где разрешаются жизненные проблемы, оказываются мнимыми. Харьковские рецепты не излечивают Серебрякова, и вряд ли, перебравшись на жительство в Харьков, он и Елена Андреевна станут там счастливее. Николай Степанович выясняет, что Гнеккер — жулик: нет ни дома с такой фамилией в Харькове, ни имений под Харьковом. Александр Иванович, несмотря на помощь замечательных людей, писавших очень умные статьи в харьковские газеты, так ничего и не достиг: «услыхал, что приехала моя мамаша и ищет меня по всему Харькову. Тогда я взял и уехал» (VI, 259). А Павел Иванович вообще не

доехал до Харькова и умер в дороге. Только немец Артур Имбс, очевидно, получил-таки в Харькове помощь своих земляков, поскольку историю о русском угле он рассказывает, уже плывя на пароходе по Рейну. Однако это давно известно: что русскому здорово, то немцу смерть, и наоборот. Исключение Имбса только подтверждает правило: Харьков — город, вокруг которого и в котором творятся мифы.

Так, в последней чеховской пьесе Харьков — осколок мифа о вишнёвом саде, о легендарной вишне и деньгах без счёта, о которых помнит теперь один престарелый Фирс: «И, бывало, сушёную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков. Денег было! И сушёная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая... Способ тогда знали...» (XIII, 206). В попытке объяснения Лопехина с Варей реплика с упоминанием Харькова прикрывает (а фактически обнаруживает) отсутствие чувств: Лопехин не знает, о чём говорить, и вместо предложения руки и сердца произносит в сущности ненужные фразы: «А я в Харьков уезжаю сейчас... Дела много» (XIII, 251). Вся пьеса обрамлена схожими по содержанию репликами Лопехина: в 1 действии: «Мне сейчас, в пятом часу утра, в Харьков ехать» (XIII, 204); в 4 действии: «А мне в Харьков надо. <...> В Харькове проживу всю зиму» (XIII, 243). Между ними — мифические планы спасения вишнёвого сада, закончившиеся ничем: сад вырубает, упоминание о нём останется только в энциклопедическом словаре.

Учитывая специфику чеховского харьковского контекста, впору заподозрить, что Харьков мифологичен и как город триумфов актрисы Аркадиной в «Чайке». Укрепить эти подозрения или опровергнуть их могло бы знакомство с достоверной театральной ситуацией города Харькова той поры. И здесь неоценимую помощь оказывает театральная хроника 1889–1895 годов, регулярно публиковавшаяся на страницах хорошо известного Чехову журнала «Артист».

2

Театральный, музыкальный и художественный журнал «Артист» (с № 33 — журнал изящных искусств и литературы) выходил в Москве с сентября 1889 года по февраль 1895 года. Издание прекратилось со смертью издателя Ф. А. Куманина на 46-й книжке. Чехов следил за этим журналом, был лично знаком с Куманиным и вёл с ним переписку, рекомендуя подходящих авторов, сам печатался, начиная со второй книжки. Здесь были опубликованы его «Лебединая песня» (1889, № 2), «Предложение» (1889, № 3), затем две другие вещи для сцены — «Медведь» (1890, № 6) и «Трагик поневоле» (1890, № 7),

а потом и повесть «Чёрный монах» (1894, № 33). Журнал помещал рецензии на сочинения А. П. Чехова и постановки пьес «Иванов» в театре Корша (1889, № 2, 3) и «Леший» в театре Абрамовой (1890, № 6). Каждая журнальная книжка содержала солидный блок современного театрального обозрения, включавшего новинки Петербурга и Москвы, заграничную хронику и хронику российских провинциальных театров в перечне городов от «А» до «Я», от Архангельска и Астрахани до Ярославля и Ялты.

Едва ли не в каждом номере, за редким исключением, помещались и театральные корреспонденции из Харькова. Их источниками служили рецензии в местной прессе или сообщения собственного корреспондента. Перелистаем страницы харьковской театральной хроники: ведь даже если не все, то некоторые из них наверняка попадали в поле зрения Чехова и были известны его современникам.

В первой же книжке «Артиста» была напечатана весьма оптимистичная информация по культурной жизни Харькова: «Н. К. Ушинский строит новый театр со всеми последними усовершенствованиями. Труппа может быть оперная, может быть и драматическая, два раза в неделю. Недавно учреждённое общество изящных искусств в городе Харькове предполагает начать правильную деятельность с наступлением осеннего сезона. Имеется в виду открыть студию для занятий рисованием, лепкою и формовкою, предполагается устроить выставку картин работы местных художников, а также из картинных коллекций частных владельцев»⁵.

Однако год спустя ситуация определилась не в пользу драматической труппы: «В новом театре Ушинского в Харькове будет оперетка»⁶. Драматический театр продолжал размещаться в старом здании, принадлежавшем семейству Дюковых (в 1870-х — 1890-х годах владельцами поочередно были Н. Н. Дюков, его вдова В. Л. Дюкова и их дочь А. Н. Дюкова) и сдаваемом ими в аренду⁷. В октябре 1890 года харьковский корреспондент сообщал: «Несмотря на увеличивающийся рост нашего города, несмотря на его 800-тысячный годовой доход и почти 200-тысячное население, — у нас до сих пор нет *городского*⁸ театра и единственный зимний театр составляет частную собственность, причём самое здание театра, благодаря своей ветхости и безобразному устройству, положительно не выдерживает никакой критики»⁹.

⁵ Артист. 1889. № 1. С. 138.

⁶ Артист. 1890. № 8. С. 130.

⁷ См.: История русского драматического театра. Т. 6. С. 359–369.

⁸ Здесь курсив в тексте источника, далее во всех цитатах курсив мой. — А. Г.

⁹ Артист. 1890. № 9. С. 149.

1889 годъ.

Сентябрь.



Обложка первого номера журнала
«Артист»

чение спектакля **шутка А. Чехова “Медведь”**, благодаря прекрасному исполнению г. Неделина, г-жи Вронской и г. Моисеева, прошла *с большим успехом*.

На сцене драматического театра была также поставлена драма г. Суворина “Татьяна Репина”, с г-жей Вронской в роли Репиной и г. Новиковым в роли Адашева.

В бенефис А. В. Ветровой шла, по словам “Южного края”, комедия “Общество поощрения скуки”¹⁰. Роль графа Бориса играл г. Вишневецкий — актёр, приличный только для вторых амплуа. Он был так же похож на графа, как госпожа Антили на баронессу фон-Сидгов, которую она, по какому-то недоразумению, изображала вместо г-жи Вронской).

В этой же информации упоминались другие спектакли репертуара сезона: комедия Тихонова «Через край», драма Сумбатова «Тёмные силы» («Листья шелестят»), где *«наибольший успех имела г-жа*

Хроника театральной жизни Харькова изобилует знаковыми Чехову актёрскими именами, названиями произведений хорошо известных ему авторов, включает и его собственные сочинения для сцены.

Ноябрь 1889 года: «По словам “Южного края”, в субботу, 30 сентября, в драматическом театре целиком был повторен в пользу Александровского приюта для бедных мальчиков спектакль, поставленный для открытия зимнего сезона 8 сентября. Данная в этот вечер комедия А. Н. Островского “Без вины виноватые” прошла лучше, чем при открытии зимнего сезона. Г-жа Волгина, в роли Кручининой-Отрадиной, *имела большой и заслуженный успех*. Поставленная в заклю-

¹⁰ Комедия В. А. Крылова в 3 д. Переделана из комедии Э. Пальерона.

Волгина», драма Н. Потехина «Мёртвая петля» и «Горе от ума» Грибоедова¹¹.

Февраль 1890 года: «...из новых пьес в январе шёл «**Леший**» г. Чехова»¹².

Апрель 1890 года: «Концерт Е. А. Лавровской в Харькове привлек в залу коммерческого клуба многочисленную публику и прошёл, по свидетельству местных газет, с **большим успехом**».

Концерты певицы Никита в Харькове имели **небывалый успех**¹³.

Сентябрь 1890 года: «Открытие зимнего сезона в драматическом театре последует 1 октября. <...> **Успехом пользуется 2-жа Волгина**. Сборы плохи»¹⁴.

Ноябрь 1890 года: представлена репертуарная сводка: **водевиль А. Чехова «Предложение»**, пьесы А. Н. Островского: «Бешеные деньги», «Без вины виноватые», «Женитьба Белугина», «Гроза», Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского», комедия А. Доде «Нума Руместан», драма Пушкирёва «Ксения и Лжедмитрий», переделка Гость-Кольцова «Утро и полдень». Отмечено, что Товарищество драматических артистов (в это время — под руководством М. М. Бородая) «взяло средним числом по 400 руб. за спектакль», что было сочтено очень хорошим показателем. При этом применительно к членам труппы часто упоминается о «**заслуженных лаврах**»¹⁵.

Декабрь 1890 года: «Товарищество драматических артистов, играющее в Дюковском театре, пользуется в текущем сезоне **ещё большим успехом**, нежели в предыдущие».



Лебединая пѣсня.

(КАЛХАСЪ).

Драматическій этюдъ въ одномъ дѣйствіи.

А. П. Чехова.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛІЦА:

Василій Васильевичъ Сибгеновскій, помѣк, старикъ 58 лѣтъ.
Никита Ивановичъ, сѣнаръ, старикъ.

Дѣйствіе происходитъ на сценѣ провинціальной театры, ночью, послѣ спектакля. Писатель сидитъ провинціально театры средней руки. Изящно одѣтый, выходя изъ театра, онъ случайно попалъ въ уборную, отворилъ въ уборной двери и увидѣлъ сидящую на стулѣ женщину. Передъ нею стоялъ какой-то старикъ. Ночь. Темно.

ЛІЦЕНІЕ 1-е.

Сибгеновскій (съ косякомъ благословенія, со свѣчкой въ рукѣ, выходя изъ уборной и замечая): Вотъ такъ фигура! Вотъ такъ штука! Въ уборной туалетъ! Свѣтъ! Свѣтъ!

но уже кончилась, всё изъ театра ушли, а я провинціальной театры средней руки выхожу. Ахъ, старый хрычъ, старый хрычъ! Старая ты собака! Такъ, значитъ, выключился, что себя упустилъ! Ужасно! Хвалю, замочка! (проникновенно.) Егорка! Егор-

Рисунок Л. О. Пастернака к журнальной публикации «Лебединой песни» А. П. Чехова

¹¹ Артист. 1889. № 3. С. 178–180.

¹² Артист. 1890. № 6. С. 187.

¹³ Артист. 1890. № 7. С. 204.

¹⁴ Артист. 1890. № 8. С. 130.

¹⁵ Артист. 1890. № 10. С. 182.





В уборной. Рис. Л. О. Пастернака

В репертуаре указаны «Ревизор», «Гроза», «Грех да беда на кого не живёт», «Горькая судьбина»¹⁶, «Самородок»¹⁷, «Оболтусы ветрогоны»¹⁸, «Вторая молодость»¹⁹, из новых пьес: «Нина» Д. Давыдовского, «Светские затеи» Королёва, «Симфония» М. Чайковского. В последней комедии г-жа Волгина имела *большой успех в роли Елены Протич*²⁰.

Февраль 1891 года: представлен отчёт «по бенефисным спектаклям, сопровождаемым всегда почти и *хорошими сборами, и подарками, и овациями*».

Отмечены «выдающиеся спектакли последних трёх месяцев»: мольеровский «Дон-Жуан» и комедия Вл. И. Немировича-Данченко «Новое дело», на долю которой выпал «громадный успех». «Премьерша товарищества г-жа Волгина, пользующаяся здесь в течение двух сезонов большими симпатиями публики, выбрала для своего бенефиса комедию А. Доде “Сафо” и *получила много и оваций и подарков, но пьеса сама по себе успеха не имела, хотя и разыграна была довольно старательно*».

Отмечена «довольно серьёзная конкуренция» в труппе, сложившаяся вследствие того, что на одно и то же амплуа приглашены по две исполнительницы: например, на одни и те же роли — г-жи Волгина и Глебова. О Глебовой сказано: «Сначала она как будто несколько заинтересовала публику, но затем её участие не имело особого влияния на увеличение сборов. Г-жа Глебова заметно постарела и утратила много прежнего огня...» Приведён репертуар примадонны труппы: «Преступница»²¹, «Нищие духом»²², «Татьяна Репина»,

¹⁶ Драма в 4 д. А. Ф. Писемского.

¹⁷ Комедия в 4 д. И. Н. Ге и И. А. Салова.

¹⁸ Комедия в 4 д. Л. Ф. Яковлева.

¹⁹ Драма в 4 д. П. М. Невежина.

²⁰ Артист. 1890. № 11. С. 223.

²¹ Драма в 5 д. Н. Е. Вильде.

²² Драма в 4 д. Н. А. Потехина.



«Грешница»²³, «Медея»²⁴, «Майорша»²⁵, «Вторая молодость», «Сумасшествие от любви»²⁶, «Адриенна Лекуврёр»²⁷.

В той же заметке рецензент прошёлся по Н. Н. Соловцову: в Гамлете и Отелло (а до этого Харьков видел в роли Отелло великого итальянского трагика Сальвини) — «играет слишком по-провинциальному»; в «Кине»²⁸ и «Семье преступника»²⁹ выступил тоже неудачно³⁰.



Костюмер. Из альбома К. В. Аллерса

Апрель 1891 года:

«М. М. Глебова для своего бенефиса не нашла ничего интереснее драмы Скриба “Адриенна Лекуврёр”, в которой для почтенной артистки имеется довольно эффектная и благодарная роль, но выбор этой заигранной мелодрамы в значительной степени повлиял на сбор, который для бенефиса такой популярной артистки оказался слишком ничтожным. Г. Соловцов в этом спектакле снова взялся не за своё дело: он играл Морица. Спектакль не обошёлся без шумных оваций и подношений. <...>

Бенефис г-жи Волгиной, игравшей очень мало после приезда г-жи Глебовой, прошёл шумно. *Ей сделано было много подношений и оваций.* Дана в этот вечер была драма Сарду “Разлучённая жена”, в которой г-жа Волгина с большой энергией и задушевностью сыграла роль Одетты³¹.

Упомянуты другие бенефисные спектакли: «Женитьба» Гоголя, «Жрица искусства» Карпова, «Плоды просвещения» Л. Толстого,

²³ Драма в 4 д. А. И. Пальма.

²⁴ Драма в 4 д. А. С. Суворина и В. П. Буренина.

²⁵ Драма в 5 д. И. В. Шпажинского.

²⁶ Драма в 5 д. М. Томайю-и-Бауса. Пер. с исп. В. И. Родиславского и О. О. Новицкого.

²⁷ Драма в 5 д. Э. Скриба и Э. Легуве.

²⁸ «Кин, или Гений и беспутство». Ком. в 5 д. А. Дюма-отца.

²⁹ Драма в 5 д. П. Джакометти. Пер. с итал. А. Н. Островского.

³⁰ Артист. 1891. № 13. С. 216–217.

³¹ Артист. 1891. № 14. С. 175.

где был выделен Н. Н. Соловцов (историки театра впоследствии оценили эту постановку как проявление лучших сторон его режиссуры и исполнительского мастерства³²). Особо подчеркнуто, что «Плоды просвещения» «разрешены были к постановке самим автором по телеграфу, согласно просьбе Харьковского товарищества, и появились перед публикой только два раза перед самым окончанием сезона»³³.

Сентябрь 1891 года: накануне нового сезона подводятся итоги: «За несколько лет драматический театр создал постоянный и многочисленный контингент публики...»³⁴

Октябрь 1891 года: «открылся сезон “Грозою” Островского»; г-жи Глебова и Волгина выбыли из состава труппы³⁵.

Февраль 1892 года: «Бенефис г-жи Свободиной-Барышевой оказался гораздо слабее в материальном отношении, чем можно было ожидать, принимая во внимание талант и добросовестную работу артистки. Г-жа Свободина пожелала выступить в роли Франсильон в неизвестной ещё Харьковскому комедии Дюма “Око за око” и имела в ней выдающийся успех, выразившийся в шумных овациях и подношениях, которые также в изобилии сыпались и на предыдущего бенефицианта г. Петипа» (в бенефис М. М. Петипа в первый раз на здешней сцене шла комедия Влад. Александрова «Уголок Москвы», рецензент отмечал прекрасно сыгранную роль Дробовского)³⁶.

Март 1892 года: «Для бенефиса г-жи Велизарий возобновлена была комедия “Фру-фру”³⁷, успеха не имевшая, потому что бенефициантке мало подходит эта трудная роль; общее же исполнение было довольно вялое. Зато настроение зрительской залы было самое восторженное: г-жа Велизарий, играющая у нас только первый сезон, сделалась настоящей любимицей публики и её бенефис, сравнительно с другими, оказался первым по обилию подарков. <...>

Все бенефисы отличались большими овациями и обилием подношений. <...>

Много было подношений и цветов»³⁸.

Апрель 1893 года: упомянуты гастролы бывшей артистки театра Корша А. Я. Гламы-Мещерской, сыгравшей Ренёву в драме А. Н. Островского и Н. Я. Соловьёва «Светит, да не греет». Более подробно дана информация о гастролях знаменитой артистки Малого театра М. Н. Ермоловой: у неё прошли 4 спектакля: «Татьяна

³² История русского драматического театра. Т. 6. С. 365–366.

³³ Артист. 1891. № 14. С. 176.

³⁴ Артист. 1891. № 15. С. 165.

³⁵ Артист. 1891. № 16. С. 150–151.

³⁶ Артист. 1892 № 20. С. 163.0

³⁷ Комедия в 5 д. Г. Мельяка и Л. Галеви.

³⁸ Артист. 1892. № 21. С. 157.



Репина», «Мария Стюарт» Шиллера, «Сафо» Грильпарцера, «Таланты и поклонники» Островского, все имели *«громадный успех»*. По оценке корреспондента, *«таких высокопоэтических минут мы давно не испытывали в зале нашего драматического театра»*.

В той же заметке находим интересный штрих относительно одного из актёров местной труппы: «...Каширин, безусловно, даровитый актёр, по-видимому, совсем перестал работать, что отражается в исполнении многих ролей. Ему, очевидно, повредили те *дешёвенькие лавры, которыми его награждала в течение минувшего сезона менее взыскательная часть театральной публики*»³⁹.

Июль 1894 года: в Харькове прошли гастроли Товарищества артистов московского Малого театра под руководством О. А. Правдина, было дано 12 спектаклей⁴⁰.

Январь 1895 года: Н. Д. Рыбчинская в комедии А. Дюма-сына «Око за око» в роли Франсильон имела «большой успех», её встретили *«чрезвычайно сердечно, с овацией и подношением ценного подарка»*⁴¹.

3

Теперь впору задаться вопросом: как же вписывалась в картину реального драматического театра литературная героиня — актриса Аркадина? Ведь если у Чехова дважды говорилось о том, что Аркадину «принимали в Харькове», то очевидно, что автору было важно обозначить конкретный региональный контекст, пусть и с типичными чертами театральной провинции 1890-х годов.

Прежде всего понятно, что у Аркадиной в Харькове были летние гастроли: время действия «Чайки», где она рассказывает о своём успехе, — один из осенних месяцев, а к заболевшему Сорину её вызвали, по всей вероятности, из Москвы. Известно, что в середине 1890-х годов практика летних гастролей актёров, объединявшихся с этой целью во временные товарищества, получила широкое распространение⁴². Гастролёрство (летнее или сезонное) было отличительной особенностью драматического театра в Харькове: газеты «называ-

³⁹ Артист. 1893. № 29. С. 189.

⁴⁰ Артист. 1894. № 39.

⁴¹ Артист. 1895. № 45. С. 257.

⁴² См.: «Важным фактором театральной жизни было создание актёрами столичных театров летних гастрольных товариществ»; «В середине 90-х годов распространение летних поездок становится эпидемическим» // История русского драматического театра. Т. 6. С. 316, 320.

ли тогда театр Дюковой театром ненадолго оседавших гастролёров»⁴³; общая репутация была следующей: «Служить в Харькове было не менее лестно, чем в Киеве или Казани. Но работа харьковского театра, делавшего год от года всё возрастающие обороты и видевшего в своих стенах крупнейших актёров, была отмечена какой-то захолустностью»⁴⁴.

Как правило, гастролеры членов товариществ носили «чисто коммерческий компромиссный характер»⁴⁵, с явно выраженным премьерством, вытекающим из него соперничеством и не слишком ответственным отношением к делу⁴⁶. На страницах уже не хроники, а театральной критики журнала «Артист» периодически высказывалось сожаление о том, что «столичные гастролёры едут налегке — и по части репертуара, и по части ансамбля, и по части обстановки и постановки спектакля»; *«к обеспеченному содержанию прибавляют лишний заработок, испытывают наслаждение триумфаторов, получают восторженные адреса»*, — но при этом «ни на долю сценического искусства в смысле его развития, ни на долю театрального дела в



На гастроли
Рис. из альбома К. В. Аллерса

⁴³ Там же. С. 368.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же. С. 320.

⁴⁶ См.: «Соперничество становилось здесь тягостной нормой существования. Любая подборка театральной хроники в газетах и журналах 80–90-х годов содержит однообразные рассказы о том, как создавались и погибали актёрские товарищества, как повторялись “сначала небрежное отношение к делу, потом распри и борьба мелких самолюбий”, “ссора, драка и разъезд по домам” // Там же. С. 354.

провинции в смысле его упрочения не перепадает ничего»⁴⁷. Такие оценки могут служить реальным комментарием к ситуации гастролёвства Аркадиной.

В исследованиях, посвящённых истории чеховской «Чайки», на образ Аркадиной проецируется и реальный характер — актрисы Л. Б. Яворской⁴⁸. В тексте «Чайки» даны образцы репертуара Аркадиной: драма А. Дюма-сына «Дама с камелиями», драма Б. М. Маркевича «Чад жизни», трагедия Шекспира «Гамлет» и, по оценке Треплева, безымянные «жалкие, бездарные пьесы» (XIII, 40), воплощающие театральную рутину. Приведённый поименованный ряд опирается на амплу героини; это, безусловно, репертуар премьерши. Драматическая хроника Харькова в этом смысле ценна тем, что добавляет и расширяет репертуарный круг, а вместе с тем и представления о театральных нравах и традициях места.

В контексте дюковского театра за образом Аркадиной сквозят черты таких актрис-премьерш, как С. П. Волгина, М. М. Глебова; возможно — и гастролеровавших здесь, хорошо знакомых Чехову А. Я. Гламы-Мещерской, Н. Д. Рыбчинской; а может быть — учитывая особенности отношения Чехова к М. Н. Ермоловой — и самой примадонны Малого театра, доставившей харьковским поклонникам «высокопоэтические минуты».

В числе ударных ролей, горячо принимав-



Проводы гастролёрши
Рис. из альбома К. В. Аллерса

⁴⁷ Артист. 1894. № 40. С. 233, 256.

⁴⁸ См.: *Альтиуллер А. Я.* «Тип во всяком случае любопытный» (А. П. Чехов и Л. Б. Яворская) // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990. С. 140–158; *Звянецковский В. Я., Панич А. О.* Нехорошие люди: об «отрицательных» персонажах в пьесах Чехова. С. 46–92 (гл. «Человек из Аркадии»).



Дамская уборная. Рис. из альбома К. В. Аллерса

шихся харьковской театральной публикой, — Отрадина-Кручинина, Татьяна Репина, Елена Протич, героини в драмах А. Н. Островского, И. В. Шпажинского, А. И. Сумбатова, мелодрамах и комедиях Э. Скриба, В. Сарду, А. Доде, А. Дюма-сына, — все те «довольно эффектные и благодарные роли», в которых могла выступать и Аркадина. Нельзя не отметить, что, при общей доброжелательности тона, в харьковской хронике «Артиста» встречаются и упреки по поводу «заигранных мелодрам», хотя они не столь резки, как обвинительные реплики Треплева в адрес Аркадиной. Тем не менее очевидно, что даже заигранные пьесы или спектакли, не имевшие успеха в целом, не оставались без «шумных оваций и подношений», в том числе и «ценных подарков» от «восторженной» публики.

Отображая типичные стороны театральной провинции (репертуарный список, конкуренция Волгиной и Глебовой, порой довольно вялое исполнение, колебания сборов), хроника дюковского театра выглядит нетипичной именно по частотности упоминаний об этих шумных овациях и подношениях. На страницах «Артиста» они — лейтмотив харьковских корреспонденций. И на их фоне головокружительный успех Аркадиной теряет свою исключительность, значительно обесценивается тем обстоятельством, что восторженный



Ужин после спектакля. Рис. из альбома К. В. Аллерса

приём был обычаем харьковской театральной публики, выдавшей ещё и не таких знаменитостей! Создаётся впечатление, что повышенная эмоциональность рассказа Аркадиной («...батюшки мои, до сих пор голова кружится!») — либо следствие далеко зашедшего самодовольства, либо та же расчётливая игра, какую она уже продемонстрировала в третьем действии в сцене обольщения Тригорина, а затем показного равнодушия к нему.

Необходимо учесть и обратную сторону артистического успеха — вопрос о заслуженности «лавров» и грани, отделяющей мастерство от ремесленничества. Этот вопрос, по сути нелицеприятный, ставился редко, но всё же порой подразумевался даже в положительных рецензиях. На страницах «Артиста» его задавал один из постоянных театральных обозревателей 1890-х годов: «Актёру, играющему Гамлета, подносят лавры; и бывшему лакею, сделавшемуся исполнителем шансонеток — тоже подносят лавры. Где же граница увенчиванья “великих”?»⁴⁹. Примечательно в этом смысле высказывание харьковского корреспондента о «дешёвеньких лаврах», которыми «менее взыскательная часть театральной публики»

⁴⁹ Артист. 1891. № 18. С. 157.



После спектакля
Рис. Э.-А. Байярда



После бенефиса
Рис. из альбома К. В. Аллера

награждала одного из актёров труппы в течение всего сезона: речь шла не о дешёвизне полученных им подарков, а о том, как легко и дешёво доставались ему эти «лавры».

Словом, весь разыгрываемый Аркадиной этюд на тему «Как меня принимали в Харькове» совсем не так прост, как кажется. Здесь героине подставлена своеобразная авторская подножка в виде скрытой иронии, проявляющейся по принципу айсберга: вершина видна, а значительно бóльшая часть — в подтексте. И надо сказать, что такой приём не единственный в «Чайке». Такого же рода «подножка» была подставлена ещё в первом действии в словах Треплева об Аркадиной: «...попробуй похвалить при ней Дузе! Ого-го! Нужно хвалить только её одну, нужно писать о ней, кричать, восторгаться её необыкновенною игрой в “*La dame aux camélias...*”» (XIII, 7).

Для того чтобы понять смысл этого замечания, необходимо знать, что знаменитая итальянская актриса Элеонора Дузе ко времени написания «Чайки» уже дважды побывала с гастролями в России, и в оба приезда буквально ошеломила зрителей невиданной ранее сценической техникой и простотой. Позже Дузе будет признана предшественницей поэтического реализма на сцене, в её собственном теоретическом принципе проникновения в «глубь вещей» историки театра обнаружат немало общего с известной системой Станиславского (его методами «вживания в роль» и «игры подтекста»). Можно предположить, что новаторские приёмы игры Дузе, в частности, её стремление воплощать внутреннее душевное состояние персонажа, психологизм, оказали влияние на развитие драматургии Чехо-

ва. Исследовательница жизни и творчества итальянской актрисы Ольга Синьорелли, говоря об исканиях Чехова в конце 1880-х — начале 1890-х годов, справедливо замечает: «Дуже была воплощением его мечты об актёре»⁵⁰. Чехов видел её в Петербурге 16 марта 1891 года, и впечатления его оказались настолько сильными, что, придя из театра, ночью он сразу же написал сестре: «Сейчас я видел итальянскую актрису Дуже в шекспировской “Клеопатре”. Я по-итальянски не понимаю, но она так хорошо играла, что мне казалось, что я понимаю каждое слово. Замечательная актриса. Никогда ранее не видал ничего подобного. Я смотрел на эту Дуже и меня разбирала тоска от мысли, что свой темперамент и вкусы мы должны воспитывать на таких деревянных актрисах, как Ермолова и ей подобных, которых мы оттого, что не видали лучших, называем великими. Глядя на Дуже, я понимал, отчего в русском театре скучно».



Л. Б. Яворская
в роли Маргариты Готье. 1894

Продолжение этого письма выглядит черновым проектом авторской оценки будущего харьковского успеха Аркадиной. Чехов прикладывает к письму вырезанный из газеты приветственный адрес Н. Н. Соловцову, поднесённый на его бенефисе в Харькове студентами Технологического института, и при этом с большой иронией использует слово «приятно» (в смысле — «куда как приятно!»), то есть в противоположном значении): «После Дуже приятно было прочесть прилагаемый при сём адрес. Боже мой, какой упадок вкуса и чувства справедливости! И это студенты, чёрт бы их душу дра! Что Соловцов, что Сальвини — всё равно, оба одинаково находят “горячий отклик в сердцах молодежи”. Грош цена всем этим сердцам» (П IV, 198).

Игра Дуже, «чуждая какой бы то ни было риторичности, полная красноречивых пауз», всегда воспринималась как «удивительное артистическое чудо»⁵¹, но наиболее потрясающее впечатление, по единому признанию, она производила в одной из любимейших

⁵⁰ Синьорелли О. Элеонора Дуже / Пер. с итал. А. С. Короткова. М.: Искусство, 1975. С. 50.

⁵¹ Там же. С. 49–50.



Э. Дуже. Рис. И. Е. Репина. 1891

её ролей — Маргариты Готье в «Даме с камелиями». Бернард Шоу, сравнивая Дуже с другой прославленной исполнительницей роли Маргариты Готье, «божественной» Сарой Бернар, говорил: «Сара Бернар — это изощрённое искусство, а Дуже — это сама жизнь»⁵². В упоминании о претензии Аркадиной на первенство в этой роли по сравнению с Дуже звучала откровенная насмешка не только Треплева, но и Чехова: современники, понимая всю глубину авторской иронии, с самого начала пьесы должны были понять, как далеко зашло артистическое тщеславие Аркадиной.

Подводная же часть айсберга авторской иронии здесь заключалась в том, что эгоистичная и мелочная Аркадина, озабоченная только своими сценическими победами, с успехом выступает именно в роли Маргариты Готье, то есть героини, ставшей образцом бескорыстной любви и женской самоотверженности. Те, кто были знакомы с этой популярной пьесой или одноимённым романом А. Дюма-сына, помнили, что Маргарита Готье ради благополучия любимого человека отказалась от личного счастья, зная, что это ускорит её гибель. Аркадиной же — и это будет вскоре показано — достаточно намёка на то, что Тригорин может покинуть её и быть

⁵² Там же. С. 64.

счастлива с другой, как она бросает все силы на то, чтобы этого не случилось, чтобы он остался при ней. По такой контрастной ассоциации характер Аркадиной получал дополнительное освещение, становилось ясно, что в реальной жизни актриса весьма далека от того благородного и великодушного образа, который она воплощает на сцене.

4

В дополнение к упоминанию о харьковских гастролях Аркадиной хотелось бы обратить внимание на ещё один любопытный источник, имеющий отношение к театральной ситуации в Харькове. Это фрагмент из воспоминаний Томмазо Сальвини, опубликованных в 1894 году в журнале «Артист» в переводе А. Веселовской под названием «Листки из автобиографии Сальвини».

Несколько слов о самом мемуаристе. Томмазо Сальвини (1829–1915) — великий итальянский драматический актёр так называемой «школы переживания». Мировая слава Сальвини связана с воплощением трагических героев шекспировской драматургии: Отелло, Гамлета, короля Лира, Макбета. Сальвини много гастролировал по Европе, Америке и приезжал на гастроли в Россию в 1880, 1882, 1885, 1900 и 1901 годах. Третий приезд в Россию запомнился ему обстоятельствами, которые сам актёр вспоминал как «забавный случай в Харькове». Приступая к рассказу о нём, Сальвини назвал его «курьёзным приключением». Вот несколько посвящённых этому страниц:

«...я должен рассказать курьёзное приключение, бывшее со мной весной 1885 г. Какая-то дама (я зову её дамой только для обозначения её пола) предложила мне играть в Малороссии с местными актёрами. Моё знание иностранных языков вообще очень ограничено, но по-русски я не понимаю ни слова. Я уведомил мою корреспондентку об этом затруднении, на что она ответила, что почти все знают в той местности по-итальянски, в особенности в Харькове, где есть университет, что актёры сделают всё, чтобы поддержать меня, и что она приготовит двух суфлёров, говорящих на обоих языках. Я уступил и приехал в Харьков, где был скандализован видом деревянного, старого, развалившегося театра, покрытого вековой грязью, заставившей меня содрогнуться. Исполнители, за исключением первой актрисы, слегка понимавшей по-французски, не знали ничего, кроме русского языка. Суфлёров было действительно два, но русский не знал по-итальянски, а итальянец по-русски. На репе-



Листки из автобіографіи Сальвини.

Дѣтскія воспоминанія.

Когда я былъ маленькимъ мальчикомъ, я убѣждалъ однажды изъ дому, воображивъ, что со мной поступили сурово; три дня спустя старшій слуга нашего дома отыскалъ меня въ отдаленномъ городѣ и привезъ назадъ. Обращеніе со мною отца послѣ этой проделки произвело на меня глубокое впечатлѣніе; вмѣсто того, чтобы строго наказывать меня, онъ предпочелъ обойти все дѣло молчаніемъ. Доброта эта совершенно измѣнила мой характеръ; я рѣшилъ не причинять болѣе отцу безпокойства, а заслужить его уваженіе и любви.

Я провелъ съ нимъ послѣ этого еще годъ, но тутъ отецъ, видя, что и я, и братъ не можемъ успѣвать среди ночевой жизни, которую мы вели вмѣстѣ съ его труной, отправилъ насъ во Флоренцію къ дядѣ и помѣстилъ меня въ юридическую, а брата въ художественную школу.

До десяти лѣтъ я не чувствовалъ ни къ чему призванія. Воля отца была для меня закономъ, и я не помню, чтобы какой-нибудь урокъ внушалъ мнѣ отвращеніе. Три года спустя, когда я уже принялся за латынь, отецъ пріѣхалъ во Флоренцію, чтобы играть тамъ весь сезонъ. Въ продолженіе этихъ трехъ лѣтъ дядя часто возилъ насъ къ отцу во время ваканцій, и тогда мы смотрѣли по вечерамъ, какъ онъ игралъ, и это было для насъ источникомъ безпредѣльнаго наслажденія. Въ особенности любилъ я драмы и трагедіи; если же давали комедію, я спрашивалъ позволенія идти спать.

Въ одну изъ ваканцій и похалъ съ отцомъ въ Миланъ и имѣлъ счастье видѣть изумитель-

наго артиста, Луиджи Вестри. Шель переводъ съ французскаго «*Маллиана*» и тутъ я впервые узналъ, что можно и плакать, и смѣяться заразъ. Вестри произвелъ на меня такое впечатлѣніе, что когда отецъ представилъ меня ему на другой день, я влился въ него глазами и не могъ сказать ни слова.

Въ это время отца постигло несчастье. Вторая жена его, которую мы едва знали, покинула его. Онъ былъ такъ огорченъ, что только мысль о сыновьяхъ удержала его отъ самоубійства. Нѣсколько мѣсяцевъ предавался онъ своей горю, и именно послѣ этого случая пріѣхалъ во Флоренцію, какъ я уже говорилъ. Мнѣ было всего тринадцать лѣтъ, но по виду казалось семнадцать. Когда отецъ увидалъ меня, онъ воскликнулъ: «Боже мой! Да что изъ тебя выйдетъ? Гольдъ?» — «Нѣтъ, отецъ», отвѣтилъ я, «я предпочитаю быть Давидомъ, его убійщикомъ!»

Послѣ этого, по окончаніи карнавальнаго сезона, когда отецъ вступилъ въ трупу Бона и Берлаффы, онъ увезъ меня съ собой.

Первое появленіе на сценѣ.

Репертуаръ труппы состоялъ изъ комедій Гольдони и трагедій Альфьери.

Однажды вечеромъ предстояло играть «Любопытныхъ женщинъ» Гольдони, какъ вдругъ актеръ, исполнявшій шутовскую роль *Пасквимо*, заболѣлъ за нѣсколько часовъ до поднятія занавѣса. Рѣшено было закрыть на этотъ вечеръ театръ; вдругъ Берлаффа спросилъ отца: «Отчего бы вашему Тому не сыграть этой роли?»

Хроника провинціальных театровъ.

Астрахань, Батумъ, Бердянскъ, Владикавказъ, Воронежъ, Вятка, Гельсингфорсъ, Дерптъ, Емисветградъ, Иркутскъ, Казань, Керчь, Кишиневъ, Кострома, Нижній Новгородъ, Николаевъ, Новочеркасскъ, Одесса, Орель, Пенза, Рига, Самара, Саратовъ, Смоленскъ, Тагайрозъ, Томскъ, Тюмень, Харьковъ и Херсонъ.
Группы и товарищества: 1. *Вибина, Бобовъ-Королева, Власова, Дубовицкаго, Казанцева, Картавова, Комылова, Кравченко, Крамское, Кропивницкаго, Денки, Лиской-Немцети, Лукевича, Малевскаго, Медвѣдова, Михайлова, Муромова, Нидьскаго, Полубинскаго, Прозоровой, Садовскаго, Сахасионскаго, Саратовскаго, Скурацова, Соколова-Жамсонъ, Форкати, Харьковскаго, Черепанова и Черкасова.*
Любительскіе кружки и общества: *Елецкій, Иркутскіе, Казанскіе, Костромскіе, Мариупольскіе, Орловскіе, Саратовскіе, Томскіе и Тверскіе.*

Къ вопросу объ обезпеченіи актерскаго труда. — Залом актрисрепертовъ. — Изъ письма артиста г. Кремлева.

Каждый разъ, когда намъ, въ качествѣ хроникера, приходится обозрѣвать текущую театральную жизнь провинціи, мы предвидимъ, что на читателя произведутъ непріятное, а иногда и угнетающее, впечатлѣніе сообщаемые нами факты и явленія. Эти факты и явленія, болѣею частью, обрисовываютъ незавидное положеніе театральнаго дѣла въ провинціи, низкій уровень развитія служителей искусства, профанирующіхъ его на разные лады, равнодушіе публики къ театру или склонность ея видѣть въ театрѣ только забаву, дѣйствующую на инстинкты и на нервы. Казалось бы сцена должна пробуждать отъ дремоты обитателей провинціи, наполять ихъ бесодержательную жизнь свѣтлыми впечатлѣніями, давать пищу уму и чувству, глухнущимъ въ обыденной сутолкѣ мелкимъ интересамъ. Искусство, какъ могучій стимулъ, должно бы вести за собою общество, поддерживая въ немъ присущее человѣку стремленіе къ правдѣ, добру и красотѣ. Но дѣйствительность идетъ слишкомъ въ разрѣзъ съ нормальнымъ порядкомъ явленій, и сцена или приближается къ вкусамъ публики или испытываетъ ея равнодушіе. Встрѣчаются, конечно, исключенія, и всякій оградный фактъ особенно дорогъ тѣмъ, кто видитъ въ театрѣ нравственную силу и свѣтъ, кого искренно печалитъ „бѣдность и несовершенство“ театральнаго жизни.

„Бѣдность“, въ букввальномъ смыслѣ, т. е., отсутствіе сборовъ, чуть не повсемѣстное.

Доходитъ до того, что нужда заставляетъ обращаться къ благотворительности. Въ **Бердянскѣ**, по сообщенію газеты „Крымъ“, нѣкоторые артисты мѣстной группы заявили одному изъ членовъ благотворительнаго общества о своихъ нуждахъ. Вѣроятно, положеніе артистовъ было дѣйствительно безвыходное, потому что члены благотворительнаго общества горячо взялись за исполненіе ихъ просьбы и въ теченіе двухъ дней собрали въ ихъ пользу по подлинскѣ триста рублей.



тиях они делали друг другу условные знаки, чтоб привлечь внимание того, кому надлежало подсказывать. Актёры не имели, казалось, привычки учить ролей, так как даже во время последней репетиции не знали их. Несчастный суфлёр должен был повторять фразу два, три раза, прежде чем актёр её подхватывал, и можете себе представить, как гладко шло представление. Я от природы терпелив и старался втолковать этой шайке скоморохов преимущества большей точности и внимательности;



Суфлёр

Рис. Л. О. Пастернака

чтобы дать им пример, я никогда не позволял итальянскому суфлёру открыть рот. Но всё было тщетно. Начались представления, и публика, привыкшая к подобной системе, нисколько не смущалась, а скорее считала изумительным феноменом, что в то время как шёпот суфлёра служил постоянным аккомпанементом к словам остальных актёров, он прекращался, когда говорил я. Весьма мало внимания обращалось также и на точность костюма; я заметил, что в “Отелло” Бранцио был в коротких панталонах и башмаках с пряжками, точно священник; в “Гладиаторе”⁵³ любовник являлся на сцену в коротком плаще времён Филиппа II. Можете себе представить, какие были декорации, мебель и аксессуары. Но зрители не жаловались, даже не критиковали; всё казалось им прекрасным, и они приходили в самый неистовый энтузиазм. На репетициях суфлёры сидели по обе стороны сцены, но во время представлений они оба втискивались в будку. В первый вечер я был так озабочен, что не думал ни о чём, кроме пьесы, но на второй я заметил этих двух несчастных, слипшихся, просто таявших от пота, высунувших из будки по одной руке с книгою и подталкивающих друг друга, чтоб дать знать, чья очередь подсказывать. Вдруг я вспомнил о сиамских близнецах, и такое желание смеяться овладело мною, что я с трудом избегнул скандала.

⁵³ «Гладиатор» (1841) — трагедия А. Сумэ, французского поэта и драматурга, члена Французской академии. В спектакле Т. Сальвини исполнял роль Гладиатора.

Харьковский университет обширен и пользуется большим значением; поэтому, как весьма естественно, публика состояла в значительной степени из студентов. Всем известны характерные черты этого избранного класса, полного энергии, восторженности, сердечной доброты, великодушных порывов, но вместе с тем легкомысленного и беспорядочного. При каждом поводе вспыхивают самые необузданные демонстрации. Однажды, не помню после какой пьесы, я вышел из театра и увидел густую толпу, ожидавшую меня. С оглушительными криками меня подняли на воздух и понесли над головами к экипажу, в который бросили точно резиновый мяч. Замечу мимоходом, что во мне 250 фунтов весу. Лишь только я почувствовал себя свободным, я крикнул вознице: гони! и лошади пустились рысцой, но толпа с криками бежала за нами и изредка до меня доносились слова: *un souvenir!* Меня осенила счастливая мысль. Доехав до отеля, я вспомнил, что со мной визитные карточки. Я взял их и бросил в восторженную толпу, и пока их подбирали, выскочил из экипажа и успел скрыться в гостинице.

Русские очень щедры на подарки, и я привёз многое, напоминающее мне о стране, которую я с тех пор более не видал. В Саратове и Таганроге также не было недостатка в демонстрациях, но так как там нет студентов, они не были настолько опасны для жизни. Мы должны были ехать в Казань, но антрепренёр заблагорассудил прикарманить все деньги, не заплатив ничего актёрам, которые, естественно, отказались играть при таких условиях. Я дал представление в их пользу и уехал, обогатив бесчестного антрепренёра несколькими тысячами франков из своего кармана, но довольный тем, что могу расстаться с ним...»⁵⁴

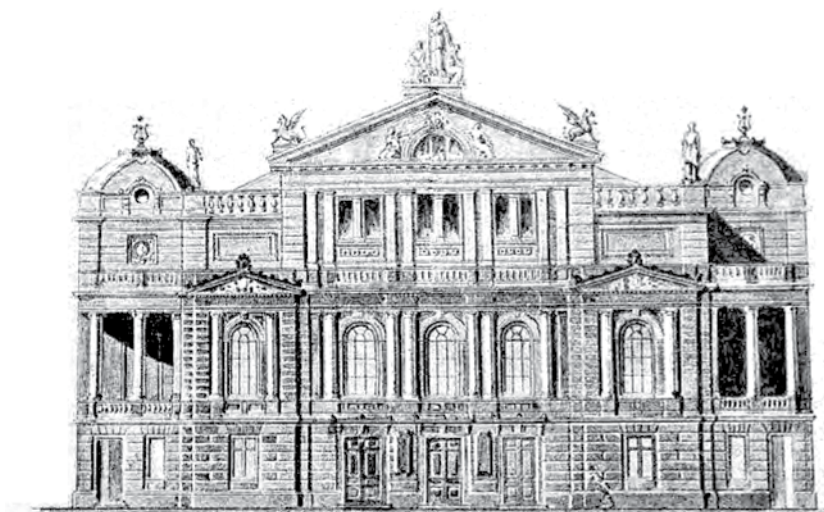
Не умаляя величины таланта Сальвини и не ставя его на одну доску с Аркадиной; обходя сейчас вопрос о том, насколько правомерно соотношение реального лица с литературным персонажем⁵⁵, посмо-



Пожарный
Рис. Л. О. Пастернака

⁵⁴ Веселовская А. Листки из автобиографии Сальвини // Артист. 1894. № 37. С. 167–168.

⁵⁵ Возможности этого заданы самим текстом «Чайки», приведёнными выше словами Трещева об Аркадиной: «...попробуй похвалить при ней Дузе! Огого! Нужно хвалить только её одну...»



Новый театр г-жи Дюковой в Харькове. 1894

трим на свидетельства Сальвини как на материал к комментарию харьковского эпизода в чеховской пьесе. Здесь даже некоторые расхождения в датах не будут помехой, поскольку, во-первых, «Листки из автобиографии Сальвини» хотя и описывали харьковское происшествие весны 1885 года, но опубликованы были в мае 1894 года, то есть фактически оказались близки по времени к началу работы Чехова над «Чайкой». Во-вторых, если судить по хронике харьковского театра, то и в середине 1890-х, как и в середине 1880-х годов, все проблемы и курьёзы, обозначенные Сальвини с изумлением и иронией, оставались теми же самыми, включая малейшие детали. И в середине 1890-х харьковские театральные корреспонденты сетовали на то, что их многонаселённый город не имеет приличного театрального помещения; что актёры не знают ролей и играют вяло и т. д. Собственно, эти проблемы были обычными для любого провинциального театра. Особенностью харьковской театральной жизни было другое — традиционно восторженный приём, который зрители оказывали и своим любимцам из действующей труппы, и дебютантам, и гастролёрам.

Впечатления Сальвини о щедрости русских зрителей, об «энергии, восторженности, сердечной доброте» харьковских студентов, совпадая по сути с оценками местных обозревателей, вместе с тем сохраняют и свежесть отстранённого взгляда иностранца, человека

как бы из другого мира. Тем самым они и интересны: и меткостью реальных наблюдений, и спецификой личного, субъективного восприятия.

Своеобразным постскриптумом к истории харьковских гастролей Сальвини стало письмо одного из читателей, присланное в редакцию журнала «Артист» после знакомства с опубликованными воспоминаниями. Не называя своей фамилии и подписавшись — «Очевидец», автор письма сообщил следующие подробности: «После Харькова, где г. Сальвини получил от семнадцати спектаклей ровно 17 тысяч руб., труппа г-жи Пальчинской, с г. Сальвини во главе, поехала в Саратов. Здесь дела были хуже, сборы меньше...»⁵⁶

Две подробности этого свидетельства заслуживают внимания. Первая — названа фамилия антрепренёра, обозначенной Сальвини «дамой» с некоторыми колебаниями. А вторая — сумма гастролёрского гонорара. Если за каждый спектакль итальянскому гастролёру надо было выплачивать по тысяче рублей, то уровень сборов труппы был поистине фантастическим для провинции. Напомним уже приводимый выше пример: когда в ноябре 1890 года Товарищество драматических артистов под руководством М. М. Бородея взяло в среднем по 400 руб. за спектакль, это было расценено как очень хороший показатель для того времени.

В многотомной «Истории русского драматического театра» сюжет о харьковских гастролях Сальвини не получил никакого отражения. Думается, он заслуживает внимания как оригинальное дополнение к картине русской театральной провинции середины 1880-х годов, а в допустимом смысле — и как реальный источник комментария к «харьковскому» эпизоду в чеховской «Чайке».



⁵⁶ Артист. 1894 № 40. С. 214.

АНГАЖЕМЕНТ В ЕЛЕЦ НИНЫ ЗАРЕЧНОЙ



Л и д и я. Я в актрисы пойду.
Т е л я т е в. Талант нужен, Лидия Юрьевна.
Л и д и я. Я в провинцию.
Т е л я т е в. Что за расчёт! Увлечёте какого-
нибудь мушника Тулумбасова или уж много-
много средней руки помещика.
Что за карьера!

А. Н. Островский. «Бешеные деньги»



актрисы Аркадиной позади успешная летняя гастроль в Харькове, у актрисы Заречной впереди зимний ангажемент на другую, не столь привлекательную провинциальную сцену:

Н и н а. Завтра рано утром ехать в Елец в третьем классе... с мужиками, а в Ельце образованные купцы будут приставать с любезностями. Груба жизнь!

Т р е п л е в. Зачем в Елец?

Н и н а. Взяла ангажемент на всю зиму. Пора ехать (XIII, 57).

То, что «Чайка» относится к произведениям с так называемым открытым финалом, пронизательно отметил и оценил ещё один из первых её зрителей, юрист А. Ф. Кони: «...то, что пьеса прерывается внезапно, оставляя зрителя самого дорисовывать себе будущее, <...> — мне очень нравится»¹.

Из всех судеб героев «Чайки» наибольший интерес и желание дорисовать будущее вызывает судьба Нины Заречной, её дальнейший путь в жизни и на сцене. Существует множество трактовок этого образа, иногда настолько контрастных, что кажется, будто речь идёт о разных лицах. «Одни убеждены, что в финале Нина — победительница, чайка, готовая высоко взлететь, другие видят в ней большую раненую птицу; она мечется, стонет, мучительно бьёт крылом»². При этом далеко не всегда придаётся значение тому, что Нине выпала судьба провинциальной актрисы³: «Дебютировала она под Москвой

¹ Кони А. Ф. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: Юридич. лит., 1969. С. 136.

² Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. С. 249.

³ См. на эту тему: Вилькин Александр. «Отчего стрелялся Константин?» // Совр. драматургия. 1988. № 3. С. 207–216; Волчкевич Майя. «Чайка». Комедия за-



В уборной. Рис. Л. О. Пастернака
Фототипия К. А. Фишера в Москве

в дачном театре, потом уехала в провинцию». В четвёртом, последнем действии пьесы, Нина появляется после недолгого служения на безымянной провинциальной сцене и накануне отъезда в Елец, где у неё «ангажемент на всю зиму».

Характерно, что современникам судьба героини представлялась глубоко драматичной, а версия о «победительнице» возникла несколько десятилетий спустя в советском литературоведении. Не потому ли, что современники лучше потомков представляли себе состояние театрального дела в провинции и незавидное положение актёрства?

Хроника провинциальных театров чеховской поры оставила неоспоримые свидетельства того, «как тернист, как труден жизненный путь актёра»⁴. В первой же книжке журнала «Артист» отмечалось по-настоящему бедственное положение: «Отовсюду слышатся жалобы на неуплату антрепренёрами жалованья артистам, которые <...> не только впадают вследствие этого в крайнюю нищету, притом ещё в чужом городе, но и лишаются возможности выехать к но-

блуждений. М.: Музей человека, 2005. С. 93–97.

⁴ Артист. 1894. № 43. С. 201.



Ламповщик
Рис. Л. О. Пастернака

вому месту служения в будущем сезоне...»⁵ И далее из номера в номер, из года в год провинциальная хроника с печальным постоянством регистрировала «бедность» в буквальном смысле, т. е. отсутствие сборов, чуть не повсеместные «равнодушие публики к театру или склонность её видеть в театре только забаву, действующую на инстинкты и на нервы»⁶. Подобные сообщения, превратившись в общее место любого обозрения театральной провинции, подтверждались многими фактами. «И если вообще русского человека нельзя упрекнуть в недостатке терпения и выносливости, — говорилось в одном из обозрений, — то русский актёр наделён этими качествами, кажется, через меру

<...> Ужасно подумать, какое огромное большинство русских актёров умирает чуть не без крова, и фраза: “Оставил семью без всяких средств к существованию” — стала стереотипною чуть не для всех артистических некрологов»⁷.

В контексте таких свидетельств особым смыслом наполняются реплики Нины в четвёртом действии об «уменье терпеть», «нести свой крест», цитирование тургеневского «Рудина»: «И да поможет господь всем бесприютным скитальцам». В финальном её монологе, написанном словно по следам журнальной статьи, личная судьба героини словно растворяется в общей картине жизни провинциальных «служителей искусства».

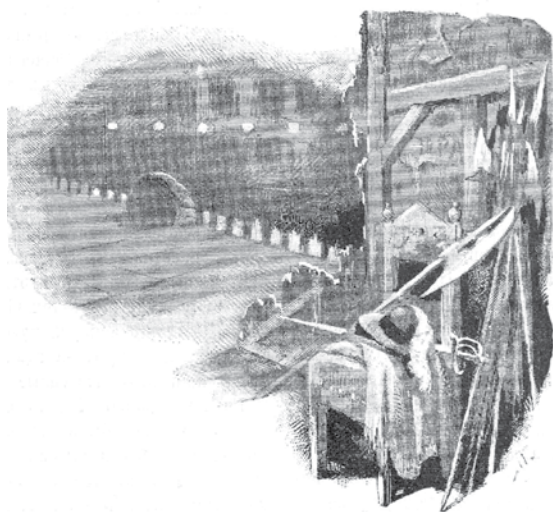
Вместе с тем у провинции, поглощающей Нину Заречную, есть точный адрес: Елец. Для чеховских современников этот адрес был наполнен конкретным смыслом: благодаря ему обобщённый образ русской театральной провинции не просто предстал в своей характерной

⁵ Артист. 1889. № 1. С. 138.

⁶ Артист. 1891. № 12. С. 227.

⁷ Артист. 1894. № 43. С. 201.

особенности, но приобрел вполне узнаваемые черты. В начале 1890-х годов тот, кто имел отношение к театральному делу, мог знать о елецком театре по корреспонденциям в специальных изданиях, в том числе в журнале «Артист». В частности, театральная хроника Ельца может восприниматься как ненаписанный, но возможный эпилог «Чайки», позволяющий представить себе обстоятельства пребывания героини в этом городе.



Сцена. Рис. Л. О. Пастернака

Елецкий театр чеховской поры почти неизвестен; даже в много-томной «Истории русского драматического театра» в главе о провинциальных театрах периода 1882–1897 годов о нём не упоминается⁸. Между тем на протяжении своего издания «Артист» помещал информацию о трёх елецких труппах: антрепризе Маринкович в сезон 1890/91 гг., сменившем её товариществе драматических артистов под управлением Бравича (сезоны 1891/92 и 1892/93 гг.) и товариществе Сахаровой (с сентября 1893 г.). Взятые в целом, местные корреспонденции рисуют картину жизни елецкого театра с момента его возникновения и первоначального интереса к нему ельчан до их несомненного и стойкого охлаждения. Наиболее интересны публикации первого года: хроника труппы Маринкович, где был поставлен чеховский водевиль «Предложение», и сообщение о постановке, напечатанное в одной из елецких хроник.

Итак, что же представляли собой город и театр, куда отправлялась в финале «Чайки» Нина Заречная?

«Елец город большой и торговый, но в нём давно уже не было постоянного театра. <...> Городская Дума бесплатно отдала городской манеж. В один месяц из грязного, заброшенного манежа появился на свет чистенький и вполне изящный театр со сбором в 380 руб.

⁸ История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6. М.: Искусство, 1982. С. 291–416.

<...> В нынешнем году сняла театр г-жа Маринкович на три года с платою аренды по 1500 р. за каждый год. Г-жа Маринкович внесла вперёд за год арендную плату, а остальные необходимые на отделку театра деньги были собраны по подписке. После отделки театр принял такой чистенький, изящный и блестящий вид, что ему может позавидовать любой из губернских театров»⁹.

Однако в положении нанбранной труппы, как отмечалось в это же время, завидного было мало.

«Вот факт. Обыкновенно перед открытием сезона в провинции в здании театра служится молебен, к которому приглашаются власти и высокопоставленные лица города. Антрепренёрша театра в Ельце, пожелавшая исполнить обычай перед началом нынешнего сезона, не могла <...> найти в городе священника, который бы согласился отслужить молебен в театре. Это нам напоминает случай, который мы наблюдали в одном южном городке. Мимо окна квартиры, в которой живут актрисы, проходят две девочки. “Смотри, здесь живут актрисы”, — сообщает одна из них другой. “Ну, вот, во все нет, — отвечает другая, — разве ты не видишь — тут на стенах образа висят”. Как видно, своеобразный взгляд на актёров как на отщепенцев всасывается вместе с молоком матери»¹⁰.

Это — о нравах. Далее — о сезоне.

«Сезон открылся 16 сентября ком<едией> Островского “Лес”. Затем были даны: “На жизненном пиру”¹¹, “Дядюшкина квартира”¹², “В забытой усадьбе”¹³, “Мария Стюарт”¹⁴, “Соколы и вороны”¹⁵ и др. Первый спектакль дал очень хороший сбор, а затем сборы упали. Но



Декоратор
Рис. Л. О. Пастернака

⁹ Артист. 1890. № 11. С. 216.

¹⁰ Артист. 1890. № 10. С. 173.

¹¹ Драма в 4-х д. Вл. А. Александрова.

¹² Шутка в 3 д. И. И. Мясницкого (И. И. Барышева).

¹³ Драма в 5 д. И. В. Шпажинского.

¹⁴ Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера.

¹⁵ Драма в 5 д. А. И. Сумбатова (Южина).

каковы бы ни были сборы, нельзя отнестись даже снисходительно к тому рыночному зазыванию публики, которое позволила себе администрация елецкой труппы <...> Как ни обидно за искусство и его представителей, но приходится поведать и перл елецкой рекламы. 23 сентября давался фарс г. Мясницкого “Дядюшкина квартира” и афиши, читаем в “Орловском Вестнике”, гласили, что комедия эта —



В партере. Рис. Л. О. Пастернака

“чистейший французский фарс и публика должна во весь спектакль безостановочно хохотать”. Как это похоже на возвания провинциальных клоунов, приглашающих почтеннейшую публику с чадами и домочадцами на свои бенефисы, обещая всякими штуками уморить всех со смеху. Заносим и этот факт грубой рекламы в число явлений, объясняющих упадок сценического искусства, полагая, что люди, таким образом ведущие театральное дело, ничего общего с искусством не имеют и только помогают его падению»¹⁶.

Хроника уведомляла и о составе елецкой труппы.

«Первое место в женском персонале труппы принадлежит г-же Виноградской. Это симпатичная, опытная и с недурным гардеробом актриса. Игра её проста, естественна, выразительна; публике она нравится и пользуется хорошим приёмом...

<...> Во главе всей труппы стоит сама антрепренёрша Маринкович, выступившая в роли Марии Стюарт, проведённой ею крикливо и неестественно. Г-жа Маринкович женщина довольно почтенных лет и обладает не сценичной фигурой. В последующие спектакли г-жа Маринкович стала появляться в ролях молодых женщин и де-

¹⁶ Аргист. 1890. № 10. С. 174.



Афишёр
Рис. Л. О. Пастернака

Обстановка пьес очень жалкая, даже и для уездного города»¹⁸. Спектакли поэтому шли неровно, и даже в наиболее удачных из них труппа настоящего успеха не имела: «Было даже несколько спектаклей, проведённых хорошо и с полным ансамблем, но по какой-то случайности они прошли при самых незначительных сборах»¹⁹.

Впрочем, образованная купеческая публика поначалу была снисходительна. Так, признавая не без сочувствия, что нынешняя антреприза «не может дать совсем хорошую труппу, стоящую обыкновенно очень дорого», корреспондент отмечал, что публика хорошо понимает это обстоятельство. «Наша публика вообще снисходительна...» — утверждалось на четвёртый месяц с начала сезона. Как считал обозреватель, «труппа нынешнего сезона не имеет права жаловаться на равнодушие и невнимание к ней ельчан; приём, оказываемый ей публикою, можно назвать хорошим»²⁰.

Однако ближе к концу сезона елецкая труппа уже откровенно оценивалась как плохая. О «местной плохой труппе» говорилось в той самой корреспонденции, где сообщалось о постановке «Предложения» Чехова. Чеховский водевиль был разыгран одновременно

¹⁷ Артист. 1890. № 11. С. 216.

¹⁸ Артист. 1890. № 11. С. 217.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

актёрами и городскими любителями — и впечатления зрителей оказались не в пользу профессионалов. Вот как писал об этом «Артист» в феврале 1891 года:

«Елец. <...> говоря по правде, спектакли наших любителей иногда интереснее даже и по исполнению, чем спектакли местной плохой труппы, о которой уже было говорено в “Артисте”. Случайно мы смотрели одну и ту же пьесу у любителей и у актёров и должны признать любительское исполнение выше. Мы говорим о милой, литературно написанной вещице — “Предложение” г. Чехова. Гг. актёры сделали из неё плохой фарс <...> совсем не поняли, что так обращаться с хорошими пьесами *нельзя*, хотя бы они были озаглавлены автором “шуткой”»²¹.

Вот причины того, что антреприза Маринкович вместо предполагавшихся вначале трёх сезонов продержалась всего один. Её итоги были не лучше общих неутешительных итогов, подведённых «Артистом» по всей провинции: «Сборы в большинстве городов были слабы <...> антрепренёры потерпели убытки и некоторые из них не уплатили служащим сполна жалованья»²².

Пришедшее ей на смену товарищество под управлением К. В. Бравича вело дела успешнее: окончив первый свой сезон «довольно благополучно»²³, оно осталось и на второй. В корреспонденциях о нём не встретить примеров рыночного зазывания публики и недавних перлов рекламы, но отмечают «неровность игры артистов и неряшливость декораций, недостаток которых бросается в глаза», малые сборы: «Сбору было 28 р., что тоже не могло не отразиться на игре актёров»²⁴. Репертуар был пёстрым, на разные вкусы: «пьесы современные, идущие на Императорских сценах, водевили



У кассы

Рис. Л. О. Пастернака

²¹ Артист. 1891. № 13. С. 209.

²² Артист. 1891. № 14. С. 161.

²³ Дневник Артиста. 1892. № 3. С. 48.

²⁴ Артист. 1891. № 12. С. 193.



Швейцар
Рис. Л. О. Пастернака

с пением, небольшие оперетки и мало-русские пьесы»²⁵. Сменившее его товарищество под управлением Сахаровой, открывшее сезон 1893/94 гг. «Женитьбой Белугина», предлагало такой же смешанный репертуар: «драмы, комедии и (в начале сезона) водевили с пением»²⁶; в числе драм были «Горькая судьбина» Писемского, «Гроза» Островского.

Во время пребы-

вания в Ельце товарищества Сахаровой сложилось окончательное мнение о равнодушии горожан к театру. В провинциальной хронике «Театральной библиотеки» было замечено: «Чему приписать сравнительно малое посещение публикой театра: равнодушию ли вообще ельчан к театру или скупостью наиболее многочисленного контингента жителей — купечества, или несоответствию репертуара вкусам елецкой публики — не знаем, но вернее первому»²⁷.

Факты елецкой хроники: несомненная бедность актёров и профанация театрального дела, ставящая его подчас вне искусства; снисходительность какой-то части просвещённого купечества, а с другой стороны — его явная холодность и недружелюбие к театру; сложная обстановка внутри труппы, где пожилая бездарная антрепренёрша на правах хозяйки захватывает молодые роли, а одарённая молодая дебютантка лишена возможности сделать свою сценическую карьеру; смешанный репертуар, способный утомить и разочаровать в искусстве, — всё это факты и ближайшего будущего Нины Заречной.

Не удивительно, что первый постановщик «Чайки» на Александринской сцене Е. П. Карпов счёл судьбу чеховской героини

²⁵ Артист. 1891. № 16. С. 145.

²⁶ Театральная библиотека. 1894. № 34. С. 98.

²⁷ Там же.

безусловно пропащей. Карпов одним из первых познакомился с «Чайкой» и высоко оценил её. «Помню, как сейчас, то впечатление, какое произвела на меня пьеса в чтении, — вспоминал он в 1910 году. — Написанная в мягких, акварельных тонах, проникнутая задумчивой грустью, жизненная до мельчайших подробностей, правдивая и тонкая по психологии действующих лиц, “Чайка” напоминала мне, по своему колориту, пьесы И. С. Тургенева...»²⁸



Капельдинер
Рис. Л. О. Пастернака

Но путь Нины виделся ему только как путь страданий:

«Будничность содержания, отсутствие сильных драматических моментов, обывательская серенькая, деревенская жизнь, серенькие русские, расплывчатые характеры, безвольные, засосанные средой люди... И среди них чудная, даровитая девушка — Нина Заречная, с мятушейся душой, жаждущая света, простора, любви, ищущая идеала, выхода, шири для своего таланта...»

Вместо любви Нина Заречная нашла пошлость, вместо служения высокому искусству — грязную сцену провинциального театра с полупьяными актёрами, с грубой, неразвитой публикой, видящей в актрисе доступную женщину...

“Я Чайка!” — страдальческим голосом говорит Нина в последнем акте Треплеву, придя к нему в непогожую ночь, и с разбитым сердцем, с отчаянием в душе, уходит в темноту осиротелого осеннего сада, с голыми, лишёнными листьев деревьями...

Да, это правдивая, глубокая, сильная и так просто, так необыкновенно просто, без всяких фальшивых выкриков и театральных эффектов, написанная рукой большого таланта, драма...»²⁹

²⁸ Карпов Евтихий. История первого представления «Чайки» на сцене Александринского театра 17 октября 1896 г. // О Чехове. Воспоминания и статьи. М.: Т-во «Печатня С. П. Яковлева», 1910. С. 63.

²⁹ Там же. С. 63–64.

Карпов имел основания для таких суждений, продиктованных личным опытом, но при этом не учёл особенностей чеховской поэтики, противившейся жёсткой однозначности выводов.

Четвёртое действие «Чайки» построено на многочисленных «но»... Два года скитаний по провинции открыли Нине, что жизнь «груба», но в то же время научили не бояться жизни. Во время последней встречи с Треплевым Нина предельно утомлена, еле стоит на ногах, но ей уже «не так больно». Треплев хотя и чувствует, что Нина «глубоко несчастна», но понимает, что она нашла «свою дорогу». Дорога же эта такова, что нужны особое мужество, долготерпение и вера в своё призвание, чтобы выстоять на ней.

Отсутствие однозначной связки судьбы Нины Заречной ещё более заметно на фоне судьбы героини одной из комедий самого Е. П. Карпова, посвящённой актёрам и актрисам. В истории русского театра Карпов известен не только как режиссёр, но и как драматург, чьи пьесы шли на известных столичных сценах и в провинции. Одна из них — «Жрица искусства (Свободная художница)» — рисует совсем иную будущность молодой драматической актрисы, столкнувшейся с нравами сцены и закулисья.



Режиссёр
Рис. Л. О. Пастернака



О ЖРЕЦАХ И ЖРИЦАХ СВЯТОГО ИСКУССТВА



О! Если половину этих сокровищ ты бросишь публике, театр развалится от рукоплесканий. Тебя засыплют цветами, подарками.
<...> там за одну слезу твою заплачет тысяча глаз.
<...> Ты выйдешь на сцену королевой и сойдёшь со сцены королевой, так и останешься.

А. Н. Островский. «Лес»

1



омедия «Жрица искусства (Свободная художница)» Ев-
тихия Павловича Карпова (1857–1926) была дозволе-
на к представлению в декабре 1890 года, поставлена в
Александринском театре в 1891 году.

Главная героиня пьесы — актриса Ксения Барсова, «красивая, стройная девушка лет 24-х»¹. Она уже успела послужить в разных местах в провинции, где завоевала симпатии публики, теперь надеется поступить на сцену московского частного театра. Действие начинается на следующий день после триумфального дебюта Ксении в Москве. Директор частного театра, оценив талант молодой актрисы, предлагает ей долгожданный контракт с хорошим жалованьем и бенефисом. Ксения не сомневается, что её профессиональная судьба складывается самым благоприятным образом, и заодно решает устроить свою личную жизнь. У неё есть жених — Пётр Голосов, «красивый высокий франт», служащий в банке и пишущий стихи. В порыве воодушевления Ксения объявляет об их скорой свадьбе собравшимся гостям, своим родителям и родителям Голосова. Отец и мать жениха (интендантский чиновник в отставке и «чванная, придурковатая, дебелая женщина») не одобряют брак с актрисой. По их настоянию Пётр предлагает Ксении оставить сцену, если она хочет войти в его семью. Ксения страдает от разочарования в любимом человеке, переживает несколько дней душевной апатии, но затем на-

¹ Жрица искусства (Свободная художница)». Комедия в четырёх действиях Ев. Карпова // Артист. 1891. № 14. Приложение. С. 1. Далее страницы указаны в тексте.



Первый выход. Рис. Л. О. Пастернака

ходит силы продолжить путь актрисы, так как верит в свой талант и призвание.

Образ Ксении Барсовой строится на сочетании таких черт, которые в чеховской «Чайке» будут разведены для создания двух героинь — Нины Заречной и Ирины Аркадиной. История Нины в чём-то сходна с историей Ксении, но между ними больше различий, чем сходства. Ксения ближе к типу Аркадиной — амбициозной, самоуверенной и успешной актрисы. Барсова живёт в



Ошикали. Рис. Л. О. Пастернака

своей семье, отец и мать не просто любят её, но и гордятся её успехом на сцене. В самом начале пьесы отец Ксении в их квартире украшает портрет дочери на стене, обрамляя его лавровым венком, поднесённым от публики на вчерашнем спектакле. После заключения контракта в Москве отец первым торжественно поздравляет её: «Приветствую тебя, жрица искусства!» (с. 7). Ксения получает поддержку семьи и тогда, когда делает выбор между женихом и театром:

К с е н и я. Сцена для меня — всё... Все радости, всё горе — всё там, на подмостках. Без сцены я не понимаю жизни!..

Б а р с о в (*воодушевлённо*). Так, деточка!.. Так, Ксюша!! (с. 27–28).

Нине Заречной на пути к своему призванию приходится преодолевать сопротивление семьи. В первом действии «Чайки» она говорит, что отец и мачеха не пускают её в соседнюю усадьбу, где бывает Аркадина: «Говорят, что здесь богема... боятся, как бы я не пошла в актрисы...» (XIII, 10). После того, как Нина стала актрисой, ей закрыли подступы и к родному дому: «Отец и мачеха не хотят её знать. Везде расставили сторожей, чтобы даже близко не допускать её к усадьбе» (XIII, 51).

Но при разности обстоятельств, в которых рождается тяга к сцене, стремление Ксении и Нины служить искусству проявляется ими в близких восторженно-наивных признаниях. Перспектива играть перед московской публикой окрыляет Ксению: «У меня, кажется, от радости крылья выросли!.. Так бы взяла и полетела высоко, высоко, под самое небо!.. Служить в Москве — это была моя заветная мечта с того дня, как я поступила на сцену!.. Мне казалось, что выше этого счастья ничего не может быть!.. Здесь, действительно, настоящее дело!.. Здесь истинное служение искусству; здесь есть ценители!» (с. 8). Нина, сыгравшая в домашнем спектакле Треплева, признаётся, что поступить на сцену — её мечта, а затем в разговоре с Тригориным говорит о счастье быть артисткой, соотносит с собой образ девушки-чайки, также стремится на сцену в Москву.

В равной степени близки мечты Ксении и девичьи грёзы Нины о предстоящей славе и всеобщем поклонении публики. Героиня Карпова рисует в воображении гиперболические картины собственного успеха, лишь слегка завуалированные шутивными интонациями:

К с е н и я (*оживлённо, с комическим оттенком*). С каждой новой ролью я всё больше и больше завоёвываю симпатию публики!.. Успех мой растёт и растёт!.. Я делаюсь любимицей московской публики!.. Мне подносят венки, подарки... Газеты, как бы я ни играла, пишут мне хвалебные дифирамбы!.. Учёные и литераторы ищут знакомство со мной. Кругом меня поклонники, поклонники и поклонники!.. Старики и грудные младенцы, статские и военные, первый богач и последний бедняк! Все у моих ног!.. Слава, слава, слава!.. И венки, венки, венки без конца...» (с. 8).

Героиня Чехова не только разделяет такие мечты, но, как и Ксения («как бы я ни играла»), также жаждет «шумной славы» даже при сознании «своих несовершенств»:

Н и н а. <...> я отдала бы толпе всю свою жизнь, но сознавала бы, что счастье её только в том, чтобы возвышаться до меня, и она возила бы меня на колеснице. <...> За такое счастье, как быть <...> артисткой, я перенесла бы нелюбовь близких, нужду, разочарование, я жила бы под крышей и ела бы только ржаной хлеб, страдала бы от недовольства собою, от сознания своих несовершенств, но зато бы уж я потребовала славы... настоящей, шумной славы... (*Закрывает лицо руками.*) Голова кружится... Уф!.. (XIII, 31).

Каждой из них придётся столкнуться с прозой жизни, пройти через свои потери и разочарования. Ксению не обойдут ни театральные интриги, ни зависть партнёров по сцене, ни нападки прессы, ни давление театральной коммерции. Но главным ударом для неё станет предательство Петра Голосова, которого она незаслуженно наделила идеальными чертами. В глазах влюблённой девушки Пётр — «поэт и прогрессист» (с. 27), хотя другим понятно, что «он пустельга, фразёр» (с. 18). Ухаживая за Ксенией, Пётр (по ремарке: «красуясь и позируя») увлекает её пылкими речами, как потом у Чехова в «Вишнёвом саду» его тёзка Петя Трофимов будет увлекать доверчиво внимающую ему Аню:

П ё т р. Ты знаешь, как я высоко ставлю служение искусству!.. В моих глазах быть артисткой значит служить идее!.. Вносить свет в потёмки общественного сознания... Будить заснувшую мысль... Воспитывать благородные чувства в массе. Вести людей к добру, к свету, к жизни вечной. Да, искусство вечно!.. Оно старо, как мир, и юно, как весна!

К с е н и я (*воодушевлённо*). Да!.. Да, Петя!.. Ах, как ты хорошо говоришь!.. Какая у тебя высокая душа!.. (с. 8–9).

Все идейные речи Петра окажутся пустой риторикой. К тому же, как выяснится, одновременно с Ксенией у него длится роман с богатой вдовой, купчихой Крахмаловой. Ксения переживёт не только любовное разочарование, но и стыд за прошлый самообман: «Нет, подумайте!.. Кого в идеалы произвела!.. Себя самой стыдно» (с. 32). Утешение она станет искать в мире театра: «У меня нет теперь другой любви, кроме любви к театру!..» (с. 34). Однако в финале, кроме реальной надежды на новый сценический успех, у Ксении появляется и надежда на личное счастье с любящим её актёром Северовым, серьёзным и умным человеком.

Нине Заречной достанется несравненно бо́льшая мера «грубой жизни». Её роман с Тригориным завершится трагедией: «Был у неё ребёнок. Ребёнок умер. Тригорин разлюбил её и вернулся к своим



Новая роль
Рис. из альбома К. В. Аллерса

прежним привязанностям, как и следовало ожидать. Впрочем, он никогда не покидал прежних...» Рассказывающий об этом Треплев подводит итог: «Насколько я мог понять из того, что мне известно, личная жизнь Нины не удалась совершенно» (XIII, 50).

Театральные дороги Нины ведут в направлении, прямо противоположном пути Ксении. Артистическая карьера Нины начинается с приезда в Москву, затем будет дебют в дачном театре под Москвой, после — скитания по провинциальным сценам. Если Ксения с гордостью вспоми-

нает, как была «любимицей» у провинциальной публики, а в Москве сразу после дебюта ей начинает покровительствовать влиятельная ценительница талантов Крахмалова, то у Нины всего лишь один поклонник — влюблённый Треплев, не упускавший её из виду. Да и тот не верит в её талант, критически оценивает её игру и не скрывает своих сомнений в её психической нормальности из-за того, что она называет себя чайкой (поскольку он не знает тригоринского сюжета о девушке-чайке и соотносит с образом чайки только себя одного). В перспективе у Нины ещё более сомнительные поклонники — образованные купцы, которые будут приставать с любезностями в Ельце.

То, что изначально дано Ксении как дар судьбы или приходит как бы само собой: тепло родительского дома, радость игры на сцене, успех у публики, поддержка директора театра, новая взаимная любовь, — у Нины либо теряется безвозвратно одно за другим, либо завоевывается ценой чрезмерных усилий. К финалам обеих пьес мечты о триумфах на сцене рассеиваются у каждой героини. Но у Нины это случается под влиянием перенесённых личных испытаний, которые приближают её к пониманию действительной жизни и осознанию своего места в ней. Во время последней встречи с Треплевым она говорит ему: «Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле — всё равно,

играем мы на сцене или пишем — главное не слава, не блеск, не то, о чём я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своём призвании, то не боюсь жизни. Правда, в последних монологах Нины звучит и другая мысль: сцена даёт ей забвение от тягот жизни: «Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной» (XIII, 58).



Первая роль
Рис. из альбома К. В. Аллерса

У Ксении первоначальная жажда славы ослабевает под влиянием скептических речей её товарища Северова. В тот самый вечер, когда Ксения празднует своё поступление на московскую сцену, Северов с суровой трезвостью даёт оценку их театру и театральному делу в целом:

О р д ы н с к и й. Нет никакого сомнения, что вы будете лучшим украшением нашей сцены... Храм Мельпомены... <...>

К с е н и я (*искренно, с чувством*). Спасибо вам! Мне дорого хорошее отношение ко мне товарищей по сцене!.. Я как в тёмном лесу... Я всей душой готова служить искусству...

С е в е р о в (*перебивая*). Да перестаньте вы, господа, говорить фразы... «Храм Мельпомены... Святое искусство... Седая старина... Чёрт в стуле». Неужели вы серьёзно всё это говорите?!.. Надо быть идиотом, чтобы думать, что мы служим искусству... Ерунда это всё!.. Просто-напросто, комедь ломаем на потеху почтеннейшей публики — вот и всё!.. Какое ещё там к чёрту искусство!.. <...>

Ну, скажите на милость, к чему вы эти колёсы развесили?!.. (*Указывая на венок.*) Кого вы хотите этим удивить... лаврами этими?..

К с е н и я (*раздражённо*). Никого я не желаю удивлять!.. Но поощрение публики ценю...

С е в е р о в (*саркастически улыбаясь*). «Поощрение публики»... Абсурд!.. Фраза и ничего больше!.. Хотите, мне завтра три таких венка поднесут!.. И ровно это ничего не доказывает... Желторотый вы птенец!..



Венок. Рис. Л. О. Пастернака

К с е н и я (*комически кланяясь*). Покорно вас благодарю!..

С е в е р о в (*горячо*). Всё это пустяки, Ксения Уваровна!.. Всё в нашем театральном мире бутафорское! Картон — всё это!.. И слава, и венки, и служение «святому искусству», и «поощрение публики», и хвалебные отзывы прессы!.. Всё бутафорское, поддельное, не настоящее!.. (*С горечью.*) И всё это гроша медного не стоит... (с. 10).

В последних монологах героини Карпова гораздо громче, чем в пьесе Чехова, звучит надежда на сцену как на убежище от жизненного зла:

К с е н и я (*с горечью, сильно*). Если в жизни столько всевозможной лжи, мерзости, подлости, будем жить и чувствовать на сцене! Будем там изображать: любовь, добродетель, честность!.. Пусть хоть на сцене-то люди увидят торжество правды!.. И то хорошо! Забудем там, в нашем бутафорском мире, личное горе, завьём его верёвочкой!.. (с. 35).

При некоторой близости в движении сюжетов разителен контраст жизненной перспективы у «жрицы искусства» и «чайки», а также — тональности и жанра обеих пьес. Пьеса Карпова оправдывает своё определение — «комедия» — в прямом смысле слова, тогда как высокий и сложный комизм чеховской «Чайки» до сих пор составляет загадку и вызывает желание её разгадать.

В последней реплике Ксения зовёт не к терпению — к смеху:

К с е н и я. <...> Посмеёмся над лицемерием, надутостью и чванством!.. Кто-то сказал, что нет сильнее оружия, как смех!.. Ну, так будем смеяться!.. (с. 35).

Этот призыв находит одобрительный отклик у других персонажей пьесы. В финале Ксению окружают её единомышленники: верный

друг Северов, заботливый отец и директор театра Костромин.

Северов (*с улыбкой*). Вашими бы устами да мёд пить!

Барсов (*в восторге, хлопая в ладоши*). Браво, Ксюша, браво!..

Костромин. Молодец, Барсова, молодец! (с. 35).

Затем следует «общее радостное оживление» — последняя ремарка комедии Карпова.

Так по-разному завершаются сходные житейские ситуации двух пьес об искусстве. У Чехова — открытым финалом, открывающим путь Нины Заречной в неизвестное будущее; у Карпова — дидактизмом автора и однозначно благополучной развязкой, снимающей все предыдущие зловключения героини.



Инженю

Рис. из альбома К. В. Аллерса

2

В первом действии «Чайки» в длинном монологе о современном театре Треплев упоминает о «жрецах святого искусства»:

...по-моему, современный театр — это рутина, предрассудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль, — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят всё одно и то же, одно и то же, одно и то же, — то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью (XIII, 8).

Монолог этот в первую очередь обращён против матери Треплева — актрисы Аркадиной: «Она любит театр, ей кажется, что она служит человечеству, святому искусству...»

В образе Аркадиной нашли продолжение те черты, которыми был отмечен образ «жрицы искусства» Ксении Барсовой. Героиня Карпова умеет дать отпор недоброжелателям, преодолеть интриги соперниц по сцене, выдержать конкуренцию в борьбе за лучшую роль. Ей приходится вырабатывать сильный характер в столкновениях с примой Орловской, прибегающей к низким средствам для сохранения своего влияния в театре:

Орловская (*со злобой*). Комедиантка!

Ксения (*вспыхнув*). Ну, вы не очень-то примадонну разыгрывайте!.. Скажите, пожалуйста, какая игрунья знаменитая выискалась!..

Орловская (*гордо*). Я на базаре не была... Я не умею ругаться...

Ксения (*горячо*). Да, конечно, где вам!.. Этакая, можно сказать, конфета!.. Ваше дело шипеть по-змеиному, да шикальщиков подсаживать!.. Это я знаю... Только напрасно стараетесь!.. Дело ваше не выгорит!.. Назло вам успех буду иметь... Из кожи полезу, а своего добьюсь. <...> О, мои миленькие, я в обиду себя не дам!.. (с. 15).

При случае Ксения не упустит возможности подчеркнуть, как хорошо её принимали в провинции и теперь принимают в Москве:

Ксения (*горячо*). Московская публика такая милая, такая радужная!.. (*Сдерживаясь*). Меня, впрочем, везде принимали!.. Я не могу на публику пожаловаться!

Костромин. Ну, всё же Москва не Вологда!..

Ксения (*с гордостью*). Я служила в Харькове, в Казани, в Саратове!.. Там очень строгая публика!.. А я была любимица!..

Аркадина хвалится своим головокружительным успехом в Харькове. А её ластивые речи, обращённые к Тригорину-писателю, по содержанию и интонации напоминают комплименты Ксении в адрес Петра Голосова-поэта:

Ксения (*воодушевлённая*). <...> у тебя громадный талант!.. Со временем ты будешь знаменитостью!.. У тебя так много чувства в стихах, такие хорошие, светлые мысли, такие чудные образы!.. Я пришла в какой-то экстаз!.. (с. 9).

Аркадина. <...> Ты такой талантливый, умный, лучший из всех теперешних писателей <...> У тебя столько искренности, простоты, свежести <...> люди у тебя, как живые... О, тебя нельзя читать без восторга! (XIII, 42).

Реплики Ксении сопровождаются многократно повторяющимися ремарками: «оживлённо», «бойко», «горячо», «горячо, с чувством»,



Первый любовник в комедии
Рис. из альбома К. В. Аллерса

«бойко и оживлённо», «бойко и восторженно», «с большим воодушевлением» и т. п. Эти ремарки отражают жизнестойкость и целеустремлённость того типа актрисы, к которому принадлежит и Аркадина.

В центре внимания «Жрицы искусства» быт и судьбы актёров, та обстановка сценической жизни и закулисы, которая была хорошо известна Карпову и не слишком различалась в московских и провинциальных частных театрах средней руки. В «Чайке» Чехов выносит за сцену картины профессиональной жизни актёров, но специфика артистической среды, безусловно, подразумевается для понима-

ния судеб двух героинь-актрис, Аркадиной и Нины Заречной.

В комедии Карпова актёрская среда изображена столь типично, что пьеса местами превращается в фельетон о современном театре. Здесь нашлось место всем темам, поднимаемым в то же время и театральной критикой, обращавшейся к театральной повседневности.

Положение дебютанта.

Ксения рассказывает матери, как добивалась права на дебют у директора частного театра Костромина:

Вы думаете, легко мне было дебюта добиться... Легко?.. Видели вы, как я с утра до ночи бегала по разным концам города, чтобы только сыграть-то мне у него дали один раз... Костинька-то как надо мной ломался... *(Представляя Костромина.)* «Я, говорит, вас не знаю... Я не могу всех пускать в свой театр!..» Слышите, мама... всех! Какова штука!.. «Вы, говорит, роль провалите, да и уедете опять в Царёвококшайск, а каково мне за вас перед публи-

кой глазами хлопать!..»
Ну уж тут я не выдержала!.. Отрапортовала его!..
Да потом и испугалась!..
А ну как не даст дебюта!..
(с. 4).

Конкуренция в труппе.

К с е н и я (с раздражением). Да, был приём!.. Вызывали меня!.. Хлопали без конца... А я выходила с милой улыбкой раскланиваться... А за кулисами меня встречали шуточки, насмешки, колкости!.. Я чуть не разревелась, как Орловская меня в шпильки приняла!.. А делать нечего — выходи, играй... (С волнением.) Ах, людишки подлые!.. <...> Орлов-



Первый любовник и герой
Рис. из альбома К. В. Аллерса

ской моё поступление поперёк горла стало!.. Актриска-то ведь она коричневенькая. Позеленела вся, как меня публика принимать стала!.. Физиономию у неё перекосило всю на сторону!.. <...> Матронова тоже старушка миленькая <...> так и шипит, так и шипит... (с. 4).

Как делается успех.

Очень многое зависит от богатого покровителя. Умудрённая жизнь актриса Матронова рассуждает о московской купчихе-меценатке с полумиллионным капиталом:

Да ведь Крахмалова чуть не в пятистах тысячах. Два магазина имеет... Это клад чистый!.. Кого она полюбит, тому умирать не надо!.. <...> Она и на всю Москву разнесёт про успех, она и полтеатра публики пригонит, она и рецензента обедом накормит, она и подарок в бенефис поднесёт!.. да если только она захочет, она всё Замоскворечье на ноги поднимет!.. Одно слово сила чернозёмная, непомерная!.. (с. 5).

Ещё одна составляющая успеха — «гардеробчик» актрисы!

Платья от Минангуа, бриллианты... Это, знаете, в нашем деле много значит... Да по теперешним пьесам, откровенно говоря, со-

всем и не нужно таланта!.. Был бы приличный туалет, рожица смазливенькая, развязность... И очень даже хорошо роль сойдёт... Честное слово!.. А уж в газетах так распишут, так распишут — не приведи Бог!.. Звезда первой величины — вот как!.. (с. 5).

Купечество и актёры.

В числе покровителей актёров купечеству принадлежит особая роль. Богатая купчиха Крахмалова после дебюта Ксении приезжает к ней в дом познакомиться и объясняет свою тягу к людям искусства:

Вот уж пять лет безвыходно в вашем закулисном мире вращаюсь... Много у вас там, по правде говоря, подлости, гадостей, да много и хорошего... Прекрасные есть люди... А главное, живёте вы всё-таки душой, сердцем!.. Вот что меня и тянет к вам... А ведь у нас в «купецком-то сословии», кроме барыша да утробы ничего нет... Одна тоска... (с. 4).

Сами актёры комментируют ситуацию, общую для Москвы и провинции:

О р д ы н с к и й. В публике нынче сплошной купец пошёл!.. Он успех создаёт... А купец любит актрису богобоязливую, скромную... (с. 23).

Даже успешная Ксения Барсова вспоминает из опыта службы в провинции: «Очень трудно по вкусу казанскому купцу потрафить!.. Очень трудно!..» (с. 6).

Подношения от публики.

К с е н и я (*горячо*). У вас уж если кого полюбят, так умирать не надо... И приёмы, и подарки, и бенефисы битком!.. Москвичи своего не выдадут!.. Хорош ли, нет ли — наш и кончено!.. У вас благодарная публика!.. Такой публике служить приятно!.. <...>

М а т р о н о в а (*торжественно*). Отныне, Ксения, ты на дороге к славе... Служить в Москве это не то, что в каких-нибудь Тетюшах... Москва — театральный город... (с. 6–7).

Обывательские предубеждения против актёров.

Если для своих родителей Ксения — «жрица искусства», то для родителей её жениха она — «актёрка, актёрка и есть», её товарищи по сцене — «актёришки» (с. 21). Отец Петра Голосова убеждён, что



Заставка к статье «Курс театрального грима». Рис. Л. О. Пастернака

сцена — «это рассадник в некотором роде беспутства», «что у нас в обществе на актрис смотрят не хорошо», «неприлично иметь жену актрису» (с. 25–27).

Г о л о с о в (*авторитетно*). <...> путь этот узкий и скользкий...
М и т р о д о р а С е м ё н о в н а (*в тон мужу*). Чего уж... Одно слово — актёрка (с. 11).

Продажность прессы.

Публика восторженно принимает Ксению Барсову, а газеты ругают её игру. Северов негодуяще обличает рецензента «уважаемой газеты» Малкина за лживые статьи:

С е в е р о в. <...> статьи о Барсовой чистейшая ложь!
М а л к и н. Что за фантазия!
С е в е р о в (*горячо*). <...> Я давно знаю, что для вас, г-н Малкин, слова «честь, совесть» давно утеряны... Я знаю, что вы весьма равнодушно торгуете печатным словом!.. Вы про-

даёте его и в розницу, и оптом, и по знакомству с уступочкой... Вы берёте и деньгами, и обедами, и улыбочками, и поцелуями! <...> Газета для вас не более, чем мелочная лавочка... Вы сделали её предметом купли и продажи... Пользуясь вашим положением рецензента, вы безнаказанно клеветеете на всё, что вам не кланяется, не подличает перед вами! <...>

Вы забрасываете грязью девушку, которая виновата только в том, что имела успех, не прибегая к вашим покупным рекламкам. <...>

Вместо того, чтобы поддержать талантливого человека, вы топите его!.. Где же ваша любовь к театру, о которой вы так громко ратуете в статейках!?. Нет её у вас, и не может быть!.. Ничего у вас нет, кроме жажды к пятаку!.. Обманываете вы публику, развращаете актёров, губите святое дело театра!.. Торгаши вы, а не представители печатного слова! (с. 19).

Необходимая стойкость на поприще актёра.

К с е н и я. Я театр, сцену страшно люблю!.. А что же мне делать, если я не могу теперь... У меня на душе кошки скребут, голова трещит, а я должна идти инженно комик из себя изображать на утешение почтеннейшей публики!?. (с. 30–31).

Репертуар невысокого качества.

Характерны сетования комика Добрынина, выбирающего пьесу для своего бенефиса:

Хочется, чтобы и афишная пьеса была, и литературная-то, и сценичная-то, и публике по вкусу, да чтобы и роль-то была! Хотя разорвись!.. Островского поставить — публики в театре хоть шаром покати. Нынче публика не любит голову утруждать. Ей подавай что-нибудь лёгкое, весёленькое... Или если драма, так драма!.. Кровь чтобы с афиши лила!.. Собаки чтобы на афишу лаяли! вот он на что



В уборной. Рис. Л. О. Пастернака



Комик. Рис. из альбома К. В. Аллерса

идёт, зритель-то нынешний!
Чистая беда!.. (с. 23).

Под конец Добрынин
останавливается на низко-
пробной переделке знакомо-
го автора, якобы переведён-
ной с испанского:

Подумайте, труд-то ка-
кой!.. С испанского на рус-
ские нравы пьесу переде-
лал!.. Ни слова по-испански
не знает... Вдвоём с супру-
гой работал, детишки по-
могали... Я к вам поехал,
а он в холодных простынях
лежит!.. Языка лишился...
и так-то он у него хромал в
пьесах... (с. 35).

Театральные ошибки.



В «Жрице искусства» говорится о постановке «Горя от ума» Грибоедова, когда Добрынин в роли Скалозуба дважды сбивается с реплик:

«За третье августа; засели мы в траншею;
Ему дан с бантом, а мне в шею!..» (с. 16).

«Взглянуть, как треснулся он — грудью или *об пол!*» (с. 17).

Актёр перевирает слова, поскольку нетвёрдо выучил текст, но не хочет признаться в этом и ссылается на якобы больное горло, мешающее говорить стихами. Ошибки актёров на сцене, оговорки в репликах — частые случаи в сценической практике, служащие источниками многих театральных анекдотов. В «Чайке» Чехова такой анекдот рассказывает старый театрал Шамраев о трагике Измайлове: «Раз в одной мелодраме они играли заговорщиков, и когда их вдруг накрыли, то надо было сказать: “Мы попали в западню”, а Измайлов — “Мы попали в запендю”... (*Хохочет.*) Запендю!» (ХШ, 43). Подобные истории случались не только с малоизвестными актёрами, но и со знаменитостями и потом передавались из уст в уста, долго

кочуя в театральной среде. Журнал «Артист» в двух последних номерах успел опубликовать на эту тему большую работу Д. Гарина, где сообщалось о многих похожих случаях².

Очевидная злободневность всех обозначенных тем и стоящих за ними проблем в комедии Карпова сочетается с удивительной быстротой их разрешения. Все конфликты в пьесе сгруппированы вокруг образа Ксении Барсовой, и к

финалу все препятствия на её пути оказываются устранены. Недоброжелатели Ксении превращаются в её друзей, прежние друзья окружают её ещё большей заботой, бывший жених уже не прочь взять в жёны актрису, так что теперь она сама с лёгким сердцем отказывается от него, и даже газета выходит с хвалебной статьёй в её адрес. Перевод всех конфликтов в разряд условных соответствует традиционному представлению о финале «сценичной» комедии. Ближе к финалу начинают звучать и моральные авторские сентенции, награждающие и порицающие персонажей в соответствии с отведённым каждому местом: «Хороший человек и в жизни и на сцене хороший, а плохой везде плох!» (с. 29); «лучше вовремя разочароваться, чем наряжать ворону в павлиньи перья!» (с. 32); «вам неприлично иметь жену актрису, а нисколько не стыдно жениться из-за денег, не любя, на мешке золота!» (с. 34).

Выпад героя «Чайки» против пьес с «моралью» был направлен и против комедии Карпова, тем более что в том же монологе Треплева звучит выражение «жрецы святого искусства». В творчестве Чехова встречаются выражения «жрецы науки» и «жрецы Фемиды», встречается и выражение «святое искусство», но «жрецы святого искусства» — единожды только в «Чайке».



За рецензией. Рис. из альбома К. В. Аллерса

² Гарин Д. Театральные ошибки // Артист. 1895. № 45. С. 60–67; № 46. С. 100–114.



Современное обозрѣніе.

Москва.

Малый театръ.

«Жрица искусства», ком. въ 4 д. Е. П. Карлова. —
«Ирэнъ», ком. въ 1 д. Т. Л. Щепиной-Нуперникъ. —
«Изломанные люди», пьеса въ 4 д. Вл. А. Александрова.

7 апрѣ-
ля въ
1-й разъ
на сценѣ
Малаго
театра
была по-
ставле-
на комедія Е. П. Кар-
лова «Жрица Искус-
ства» («Свободная худ-
ожница».) Пьеса эта
шла на сценѣ петер-
бургскаго казеннаго

театра еще весною 1891 г. и тогда еще была напечатана въ нашемъ журналѣ (№ 14). Пьеса эта безусловно одна изъ удачныхъ въ репертуарѣ автора. Она написана искренне, правдиво, тепло. Въ ней авторъ рисуетъ нѣсколько, довольно вѣрно схваченныхъ, сценочекъ изъ закулиснаго актерскаго міра и примыкающей къ этому міру среды людей другихъ общественныхъ положеній.

Ксения Барсова (г-жа Лешковская), молодая, талантливая артистка, завоевавшая себѣ уже нѣкоторую извѣстность на провинціальныхъ сценахъ, прїѣзжаетъ въ Москву, чтобы дебютировать на одной изъ частныхъ сценъ. И она, и ея старіи родители волнуются и ждутъ, чѣмъ кончится дѣло ея ангажемента послѣ перваго удачнаго дебюта. Старіи боготворятъ свою дочь,

волнуются еще болѣе ея. Наконецъ, съ такой тревогой жданный, антрепренеръ прїѣзжаетъ, и контрактъ подписанъ. Ксения счастлива тѣмъ захватывающимъ счастьемъ, какое можетъ быть понятию только артисткѣ. Цѣль достигнута: она на столичной сценѣ, на настоящей дорогѣ, съ болѣею возможностью работать серьезно, передъ лучшей публикой, среди хорошаго ансамбля. Она съ радостнымъ порывомъ встрѣчаетъ своего жениха Петра Голозова (г. Шальнискій), дѣлится съ нимъ своей радостью.

Петръ Голозовъ увлекъ ее своими фразами о святости искусства, о служеніи красотѣ, своими способностями поэта. На самомъ же дѣлѣ, этотъ Голозовъ, сынъ отставнаго интендантскаго чиновника и придурковатой кучихи, самъ по своему внутреннему ничтожеству — «кровь отъ крови и плоть отъ плоти» своихъ родителей и ихъ среды. Страсть къ рисовкѣ преобладаетъ у него во всемъ, и тутъ онъ пользуется удобнымъ случаемъ, говорить, какъ онъ высоко ставитъ служеніе искусству, что быть артисткой значить служить идеѣ, внести свѣтъ въ потемки общественнаго сознанія, будить уснувшую мысль. Онъ будетъ помогать ей. Ксения, искренне, всей душою привязавшаяся къ нему, не видитъ за его блестящей фразой его настоящей пошлой и безпринципной натуры. Она спрашиваетъ его: переговорилъ ли онъ окончательно съ своими родителями, согласны ли они

Петербургская премьера «Жрицы искусства» состоялась 30 января 1891 года в бенефис М. В. Ильинской, в прошлом актрисы московского Малого театра. Современный обозреватель писал об этом спектакле: «Пьеса имела шумный успех в день бенефиса. Разыграна она была весьма добросовестно. Бенефициантка насколько можно просто сыграла главную роль. Все остальные — г-жи Левкеева, Жулёва, Стрельская, гг. Варламов, Давыдов, Сазонов, Далматов, Ленский и др. способствовали успеху». Особо была отмечена роль Добрынина: «В роли комика г. Сазонов был очень хорош»³.

В апреле 1893 года состоялась премьера «Жрицы искусства» в Малом театре. Ксению играла Е. К. Лешковская, Петра — А. К. Ильинский, Северова — А. И. Южин. Пресса более благосклонно отнеслась к самой пьесе, чем к постановке: «Пьеса эта бесспорно одна из удачных в репертуаре автора. Она написана искренне, правдиво, тепло. В ней автор рисует несколько довольно верно схваченных сценок из закулисного актёрского мирка и примыкающей к этому мирку среды людей других общественных положений»⁴.

Вместе с «Симфонией» Модеста Чайковского и «Чайкой» Чехова «Жрица искусства» могла бы составить трилогию о людях искусства, проходящих испытание талантом, славой и любовью. Но как же различаются сценическая судьба этих пьес и тот след, который они оставили в истории русского театра! Постановка «Жрицы искусства» получила «шумный успех», постановка «Симфонии» — успех довольно скромный. Премьера «Чайки», поставленной Карповым в октябре 1896 года, имела не просто неуспех, но закончилась полным провалом. Со временем оценка этих пьес как явлений искусства решительно переменилась. «Жрица искусства» может служить примером «сценичной» комедии, не претендующей ни на какие новые формы. «Симфонию» можно считать примером «литературной» пьесы, автор которой пытался преодолеть засилье театральной рутины путём обновления некоторых сценических приёмов. В «Чайке» сценическое новаторство предстало как практическая система, сумевшая преобразить отечественный и мировой театр и сделать Чехова одним из ведущих драматургов XX и XXI столетий.

³ Г. Современное обозрение. Петербург // Артист. 1891. № 13. С. 164.

⁴ Х. Современный театр. Москва. Малый театр. «Жрица искусства», ком. в 4 д. Е. П. Карпова // Артист. 1893. № 29. С. 136.



«ТРИ СЕСТРЫ» А. П. ЧЕХОВА В КОНТЕКСТЕ МАССОВОЙ ДРАМАТУРГИИ КОНЦА XIX СТОЛЕТИЯ



Г а м л е т. Не угодно ли вам позаботиться об угощении актёров? Слышите! Чтoб их хорошо приняли. Они зеркало и краткая летопись своего времени. <...>

П о л о н и й. Принц, я приму их по заслугам.

Г а м л е т. Нет, прими их лучше.

В. Шекспир. «Гамлет» (Пер. А. Кронеберга)

1



З авершая драму «Три сестры», Чехов отозвался о ней: «Пьеса сложная, как роман...» (П IX, 140). Кроме раннего опыта «Безотцовщины», ни в одной другой его пьесе не сплеталось столько сюжетных линий, каждая из которых могла бы стать основой отдельного произведения.

Одобрив в 1890 году М. И. Чайковского за то, что в «Симфонии» он не допустил «пересола» в изображении «среды специальной» (П IV, 19), Чехов и в собственном творчестве старался руководствоваться тем же принципом. Правда, в работе над «Чайкой» он не отказал себе в удовольствии окружить героев этой комедии, представителей искусства или тяготеющих к нему — двух писателей, двух актрис, их родных и поклонников, — широким литературно-театральным контекстом. Но зато в этом смысле образцовой пьесой можно назвать «Три сестры».

В письме к Горькому от 16 октября 1900 года, сообщая о некоторых деталях своей новой пьесы, Чехов счёл нужным отметить: «среда — военные, артиллерия» (П IX, 133). Из воспоминаний близких Чехову мемуаристов известно, что его военные персонажи имели реальных офицеров-прототипов. Младший брат драматурга Михаил и сестра Мария в один голос утверждали, что в «Трёх сёстрах» отразились впечатления, полученные автором в 1884 году в Воскресенске, где он работал летом в местной больнице. В книге «Вокруг Чехова. Встречи и впечатления» М. П. Чехов писал: «В городе стояла батарея, которою командовал полковник Б. И. Маевский, человек очень общительный

и живой. <...> Жили в Воскресенске ещё две-три интересные семьи, но центром всей воскресенской жизни была всё-таки семья Маевских. <...> Здесь же брат познакомился с другими офицерами батареи и вообще с военной жизнью, что оказало ему впоследствии услугу в создании “Трёх сестёр”. Поручик этой батареи Е. П. Егоров был близким приятелем братьев Чеховых и упомянут Антоном Павловичем в его рассказе “Зелёная коса”. Впоследствии этот Е. П. Егоров вышел в отставку с таким же желанием “работать, работать и работать”, как и барон Тузенбах в “Трёх сёстрах”...»¹ О том же свидетельствовала и М. П. Чехова: «Среди наших знакомых в Воскресенске была семья полковника Б. И. Маевского, командира артиллерийской батареи, расквартированной в городе. Это была очень милая семья, вокруг которой, кроме офицеров, группировалось интеллигентное общество. Почти двадцать лет спустя, читая пьесу Антона Павловича “Три сестры”, я вспомнила Воскресенск, батарею, офицеров артиллеристов, всю атмосферу дома Маевских. Впечатления, вынесенные из воскресенской жизни, надолго сохранились в памяти брата и помогли ему потом при создании пьесы»².

При подготовке спектакля в Московском Художественном театре Чехову «хотелось, чтобы военно-бытовая сторона была до мельчайших подробностей правдива», так что он даже предлагал пригласить в качестве консультанта знакомого полковника В. А. Петрова³. Вместе с тем, при несомненно тесной привязке замысла Чехова к военной среде, пьеса «Три сестры» избежала явных тематических акцентов на том, что отличало бы этих героев от чеховских интеллигентных людей иных профессий и иного рода занятий. Как вспоминал К. С. Станиславский, при постановке «Трёх сестёр» Чехов «особенно энергично» настаивал на том, «чтобы из военных не делали обычных театральных шаркунов с дребезжащими шпорами, а играли бы простых, милых и хороших людей <...> без всяких театрално-военных выправок, поднятий плеч, грубостей и т. д.»⁴. По сути, Чехов настаивал на преодолении тех сценических штампов, на которых строились современные пьесы из военной жизни.

Спустя сто лет, когда юбилей «Трёх сестёр» обусловил особенно пристальный и детальный анализ драмы, появилось отдельное

¹ Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления // Вокруг Чехова / Сост., вступ. ст. и примеч. Е. М. Сахаровой. М.: Правда, 1990. С. 214–215.

² Чехова М. П. Из далёкого прошлого. М.: ГИХЛ, 1960. С. 34.

³ Станиславский К. С. А. П. Чехов в Московском Художественном театре // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1954. С. 370–371.

⁴ Станиславский К. С. А. П. Чехов в Московском Художественном театре. С. 371–372.

исследование этой темы — статья Т. И. Печерской «Сюжетная ситуация *военные на постое* в пьесе “Три сестры”»⁵. Т. И. Печерская генетически связала сюжетную ситуацию *военные на постое* с фольклорными источниками, минуя массовую драматургию конца XIX века. Но Чехов, работая над «сложным, как роман», произведением, не мог не сознавать, что перед ним простираются те пути, многие из которых уже были пройдены или хотя бы намечены его предшественниками и современниками.

Одной из отечественных предшественниц «Трёх сестёр» в изображении военной среды была «картина лагерной жизни в 1 д.» Виктора Крылова «Секретное предписание». Впервые эта пьеса была напечатана в 1887 году, в том же году вошла в репертуар московского Малого и петербургского Александринского театров и вскоре издана в составе 9-томного собрания драматических сочинений В. А. Крылова (Александрова)⁶. В предисловии к последней публикации автор отмечал, что взятая тема стоила ему немало труда, и посвящал читателя в тайны своего творческого процесса: «Подметив в жизни характер основного лица пьесы, молодой командирши Анны Ивановны, я не был достаточно хорошо знаком с внешними сторонами военного быта, чтоб безошибочно его воспроизвести без постороннего совета. Оттого, приступая к этой пьесе, мне пришлось сделать, так сказать, меленькую предварительную работу. Я переговорил с целой массой военных людей в разных сферах военной деятельности, разных возрастов и положений, даже в разных городах. Их знание военной жизни и рассказы значительно помогли моему личному наблюдению. При их помощи ни единый военный зритель не сделал мне ни единого замечания о какой бы то ни было, хотя бы даже маленькой, ошибке против быта»⁷.

Обращение к тексту «Секретного предписания» показывает, что именно понимал Крылов под безошибочным изображением военных людей. Его пьеса наполнена разговорами о диспозиции армии и прочих военных делах, язык представляет собой военный жаргон, которым шеголяют все персонажи без исключения.

С такой же большой долей сценической условности изображены военные в пьесе С. Турбина «Укротительница. Сцены из военно-по-

⁵ Печерская Т. И. Сюжетная ситуация *военные на постое* в пьесе «Три сестры» // Чеховиана. «Три сестры» — 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 108–112.

⁶ Начиная с 1887 г., она шла в Александринском театре ещё в сезон 1892/1893 гг., а в Малом театре — в сезон 1891/1892 гг. // История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6. М.: Искусство, 1982. С. 495.

⁷ Крылов (Александров) В. А. Драматические сочинения: В 9 т. Т. 4. СПб., 1888. С. 12–13.

ходной жизни»⁸. Сюжет этих сцен весьма банален. Генерал, приехавший на смотр роты, будучи с утра не в духе, распекает офицеров, затем из-за поломки экипажа вынужден задержаться в доме ротного командира. Жена ротного командира, принимая почётного гостя, намерена обворовать его и быстро усмиряет его гнев. Под конец генерал предлагает мужу хозяйки перевод в дивизию и повышение в должности. Условность действия подчёркнута говорящими фамилиями персонажей: генерал Крутобоков, ротный командир капитан Смирный, денщик генерала Угрюмов. В соответствии с фамилией и чином, генерал крут и горяч, хотя и отходчив, капитан смирен и робок, но знает своё дело. Бытовая сторона жизни военных создаётся такими деталями, как разговоры о службе, смотр роты за сценой с комментариями на сцене, выпивка — водка с закуской, которую генерал всегда возит с собой в дорожной коляске.

В русле той же традиции с интервалом в несколько лет создавались пьесы И. Л. Щеглова (Леонтьева) «Жена Пентефрия»⁹ и «Батарейный журфикс»¹⁰, в итоге образовавшие дилогию с одинаковым подзаголовком каждой части — «Картинка исчезнувшего быта». Место действия обеих пьес обозначено как «уездное захолустье», основной состав персонажей — полковник, командир артиллерийской батареи Ненюков, его жена Аврора Ивановна, дочь сослуживца Ненюкова капитана Пышненко Серафима, прапорщик Сидоров. Действие первой пьесы происходит в доме Ненюкова. По примеру жены Пентефрия, некогда соблазнявшей юного Иосифа, жена Ненюкова пытается соблазнить 19-летнего наивного юношу прапорщика Сидорова. На её счету немало побед над другими офицерами батареи: чтобы иметь расположение своего начальника, они угождают его жене. В офицерской среде ходят сплетни, что и жена бригадного генерала неравнодушна к своему адъютанту, а он отвечает ей взаимностью. Сам Ненюков рассуждает так: «кто любит жену — значит, любит батарею... Кто не любит — не любит батарею... не любит артиллерии!!!»¹¹ Используя мотив женской неверности в качестве комической основы сюжета, Щеглов обращается и к такому традиционному в литературе его времени юмористическому мотиву, как верховенство командирши над командиром: «Его превосходительство у нас на втором плане, а главный наш командир — генеральша. Бой-баба она у нас!»¹²

⁸ Турбин С. Укротительница. Сцены из военно-походной жизни. СПб.: Скоропечатня Ю. Шрейдера, 1871. 31 с.

⁹ Щеглов Иван. Новые пьесы. СПб.: Изд-е А. С. Суворина, 1900. С. 165–187.

¹⁰ Там же. С. 460–477.

¹¹ Там же. С. 185.

¹² Там же. С. 186.

Действие второй пьесы Щеглова перенесено в дом капитана Пышненко. Здесь появляются ещё несколько офицеров и сама генеральша, которая отчитывает полковника Ненюкова за случаи пьянства и дебоша в его батарее, велит подрезать хвосты лошадям первого взвода, т. е. управляет делами вместо генерала. Разговоры на сцене связаны с предстоящим конным учением, обучением новобранцев, отработкой звуковых сигналов, выговорами в приказе и делами по канцелярии. Внеслужебные интересы ограничены водкой, картами, пением романсов под аккомпанемент пианино.

В картину батарейного журфикса у Щеглова вкраплены отдельные детали, которые позже встретятся у Чехова в «Трёх сёстрах», но в другом качестве. Один из батарейных офицеров — штабс-капитан Эдуард Карлыч Гофман — безответно влюблён в дочь капитана Пышненко Серфиму: он немец, как чеховский барон Тузенбах, влюблённый в Ирину Прозорову, и штабс-капитан, как чеховский Солёный, также влюблённый в Ирину. Бригадного генерала, закулисного персонажа, генеральша иронично называет философом: «Всё сидит дома и курит. Он у меня стал ужасный философ»¹³. В «Трёх сёстрах» офицеры артиллерийской батареи Вершинина и в самом деле будут склонны к философским разговорам и размышлениям, составляющим важную часть их духовной жизни. Но такие сюжетные детали не определяют близости текстов Щеглова и Чехова. Затронутые Щегловым темы и нарисованные им «картинки» из быта военных минуют чеховскую драму и отзовутся потом разве что у Куприна в картинах военного быта в романе «Поединок». И что совсем уже будет чуждо автору «Трёх сестёр», так это карикатурное изображение военных. Щеглов же тяготел к карикатурности не только в своей дилогии, но и в доставившей ему известность 4-актной пьесе «В горах Кавказа», где в число персонажей входят бывший кавалерист полковник Чубук-Подольский и эпигонствующий под Печорина безымянный «офицер с роковым взглядом». В «Батарейном журфиксе» утрированный сценический образ военного воплощает в себе капитан Пышненко — «толстяк с красным мордатым лицом, сильным голосом и зловеще-мохнатыми бровями, из-под которых совсем не видно глаз»¹⁴. Подобные изображения — «красноносых капитанов», так же как и «неверных жён», и «уездных остряков», — достаточно рано были признаны Чеховым литературными шаблонами, которых, по его мнению, следует всячески избегать (П Ш, 178).

¹³ Там же. С. 469.

¹⁴ Там же. С. 460.

К числу современных Чехову пьес, рисующих военную среду, принадлежит и 5-актная драма А. И. Сумбатова (Южина) «Старый закал» (1895). События этой пьесы отнесены к концу 1840-х — началу 1850-х годов, к эпохе покорения Кавказа и борьбы с незамирёнными горцами под предводительством Шамиля. Три действия пьесы из пяти происходят в пограничной крепости, где стоит батальон полковника Олтина, последнее — в горах недалеко от крепости, сразу после сражения, в котором батальонный командир погибает. Большинство персонажей пьесы Сумбатова — различные типы военных, от гвардейского щёголя до простой «армейщины», от бывалых воинов до необстрелянного новичка. Все они честно несут армейскую службу в суровых, опасных условиях прифронтовой линии.

И всё же пьеса Сумбатова в первую очередь — семейно-любовная драма, в основе которой сложные отношения между полковником Олтиным, его женой Верой и разжалованным из гвардии графом Белоборским. До своего замужества, живя в Петербурге, Вера была влюблена в Белоборского, который был тогда к ней равнодушен. С досады она согласилась на брак с Олтиным, полюбившим её глубоко и сильно, но сама так и не смогла полюбить мужа, хотя всё время оставалась ему верна. После двух лет семейной жизни Веры граф Белоборский вновь появляется на её пути. Он получает назначение в ту же кавказскую крепость, где служит Олтин, и начинает преследовать Веру запоздалыми признаниями в любви и ревности. Вера старается избегать его, но чувство нравственного долга борется в ней с сердечной привязанностью, которую она не в силах подавить. Неожиданно, в результате интриги недоброжелателя, Олтину открывается истина: Вера, его ангел-хранитель, радость и счастье всей его жизни, душевно далека от него и втайне мечтает о другом. Такое открытие приближает мелодраматическую развязку: в ближайшем бою Олтин отчаянно бросается под сабли противника и умирает от полученных ран.

Сюжет «Старого закала» построен по схеме, характерной для пьес Сумбатова и типичной для драм или мелодрам 1880-х — 1890-х годов. Постоянные элементы этой схемы: изначальное заблуждение / неведение героя, основанное на его идеализации сложившейся ситуации — внезапное прозрение под влиянием внешней причины — катастрофический исход для героя, развязывающего конфликт ценой собственной жизни. Детали каждого элемента внутри этой схемы могут меняться: причиной прозрения может быть полученное письмо, подслушанный разговор, прямое признание, в финале герой застреливается из пистолета, принимает яд, умирает от разрыва сердца и т. п., — но структура

сюжета остаётся неизменной. То, что в «Старом закале» любовный конфликт возникает в обстановке военной крепости, фактически не меняет типа сюжета: армейский антураж только определяет тот способ, каким один из героев решается устранить себя с пути двух других. В «светских» пьесах персонажи, оказавшиеся в положении Олтина, умирают от других «невоенных» причин, но, по сути, воин «старого закала» полковник Олтин или обманутые мужья мирной профессии в пьесах с ремарками «действие происходит в наши дни» — персонажи структурно однотипной любовной драмы.

Среди критических откликов на «Три сестры» Чехова наиболее доброжелательными оказались те, которые уделили внимание военной стороне сюжета. Рецензент журнала «Наблюдатель» писал, что Чехов изобразил военных не в обычном «смешном, почти карикатурном стиле», «не сусальных адъютантов, не архаических полковников с оттопыренными эполетами», а показал правдиво и жизненно как «настоящих русских военных интеллигентов»¹⁵. Автор рецензии «Военные на театральной сцене», напечатанной в военной газете «Русский инвалид», также противопоставил «Три сестры» другим пьесам, где «современные военные на сцене обыкновенно очень слабо представлены». Он же отметил, что в пьесе Чехова показано «истинно военное общество, такое, какое оно на самом деле есть», вносящее «свежую струю» в захолустную жизнь¹⁶. Автором этой статьи был В. С. Кривенко — тот самый дельный министерский чиновник, о котором с симпатией писал Чехову М. И. Чайковский в марте 1890 года. Чехов прочёл статью Кривенко в «Русском инвалиде» и ещё одну его заметку о «Трёх сёстрах»¹⁷ и с благодарностью ответил, что эти рецензии важны для него «и по содержанию и по тому ещё, что они оставляют сильное впечатление своею приветливостью и задушевностью» (П X, 7).

2

Впечатление «романной» сложности «Трёх сестёр» во многом обусловлено любовными взаимоотношениями чеховских персонажей. «Пять пудов любви» (П VI, 85), отмеченные автором в «Чайке»,

¹⁵ И. Б-ев. «Три сестры» г. Чехова как иллюстрация к военной жизни // Наблюдатель. 1901. № 6. С. 88–90.

¹⁶ В. С. К-о [Кривенко В. С.]. Военные на театральной сцене // Русский инвалид. СПб., 1901. 11 марта. № 5–6.

¹⁷ Заметка «Три сестры» была прислана Чехову В. С. Кривенко в рукописи вместе с его письмом от 28 марта 1901 года, предназначалась для газеты «Новое время», но была отклонена А. С. Сувориным, опубликована позже в другом издании: Театр и искусство. 1902. № 13. 24 марта. С. 268–269.

не менее весомы и в сюжете «Трёх сестёр»; но, создавая интимно-лирическую или напряжённо-драматическую атмосферу, они несут с собой и ряд неизбежных сюжетных штампов. Самый типичный из них — любовный треугольник. В «Трёх сёстрах» заложены возможности не одного, а целых трёх традиционных сюжетов с любовным треугольником. Один из них — сюжет об обманутом муже: Андрей Прозоров — Наташа — Протопов. Другой — сюжет о соперничестве, приводящем к убийству: Ирина — Тузенбах — Солёный. Третий — сюжет о «роковой» страсти: Маша — Вершинин — Кулыгин. По каждой из этих линий в драматургии 1880-х — 1890-х годов можно найти ряд содержательных соответствий. Но возможные совпадения только проявляют оригинальность Чехова как в способах изображения любовного конфликта, так и в путях его конечного решения.

Одно из характерных произведений этого времени — 5-актная драма И. В. Шпажинского «Простая история», поставленная в Малом и Александринском театрах в 1885 году и выдержавшая на Императорских сценах несколько сезонов¹⁸. Её основной сюжет напоминает линию Маша — Вершинин — Кулыгин, причём герой, напоминающий Вершинина, тоже военный, временно остановившийся в городе.

В драме Шпажинского Яков Андреевич Сильвачёв, командир резервного батальона, человек средних лет, полюбил молодую жену купца Развалова, Веру Дмитриевну. Жена Сильвачёва, когда-то в прошлом покинувшая его и постоянно вымогающая деньги, приезжает в город, добивается перевода мужа в Варшаву, и Вера должна расстаться с любимым человеком. Драма построена всецело на этой интриге. Через два года после её появления, работая над «Ивановым», Чехов поставит своей задачей — «соригинальничать»: не вывести «ни одного злодея, ни одного ангела» (II II, 138). Формирование новаторской поэтики чеховской драматургии начиналось с отталкивания от самых характерных образцов современного репертуара, к которым принадлежала и драма «Простая история».

Как и героям Шпажинского Сильвачёву и Вере, чеховским Вершинину и Маше в конце пьесы приходится расстаться. Но батареинного командира Вершинина переводят в Польшу не из-за низких интриг жены-разлучницы, а потому, что так складывается жизнь, — «неудачная жизнь» (XIII, 185), неспособная дать героям счастье. Названная «простой», история Шпажинского заканчивалась вовсе не просто: нагнетанием чувства бессмысленности жизни, смертью

¹⁸ История русского драматического театра. Т. 6. С. 489.

Веры и сценой психического надлома Сильвачёва. В «Трёх сёстрах» же самые напряжённые психологические моменты развиваются в соответствии с убеждением автора, что на сцене всё должно быть так же просто и так же сложно, как в жизни¹⁹. Расставание Маши и Вершинина вызывает у героини такое же чувство безнадёжности, как и в «Простой истории». «Неудачная жизнь... ничего мне теперь не нужно...» — говорит Маша; мысли её тоже путаются: «Я с ума схожу... у лукоморья... дуб зелёный... <...> Кот зелёный... дуб зелёный... Я путаю...» (XIII, 185). Но финальные реплики Маши и её сестёр говорят о необходимости жить дальше и о надежде понять смысл своей жизни и своих страданий. Вопрос, поставленный ещё по ходу действия: «Как-то мы проживём нашу жизнь, что из нас будет...» (XIII, 169) — для чеховских персонажей оказывается важнее любовной драмы. Заслоняя личные неудачи, он становится общим для разных судеб, чьи отдельные «я» к финалу пьесы сливаются в «мы»: «кажется, ещё немного, и мы узнаем, зачем мы живём, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!» (XIII, 188).

«Простая история» одного любовного треугольника преобразилась у Чехова в драму целого поколения — «всех нас». «Несчастливы все мы...» — признал Александр Блок после спектакля «Три сестры», увиденного на гастролях Московского Художественного театра в Петербурге. Блок посмотрел у «художественников» несколько спектаклей, кроме «Трёх сестёр» — «Синюю птицу» Метерлинка, «У врат царства» Гамсуна, «Ревизора» Гоголя. И тогда же написал: «Я не досидел Метерлинка и Гамсуна, к “Ревизору” продирался всё-таки сквозь полувековую толщу, а Чехова принял всего, как он есть, в пантеон своей души и разделил его слёзы, печаль и унижение; и, должно быть, всех всё-таки искреннее в театре, хотя и сидел на великолепном казённом месте...

Несчастливы все мы, что наша родная земля приготовила нам такую почву — для злобы и ссоры друг с другом»²⁰.

Но если «Простая история» Шпажинского рисовала тупиковую безвыходность, беспросветность жизни её персонажей, то чеховская драма оставляла совсем другие чувства. Для Блока главное впечатление от «Трёх сестёр» сосредоточилось в словах Вершинина, сказанных в третьем действии: «Хочется жить чертовски...» (XIII, 163).

¹⁹ Слова А. П. Чехова в передаче И. Я. Гурлянда: «Пусть на сцене всё будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их судьбы». — *Арс. Г. Из воспоминаний об А. П. Чехове // Театр и искусство. 1904. № 28. 11 июля. С. 521.*

²⁰ *Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1960–1965. Т. 8. С. 281.*

Они вспомнятся Блоку полгода спустя, ненастным осенним утром 1909 года, когда он, возвращаясь из поездки в Европу, будет пересекать границу России и этой чеховской цитатой выразит своё отношение к жизни и своё понимание Родины: «Утром проснулся и смотрю из окна вагона. Дождик идёт, на пашнях слякоть, чахлые кусты... Я ослепительно почувствовал, где я: это она — несчастная моя Россия, заплёванная чиновниками, грязная, забитая, слюнявая, всемирное посмешище... Уютная, тихая, медленная слякоть. Но... “жить страшно хочется”, — говорит полковник из “Трёх сестёр”»²¹.

Подобным чувством была проникнута и рецензия Леонида Андреева (под псевдонимом Джеймс Линч), написанная в начале второго московского сезона новой чеховской пьесы: «... целую неделю не выходили у меня из головы образы трёх сестёр, и целую неделю подступали к горлу слёзы, и целую неделю я твердил: как хорошо жить, как хочется жить! <...> “Три сестры”, слёзы, уныние — вдруг: жить хочется! Однако это верно — и не для меня одного, а для многих лиц, с которыми мне пришлось говорить о драме. <...>

Тоска о жизни — вот то мощное настроение, которое с начала до конца проникает пьесу и слезами её героинь поёт гимн этой самой жизни».

«Не верьте, что “Три сестры” — пессимистическая вещь, рождающая одна отчаяние да бесплодную скуку, — завершал свою рецензию Л. Н. Андреев. — Это светлая, хорошая пьеса. Сходите, пожалейте сестёр, оплачьте вместе с ними их горькую судьбу и на лету подхватите их призывный клич:

— В Москву!

— В Москву! К свету! К жизни, свободе и счастью!»²²

3

В письме к Горькому от 16 октября 1900 года Чехов отметил и такую особенность содержания «Трёх сестёр»: «действие происходит в провинциальном городе» (П IX, 133). Значение, придаваемое автором этому обстоятельству, даёт основание рассмотреть «Три сестры» в контексте современных пьес, обращённых к актуальной теме противопоставления провинциальной и столичной жизни. В драматургии конца XIX века можно проследить две устойчивые точки зрения на оппозицию *центр* — *провинция*, и сочинения, так или иначе

²¹ Там же. Т. 5. С. 404–405.

²² Джеймс Линч. Москва. Мелочи жизни // Курьер. 1901. 21 окт. № 291. Цит. по: Ле Флеминг С. Господа критики и господин Чехов. Антология. СПб.; М.: Легкий сад, 2006. С. 37.

задрагивающие эту тематику, тяготели к разным мировоззренческим полюсам.

В 1890 году под красноречивым заглавием «В сонном царстве» появилась 4-актная комедия юриста и литератора И. Я. Гурлянда. Провинциальная жизнь в ней была изображена как нерушимое царство скуки, сна, бездуховности. Персонажи, одурманенные летней жарой и деревенским бездельем, переваливаются с места на место, как сонные мухи, засыпают среди бела дня. Центральный герой пьесы, 25-летний Васенька Титов, мается в этом «царстве» и не знает, чего ему надо:

Т и т о в. Всё мне кажется неприглядным, постылым... И сам я себе кажусь каким-то странным, жалким и даже несчастным... <...> Я сам не знаю причины, знаю только, что мне скверно, гадко, невыносимо гадко... Мне хотелось бы жить совсем иначе... как — я не знаю, но только бы как-нибудь иначе...²³

Титову живётся беззаботно под крылышком любящей маменьки-наседки, закармлившей его вареньем. Рядом с ним есть ещё одна любящая душа — милая барышня Наденька, старающаяся во всём ему угодить. Но обе привязанные к нему женщины не понимают его беспокойства и желания вырваться из этого подобия расслабляющей Обломовки:

Т и т о в. Сонные мы все — это вы правду сказали давеча... Вот мне и кажется, что в этом именно сне и заключается всё... Впрочем, маменька, вы не беспокойтесь... Ведь это я так говорю, мне ничего не надо... я всем доволен... На меня только временами находит: так бы вот взял я и полетел, полетел бы далеко, за тридевять земель, полетел бы так, чтоб дух захватывало... Но только куда полетел бы — этого я не знаю... Потом проходит... Оглянешься, посмотришь на эту старую мебель, на эти уютные комнатки — и снова всё мне становится милым...²⁴

Со взглядом на провинцию как на сонное царство полемизировал популярный драматург Владимир Александров, написавший в 1891 году 4-актную комедию «Уголок Москвы». Один из героев этой пьесы, студент-медик, кончает учёбу в Москве и собирается добровольно ехать работать в провинцию. Когда его спрашивают, что послужило причиной такого решения, он произносит следующий монолог:

²³ Артист. 1890. № 8. Приложение. С. 39.

²⁴ Там же. С. 37.

У м ё т с к и й (*начинает говорить тихо, но потом постепенно увлекается*). А потому, надо так. Вы только подумайте: из 80 миллионов 70 с лишним живёт в этой самой глуши... По-моему, мы должны нашу молодую, нетронутую ещё энергию, избыток сил нести туда, в провинцию... Больше нас там будет — и другим дорогу расчистим. Теперь вечные жалобы: там глушь, затынет; допустим — правда, зато наступит время, и там, в отдалённом уголке, вы встретите всегда кружок интеллигентных работников, встретите светлую мысль, найдёте разумное слово, а не одно только вино да карты. Пусть провинция «сонное царство», зато мы будем теми сказочными силами, что разбудят его...²⁵

Близкие речи, звучащие как перепевы уже изжившего себя народничества, слышались и в 4-актной драме А. Лугового (А. А. Тихонова) «Озимь», поставленной в начале 1890-х годов в Александринском и Малом театрах. В драме были изображены картины уездной жизни, где всю власть забрал в свои руки виноторговец Бочаров, лелеющий честолюбивые планы расширить свои коммерческие операции до самой столицы. Его единственный серьёзный конкурент — хлеботорговец Краюхин; Бочаров опутывает его долгами, как и всех в уезде, и в любой момент может объявить несостоятельным должником и засадить в тюрьму. Дочь Краюхина Любовь — представительница молодого поколения и выразительница главной идеи автора — показать необходимость обновления корней общественной жизни путём внесения новых начал в мрачную семейную среду. Акцизный чиновник Васильев убеждает Любовь, мечтающую уехать на медицинские курсы в столицу, пожертвовать собой ради отца и выйти замуж за сына Бочарова. Васильев разъясняет ей значение её подвига для будущего: она станет лучом света в этом тёмном царстве старозаветной жизни, она воспитает лучшее поколение, хотя, быть может, и дорогой ценой. «Лучшим людям, как вы, — обращается герой к этой образованной, интеллигентной девушке, — не бежать надо из этой среды, не смотреть на неё свысока да издали, а вторгаться в неё, становиться в ряды, завоёвывать себе в ней положение и подчинять её себе. <...> Вот здесь-то, в глухой провинции, <...> должны мы посеять зерно нравственной силы, чтоб из него выросло новое поколение, <...> крепкое, здоровое, не чета нынешнему. Вы одна из тех молодых русских женщин, в руках которых будущее нашей родины. На вас надежда. Вы должны дать и воспитать здесь это новое, лучшее поколение и, если будет нужно, принести ему в жертву и ваше личное счастье, все ваши стремления, и всю вашу жизнь, не требуя

²⁵ Аргист. 1891. № 17. Приложение. С. 56.

себе за это награды. Вы знаете — у нас на севере мы не сеем весной рожь, чтоб собрать к осени урожай от неё. Мы прежде сеем озимь и пережидаем зиму. Будьте же и вы этой озимью, укрепите корни, а жатву соберут ваши дети и внуки...»²⁶

Заглавие «Озимь» аллегорично: человек, трудящийся сейчас над посевом «зерна нравственной силы», делает это ради блага будущих поколений.

В том же номере «Артиста», где была напечатана «Озимь», помещалась рецензия, характеризующая не только эту драму Лугового, но и общую тенденцию современной драматургии. Преобладающие эпитеты в этой характеристике — «мрачный» и «тёмный» — относились к сложившимся способам отображения общественной жизни:

«Наши современные драмы отличаются в большинстве одним общим свойством, мрачным колоритом, сильно выраженной пессимистической ноткой. Настоящее горько, будущее беспросветно. Тёмное царство, мрачные силы угнетают жизнь, лучшие стремления, лучшие люди гибнут в непосильной борьбе со стихийными силами; просвета, исхода нигде не видно. <...> Герои нашей литературы ищут д е л а, но это дело не обыкновенное серенькое повседневное дело, они ищут подвига, эффектного, обстановочного, венчающего победителя лавровым венком, а побеждённого венцом мученичества». На этом фоне сама идея «озими» была воспринята как обнадеживающе положительная: «Сеять для будущего, без надежды собрать саму жатву, слишком мало подходит к нашей натуре, а между тем только таким медленным, правда, утомительным и не эффектным способом можно успешно бороться с могучими тёмными силами, по клочкам отвоёвывать захваченные ими области. <...> Какие бы ни были недостатки этого произведения <...> — автор верно понял необходимость этой глухой подземной работы для успешной борьбы с тёмными силами нашей общественной жизни, хотя и не умел справиться со своей задачей — дать нам образчик такой борьбы, но мы благодарны ему уже за то, что он с публичной кафедры высказал такую мысль...»²⁷

Чехов был знаком с Ильей Гурляндом, Владимиром Александровым, Алексеем Тихоновым-Луговым, вполне мог знать их пьесы, если не по постановкам, то по публикациям текстов и рецензий на них в «Артисте». В драме «Три сестры» он не отдал предпочтение ни одной из противоположных позиций, но показал относительную справедливость и одновременно уязвимость каждой из них. Чехов не

²⁶ Артист. 1890. № 7. Приложение. С. 18.

²⁷ Артист. 1890. № 7. С. 117–118.

умалял страшной, засасывающей силы провинции, где только «едят, пьют, спят и, чтобы не оступеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами...» (XIII, 182). В монологе Андрея Прозорова в 4 действии: «Отчего мы, едва начавши жить, становимся скучны, серы, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны, несчастны...», в его характеристике жителей города: «сто тысяч жителей, и нет ни одного, который не был бы похож на других, ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного учёного, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека, который возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему. Только едят, пьют, спят, потом умирают... рождаются другие и тоже едят, пьют, спят...» (XIII, 181–182) — звучит отчаяние человека, оказавшегося в «сонном царстве» и неспособного вырваться из него. Историю бывшего московского студента Андрея Прозорова, растерявшего за постылой службой в управе и карточной игрой юношеские возвышенные мысли: «О, где оно, куда ушло моё прошлое, когда я был молод, весел, умён, когда я мечтал и мыслил изящно, когда настоящее и будущее моё озарялись надеждой?» (XIII, 181) — можно считать ответом на оптимистичные речи студента-медика, верившего в возможность перенесения в провинцию «уголка Москвы». Характерно, что в процессе работы над драмой «Три сестры» в одном из чеховских писем появляются слова о том, что «провинция затягивает нервных людей, отсасывает у них крылья» (II VIII, 321) — словно комментарий к судьбам его героев, из года в год живущих мечтами о возвращении в Москву.

В то же время в размышлениях другого героя «Трёх сестёр», подполковника Вершинина, высказывалась оптимистическая точка зрения, близкая к идее «озими», — уверенность в том, что и «в окружающей тёмной массе» единицы образованных людей со временем перерастут в армию интеллигентных работников: «Допустим, что среди ста тысяч населения этого города, конечно, отсталого и грубого, таких, как вы, только три. Само собою разумеется, вам не победить окружающей тёмной массы; в течение вашей жизни мало-помалу вы должны будете уступить и затеряться в стотысячной толпе, вас заглушит жизнь, но всё же вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких, как вы, после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и так далее, пока наконец такие, как вы, не станут большинством» (XIII, 131).

В драме «Озимь» молодую порядочную женщину призывали работать, не ожидая награды, для будущих поколений. Те же идеи звучат у Вершинина: «Мы должны только работать и работать, а счастье

это удел наших далёких потомков» (XIII, 146). Идею «Озими» разделяют и сестры Прозоровы: «страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас» (XIII, 187–188). Но, в отличие от предшественников, чеховские герои не откажутся от надежды узнать, что их страдания и работа имеют значение и для нынешней, их сегодняшней жизни, и эту надежду они сохраняют в себе, несмотря на выпавшие им испытания.

Подобное совмещение разных точек зрения заставляет вспомнить о той задаче, какую Чехов ставил перед собой во время работы над «Ивановым»: «суммировать всё то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях, и <...> положить предел этим писаньям» (II III, 132). В «Трёх сёстрах», похоже, ставилась задача подведения итогов применительно к теме провинции. В то же время пьеса затрагивала новую тему, актуальность и важность которой начинала остро восприниматься современниками. Работавший над этой темой одновременно с Чеховым М. Горький вынес её в заглавие своего первого драматического произведения: «Мещане».

4

В «Трёх сёстрах» тема мещанства раскрывается в конфликте между сёстрами Прозоровыми и Наташей, причём слово «Мещанка!» (XIII, 153), произнесённое по отношению к Наташе всего раз, звучит безоговорочным и окончательным приговором этому действующему лицу.

Размышляя о героях горьковской пьесы «Мещане», показанных в идейных столкновениях, Чехов советовал автору «не противоплагать» одного персонажа другим: «пусть он сам по себе, а они сами по себе» (II X, 96). Взаимоотношения Наташи и сестёр Прозоровых строятся на подобном отсутствии прямого «противоположения» персонажей. В этом, как отмечал З. С. Паперный, одна из странностей чеховской драмы: «борьбы нет: одни, как медведь, насаждают, другие отвечают лишь внутренним противодействием. Не ответными действиями такой же активности, но моральным противостоянием»²⁸.

Такая особенность сюжета «Трёх сестёр» также имела свои предпосылки в современной массовой драматургии. В середине 1890-х годов московские и петербургские зрители были свидетелями столь же своеобразного конфликта в драме И. В. Шпажинского «Тёмная

²⁸ Паперный З. Ещё одна странная пьеса (сюжет в «Трёх сестрах») // Чеховские чтения в Ялте: Чехов сегодня: Сб. науч. тр. М., 1987. С. 53.

сила». Пьеса была опубликована в декабрьской книжке «Артиста» за 1893 год, затем в собрании сочинений Шпажинского. В Малом театре она шла с декабря 1895 по октябрь 1896 года, в Александринском — с октября 1895 по апрель 1896 года²⁹. Отметим, что понятие «тёмная сила», ставшее привычным для выражения общественного неблагополучия, в этом случае у Шпажинского было использовано для обозначения индивидуально-психологического конфликта между отдельными персонажами, несовместимыми по личным интеллектуальным и моральным качествам.

По содержанию «Тёмная сила» предвещает историю внедрения Наташи в семью Прозоровых. Клеопатра Семёновна (домашнее имя Пятя), женщина с запятнанным прошлым, становится женой слабохарактерного Леонида Бырдина, постепенно занимает в семье главное место, забирает дом в свои руки, устанавливает свои порядки. Она увольняет любимую горничную сестры Леонида Анны, грубо обращается с давно служащим этой семье лакеем Никифором, грозя ему расчётом. В конце концов она выживает Анну из дома.

У Шпажинского это вторжение «тёмной силы» изображено несравненно более резкими красками, чем постепенное утверждение Наташи в доме Прозоровых. Клеопатра Семёновна — злонамеренная интриганка, которой удалось пробиться из низкого социального слоя в более высокий. Это беспримечная лицемерка, преследующая свою материальную выгоду: всячески угождая свёкру, она стремится к тому, чтобы старик переписал завещание в её пользу или в пользу полностью подчинённого ей Леонида. Чеховская Наташа, по замечанию самого автора, принадлежит к интеллигентному обществу (П X, 117), она вносит зло в семью Прозоровых, не всегда сознавая это, следуя своей мелочной, мещанской натуре. История, рассказанная Шпажинским, представляет собой исключительный случай: не типично, чтобы сын порядочного человека женился на падшей женщине. У Чехова схожий сюжет раскрывается в типичных обстоятельствах: молодая девушка из приличной семьи, войдя в новый дом, постепенно теснит и выживает прежних хозяев не грязными, продуманными интригами, а своей пошлостью, душевной грубостью. Но итог одинаков в обеих пьесах. Пятя, как «змея», пролезла в дом и выжила Анну, а перед тем от расстройства умерла мать Анны и Леонида. Наташа, постепенно заполняя пространство своими Бобиком, Софочкой и председателем земской управы Протопоповым, вытеснила «на казённую квартиру» Ольгу и старую няню, потом Ирину, добилась того, что Маша перестала заходить в отчий дом.

²⁹ История русского драматического театра. Т. 6. С. 501.

При чётко обозначенном конфликте сторон, Анна Бырдина так же уклоняется от прямого противостояния скрытой, но активной, целенаправленной деятельности Пати, как и сёстры Прозоровы — действиям Наташи. В этом смысле Анна — духовная сестра трёх чеховских сестёр. В одном из разговоров с отцом, когда тот заступается за невестку, она говорит: «Когда Клеопатра Семёновна разочла мою горничную, которую я очень любила, я не подняла истории, не стала вас беспокоить, смолчала»³⁰. Молчит, не поднимает истории она даже в тех ситуациях, где задеваются жизненно важные интересы семьи. Жених Анны Евгений Ящеров, боясь, что она лишится доверия отца и вместе с тем наследства, упрекает её в бездействии:

Я щ е р о в. Повторяю, что вы делаете большую ошибку. Вы уступаете Клеопатре Семёновне. Видите, как она ловко опутывает Сергея Михайловича! <...> С такими, как она: око за око, зуб за зуб. Иначе она всегда будет в выигрыше.

А н н а. Не браниться же мне с нею, Евгений Устинович! Да и в этом, конечно, она превзойдёт меня, и я останусь в проигрыше. Она придирается ко всему, чтоб сделать мне неприятность и завести ссору. И так по-мещански, вульгарно! Понятно — я молчу, чтобы не унижаться³¹.

Видя, как в дом приходит нотариус, вызванный Клеопатрой, Ящеров беспокоится о завещании отца Анны и пытается уговорить её не терять времени, отстаивать свои права. Анна отказывается.

Я щ е р о в. Но там могут надавать обязательств... мало ли чего!.. Вы рискуете... Нельзя же оставаться равнодушной к этому!

А н н а. Я не равнодушна, но не пойду.

Я щ е р о в. Ну, позвольте мне.

А н н а. Я не хотела бы этого. Если там действительно дают обязательства, что вы скажете? «Не давайте, не отнимайте у нас?» Но ведь сама-то я этого не скажу. И вам... неловко.

Я щ е р о в. Вы ничего не скажете даже тогда, если вас оберут? Это — невозможное равнодушие, Аня! (*Ходит в волнении.*)

А н н а. Я вижу, вы не понимаете меня... И это очень жалко³².

Наружная пассивность Анны — отнюдь не примирение, не равнодушие: её безусловное моральное неприятие творящегося зла так велико, что исключает необходимость каких-то действий, неизбежно оказывающихся в сложившейся ситуации мещанскими, вульгарными. Здесь, безусловно, есть сходство с движением сюжета

³⁰ *Шпагинский И. В.* Драматические сочинения. М., 1900. Т. 3. С. 121.

³¹ Там же. С. 123.

³² Там же. С. 124.

у Чехова, но, наряду с ним, есть и различие. Если в «Трёх сёстрах» такое «странное столкновение-нестолкновение»³³ — отличительная особенность сюжета и своеобразие конфликта драмы, то в «Тёмной силе» отсутствие противоборства Анны и Клеопатры — это временное, искусно разработанное сюжетное торможение. В нужный момент оно сменяется контрастно оттеняющим его, стремительно нарастающим потоком событий.

Движение сюжета в пьесе Шпажинского связано с тем, что появляется и крепнет сила, способная к активному противоборству со злом. Её носителем становится постепенно прозревающий муж Клеопатры Леонид. Интересно, что прозрение Леонида Бырдина, как и Андрея Прозорова в «Трёх сёстрах», выражается в том, что оба начинают замечать в недавно любимых женщинах что-то животное: Леонид вспоминает о «кошачьих ужимках» Пати, называет её змеей, Андрей Прозоров чувствует в Наташе «нечто принижающее её до мелкого, слепого, этакое шаршавого животного» (XIII, 178). Однако на этом сходство их поведения кончается: если чеховский персонаж выражает своё горькое разочарование краткой фразой «Жена есть жена» (XIII, 178), то персонаж Шпажинского щедро раскрывает все оттенки своих чувств в нескольких экспрессивных монологах:

Л е о н и д (*истерично*). О, я наказан, жестоко наказан! Наказан за всё, что я сделал для неё (*указал на жену*), не пощадив даже матери! Преступно и подло! Когда я очнулся от угара и взглянул на себя, я ужаснулся тому, как я мерзок!.. Меня грызёт тоска, раскаяние!.. Большой, измученный, я на краю пропасти...³⁴

Затем он переходит от слов к решительным действиям:

Л е о н и д. Что эта женщина сделала с нами — ужасно, ужасно!.. О, как я ненавижу её! <...> Ненавижу её кошачьи ужимки, голос её, взгляд, смех, всё до последнего волоса! Она это чувствует, но презирает и готовит мне последний удар, когда настанет момент швырнуть меня прочь с дороги. Сестру выжила, теперь со мною легче управиться! А я стану ждать?! Нет, ждать я не стану!! Довольно!! (*Быстро уходит налево.*)³⁵.

Леонид уходит, чтобы вскоре выбежать с револьвером в руках и убить её, «раздавить змею»³⁶. Порок должен быть осуждён и наказан, как того требует сценическая традиция и общественная мораль.

³³ Паперный З. Ещё одна странная пьеса (сюжет в «Трёх сёстрах»). С. 54.

³⁴ Шпажинский И. В. Драматические сочинения. Т. 3. С. 140.

³⁵ Там же. С. 147.

³⁶ Там же. С. 151.

Нравственное наказание ждёт и Леонида: по воле автора, после выстрела в Патю он впадает в состояние клинического сумасшествия. «Тёмная сила» заканчивается торжеством той «удобопонятной, полезной в домашнем обиходе» морали (XIII, 8), над засильем которой в те же годы иронизировал герой чеховской «Чайки» Треплев. Судьба чеховского героя идёт по другому пути. Андрей Прозоров смиряется со своей ролью послушного мужа и лишь в душе горюет о прошлом: «О, где оно, куда ушло моё прошлое, когда я был молод, весел, умён, когда я мечтал и мыслил изящно, когда настоящее и будущее моё озарялись надеждой?» (XIII, 181), — но вместе с тем трусит и робеет перед женой. В сравнении с душераздирающими метаниями персонажа Шпажинского, поведение чеховского персонажа лишено сценической эффектности, но зато гораздо ближе к правде жизни.

5

В статье, посвящённой драматургии И. В. Шпажинского, Г. А. Бялый отметил, что «главная тема Шпажинского — семейно-любовная, из этой жизненной сферы извлекает он психологические коллизии своих пьес»³⁷. По наблюдению Г. А. Бялого, стремление Шпажинского к разработке «сложных и необычных характеров и парадоксальных душевных движений» иной раз носило «явные следы воздействия Достоевского»³⁸. С другой стороны, некоторые особенности выведенных им характеров предвещали психологическую манеру Чехова. В хронологически наиболее близкой к «Трёх сёстрах» драме «Предел» (1898) Шпажинский разрабатывал противоречивый характер нотариуса Кропотова, напоминающего одновременно и тип «подпольного человека» Достоевского, и чеховского «человека в футляре» Беликова, и гимназического учителя Кулыгина, отстаивающего правильность жизни «по известным формам» (XIII, 133).

Кропотов построил свои отношения с окружающими на незыблемых формальных устоях. Его жена Агния с трудом выносит его тяжёлый характер. В диалогах Кропотова и Агнии раскрывается их психологический разлад:

К р о п о т о в (*протирая ладони*). Прислугу нельзя не учить.

А г н и я. Сказал и довольно. А ты одно и то же будешь говорить без конца!

³⁷ Бялый Г. А. Драматургия И. В. Шпажинского // Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. Л.: Изд-во ЛГУ, 1973. С. 147.

³⁸ Там же.

К р о п о т о в. Привычка к порядку укореняет внимание и причащает к точному исполнению своих обязанностей.

А г н и я. Не для того ли ты и меня старался приучить к порядку, пока я не запретила тебе касаться моих вещей?

К р о п о т о в. Аккуратность, усвоенная с детства, оказалась необходимой в моём нотариальном деле, которое требует чрезвычайного внимания и точности.

А г н и я. У тебя и для жизни такие же формы и образцы, как для твоих актов и книг. Все понятия твои зарегистрированы, прошнурованы и скреплены печатью. Зато каждая новая мысль ставит тебя в тупик³⁹.

Даже организуемые в городе любительские спектакли кажутся Кропоткову «чем-то вроде нарушения общественной тишины и спокойствия»⁴⁰. Многие в его характере близко к «человеку в футляре», о котором в рассказе Чехова говорится: «Когда в городе разрешали драматический кружок, или читальню, или чайную, то он покачивал головой и говорил тихо: “Оно, конечно, так-то так, всё это прекрасно, да как бы чего не вышло”. Всякого рода нарушения, отклонения, отступления от правил приводили его в уныние» (X, 43). В перспективе те же черты найдут отражение в образе чеховского Кулыгина, который раздражающе действует на его жену Машу надоедливым повторением прописных истин, со вздохом выражает опасение по поводу участия Маши в городском благотворительном концерте: «Но прилично ли ей участвовать в концерте?» (XIII, 162).

При этом отношения героев в мире Чехова гораздо менее эффективны, чем в мире Шпажинского. Когда Кулыгин узнаёт о любви Маши к Вершинину, он не стремится наказать ни её, ни соперника, а прощает тихо и неприметно, не делая ей ни одного упрека и обещая: «Начнём жить опять по-старому, и я тебе ни одного слова, ни намёка...» (XIII, 185). Драматизм ситуации всех участников любовного треугольника у Чехова создаётся не внешними действиями, а их внутренними переживаниями, выраженными подчас даже в посторонних или по видимости мало значащих фразах. У Шпажинского в подобных случаях, при наличии попыток «внести в мелодраматический сюжет психологические тонкости»⁴¹, драматизм не обходится без сильных внешних эффектов, сопровождающих активные действия на сцене.

В «Пределе», как и во многих драмах Шпажинского, возникновение любовного треугольника приводит к катастрофическим послед-

³⁹ Шпажинский И. В. Драматические сочинения. Т. 3. С. 297.

⁴⁰ Там же. С. 311.

⁴¹ Бялый Г. А. Драматургия И. В. Шпажинского. С. 139.

ствиям. Кропотов узнаёт о любви Агнии к бывшему офицеру Хмелевскому, тайно приходит к сопернику и принуждает того выполнить условия «американской дуэли» — застрелиться, а когда Хмелевской отказывается, Кропотов сам стреляет в него и убивает. Человек формы, он сам становится крупным нарушителем формы. Эта ситуация вызывает у него размышления в духе Достоевского:

К р о п о т о в. Нет, я будто переродился, не узнаю себя. Как это странно! Как сложна натура даже самого посредственного человека! Ну можно ли было подумать?.. Удивительно сложна. Живёт человек изо дня в день и кажется ему, что он знает себя и все его знают таким же, до мелочей. Вдруг катастрофа!.. Он потрясён, он выбит из колеи и с тем вместе в нём возникают такие чувства, такие черты характера, что диву даешься — откуда? изумляешься — я ли это?⁴²

Убийством Хмелевского Кропотов не достигает своей цели — вернуть Агнию. Напротив, она, ещё не зная о его преступлении, окончательно отворачивается от него, говоря, что всё кончено. И тогда на Кропотова нападает такое равнодушие и безразличие ко всему, какое говорит о предельной исчерпанности его душевных сил. Это состояние выражается у него в настойчивом повторении фразы «всё равно!». Знакомая Кропотова Чехурская передаёт ему городские вести, в том числе — и о смерти Хмелевского, которую все принимают за самоубийство:

Ч е х у р с к а я. Находят, что в этом деле есть что-то... загадочное...
К р о п о т о в. Пускай... пускай говорят! Теперь всё равно. (*Садится с видом тупой покорности.*)

Ч е х у р с к а я (*встает*). Но знаете, вы так поразили меня!..

К р о п о т о в (*про себя*). Всё равно, всё равно!..

Ч е х у р с к а я. Боюсь, что я утомлю вас. До свиданья! (*Подает ему руку, которой он едва коснулся, не двигаясь и глядя в одну точку. Про себя.*) С ним положительно страшно! (*Уходит.*)

К р о п о т о в (*тяжело вздохнув*). Да, теперь всё равно... (*Поник головою*)⁴³.

В «Трёх сёстрах» Чехов использует повторяющуюся фразу «всё равно!» для психологической характеристики Чебутыкина. Такова реакция этого персонажа и на предостережение от возможного застоя: «Э, матушка, да не всё ли равно!», — и на известие о ссоре дуэлянта Солёного с бароном Тузенбахом: «Ничего. Пусяки. (*Читает газету.*) Всё равно», — и на предстоящее убийство барона: «Барон

⁴² *Шпажинский И. В.* Драматические сочинения. Т. 3. С. 332.

⁴³ Там же. С. 338.

хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше — не всё ли равно? Пускай! Всё равно!», — и на собственную жизнь вместе с представлением о жизни как таковой: «Ничего нет на свете, нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем... И не всё ли равно!» (XIII, 134, 174, 178). В репликах Чебутыкина фраза «всё равно!» встречается 11 раз. По поводу этого мотива, звучащего «с особенной настойчивостью и последовательностью», З. С. Паперный писал: «Как будто страшный вирус равнодушия, безразличия растёт на наших глазах. В конце концов он достигает каких-то огромных, всеохватных размеров, вбирает уже чуть ли не всё бытие...»⁴⁴

Вместе с тем, как отметил З. С. Паперный, в «Трёх сёстрах» выражение «всё равно» использовано как мотив, характеризующий не одного Чебутыкина, а многих персонажей; выражающий не одно значение, а «многообразие смыслов, оттенков»⁴⁵. Позднее С. Б. Евдокимова уточнила, что фраза «всё равно» встречается в тексте пьесы 31 раз, её произносят «все главные герои пьесы: Ирина, Ольга, Маша, Наташа, Андрей, Тузенбах, Солёный, Вершинин и Чебутыкин, который по сути является настоящим “идеологом” философии “всё равно”»⁴⁶.

По мысли С. Б. Евдокимовой, лейтмотивная фраза «всё равно!», как симпатические чернила, проявляет скрытую связь Чехова с Достоевским. «Приведу один пример того, как Чехов использует одно из ключевых понятий Достоевского, “всё равно”, и развивает его в своём творчестве, — пишет исследовательница. — В “Сне смешного человека” (1877) понятие “всё равно” является основным мотивом, с которого собственно и начинается рассказ: “в душе моей нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно — это было постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде *всё равно*. <...> Я вдруг почувствовал, что мне *всё равно* было бы, существовал бы мир или если б никогда ничего не было”. “Всё равно” в рассказе выделено курсивом. Это “всё равно” является отправной точкой и лейтмотивом рассказа Достоевского <...> Чехов <...> рассматривает моральные последствия безразличного отношения к жизни, которые сформулировал Достоевский в своей концепции “всё равно”»⁴⁷.

⁴⁴ Паперный З. «Вопреки всем правилам...» Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 180–181.

⁴⁵ Там же. С. 183.

⁴⁶ Евдокимова С. Б. Симпатические чернила Чехова (Достоевский?) // Чехов и Достоевский. По маг-лам Четвёртых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 3–5 октября 2016 года): Сб. науч. работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. С. 328, 330.

⁴⁷ Там же. С. 327–328.

Смысл слов «всё равно» в репликах Кропотова позволяет считать этого персонажа одним из звеньев в системе литературных образов между Достоевским и Чеховым.

В тексте той же пьесы Шпажинского заметны пересечения с Достоевским и Чеховым и по другим смысловым линиям. Герои «Предела» обсуждают «вопрос о нравственном праве», о готовности поступить «по праву», не останавливаясь даже перед преступлением, и о последствиях рокового шага («Ты для него — роковая встреча», — говорит Агния Хмелевскому о Кропотове, его будущем убийце). Всё это ассоциативно ведёт к роману Достоевского «Преступление и наказание». Первоначальная уверенность Кропотова: «Я поступил по праву, и кончено», — и его психологические мучения после убийства Хмелевского словно повторяют путь Раскольникова, также начинавшийся с рассуждений о «праве»: «Смогу я переступить или не смогу! <...> Тварь ли я дрожащая или *право* имею...»⁴⁸ Реплики Кропотова, преступившего, подобно Раскольникову, нравственный закон «Не убий!», резонируют нравственным выводам романа Достоевского:

К р о п о т о в (*возбуждённо*). Кто *перешёл предел*, тот в совести своей создал себе палача! Никакая обида, никакое страдание не дают права убить! Убийство всегда преступно, всегда ужасно и жестоко... жестоко мстит за себя!

В сравнении с героями Достоевского, психическое состояние персонажей Шпажинского ещё более заострено, доведено до психопатии. Кропотову начинает мерещиться призрак убитого, каждый звук напоминает ему стук падающего тела застреленного соперника, поначалу он ещё пытается поддерживать разговор «с деланным смехом и блуждающим взглядом, нервно потирая руки», но вскоре совсем замыкается в себе. Последняя его реплика, завершающая пьесу: «Погубил! Всё погубил!.. всё!» — не оставляет никакой надежды на то духовное возрождение, которое в эпилоге «Преступления и наказания» даровано Раскольникову.

Если в образе Кропотова звучат перепевы с голоса Достоевского, то линия Агнии и Хмелевского вторична по отношению к чеховскому «Иванову». Роман героев Шпажинского в основе своей дублирует роман Саши Лебедевой и Иванова, суть которого сформулирована самим героем Чехова:

⁴⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1973. С. 322.

И в а н о в. <...> этот наш роман — общее, избитое место: он пал духом и утерял почву. Явилась она, бодрая духом, сильная, и подала ему руку помощи. Это красиво и похоже на правду только в романах, а в жизни...

С а ш а. И в жизни то же самое.

И в а н о в. Вижу, тонко ты понимаешь жизнь! Моё нытьё внушает тебе благоговейный страх, ты воображаешь, что обрела во мне второго Гамлета... (XII, 57–58).

Согласно авторской ремарке к «Пределу», «действие происходит в захолустном уездном городе»; по оценкам персонажей пьесы — здесь царят «рутина, спячка, застой». На фоне застойной жизни Хмелевской — «некогда изящный офицер», высланный из Петербурга за дуэль, опустившийся, но не утративший обаяния, выделяется так же, как Иванов в своём деревенском окружении. Полюбившая Хмелевского Агния призывает его «вырваться вон из тупой и пошлой жизни», возродить душевные силы. Диалоги героев Шпажинского строятся по той же модели спасения павшего духом, что и диалоги Саши и Иванова:

А г н и я. Я уверена, что если бы прежде, ещё в Петербурге, нашлась женщина, которая полюбила бы тебя, как жизнь, ты никогда не дошёл бы до того, чтобы очутиться в нашей трущобе. <...> Я уверена в этом. *(Встала, сняла шляпку и кладёт её на стол.)*

Х м е л е в с к о й *(с иронией)*. У вас, энергичных женщин, что-то вроде призвания: спасать, исправлять, и в конце концов — обезличивать!⁴⁹

Агния и Хмелевской договариваются, что он переведётся по службе в другой город и они вдвоём уедут отсюда «к свету и счастью». Она преисполнена решимости начать новую жизнь, у него же её деятельная любовь вызывает изрядную долю скептицизма, как и у чеховского героя:

А г н и я. До завтра! *(Горячо поцеловала его и быстро уходит.)*

Х м е л е в с к о й *(налил рюмку коньяку и залпом выпил её)*. Однако, чёрт возьми, как стало дело!.. Боюсь, что из нашей жизни, кроме чепухи, ничего не выйдет. Я предупредил...⁵⁰

После известия о самоубийстве Хмелевского Агния пытается найти объяснение его поступку: «Он не был уверен в себе... Он даже сказал: “Нашла кому доверить свою судьбу!” Боже мой, неужели?

⁴⁹ Шпажинский И. В. Драматические сочинения. Т. 3. С. 315.

⁵⁰ Там же. С. 319.

Он был так искренен и правдив... Он мог... Разом покончить, себя погубить, чтоб не обмануть моей любви и не разбить моей жизни!»

Этот мотив был известен по чеховскому «Иванову» — последней редакции пьесы с жанровым определением «драма»:

И в а н о в. Мы любим друг друга, но свадьбе нашей не быть! Я сам могу беситься и киснуть сколько мне угодно, но я не имею права губить других! (XII, 71).

На самом деле Хмелевской не кончает с собой, его убивают, но характерно, что поиск возможной мотивировки случившегося с ним ведётся на том пути, какой подводил к финалу отношения Иванова и Саши Лебедевой.

6

Широкие возможности для сочетания мелодраматизма с элементами психологизма драматурги чеховской поры находили не только в области семейно-любовных отношений, но и в семейно-бытовой тематике. Обозначение родственных связей, вынесенное в заглавие чеховской драмы, казалось бы, приобщает её к достаточно широкой традиции «семейных» названий, сложившейся и пополняемой современниками. В ряду пьес самого Чехова была задана парадигма названий на основе родственных отношений между героями: «Безотцовщина» — «Дядя Ваня» — «Три сестры». Если добавить сюда заглавия рассказов Чехова разных лет, список удлинится: «Папаша», «Отец семейства», «Сестра», вынашиваемый замысел романа «Из жизни моих друзей», героями которого должны были стать трое братьев Баштановых. Отечественная сцена 1880-х — 1890-х годов была заполнена пьесами, заглавия которых разнообразно отражали семейную тематику: «Сестра Нина» — драма в 4-х действиях П. М. Невежина, «Сёстры Саморуковы» — драматический этюд в 3-х действиях И. А. Всеволожского, «Дети отцов своих» — комедия в 4-х действиях А. Ф. Федотова, «Дядя Беккер подшутил» — комедийная переделка В. А. Крылова и его же в соавторстве с Н. Е. Вильде — «Тётя Лиза», — не говоря уже о таких легковесных поделках, как «Дядюшка рассудит» И. М. Булацеля, «Милая мамочка» М. В. Ватсон или промелькнувших однодневках вроде «Братьев Одоевых» А. Ф. Федотова, «Кузиночки» А. Мельяка и тому подобной театральной продукции ныне прочно забытых авторов.

Несмотря на внешнюю сопричастность другим театральным «дядям», «тётям», «братьям» и «сёстрам», пьеса Чехова о сёстрах и

брате Прозоровых вышла далеко за пределы семейной драмы. Ещё менее справедливо было бы относиться к ней как к семейно-бытовой драме. Трудно представить себе менее связанных с бытом людей, чем заглавные героини у Чехова. Неслучайно И. Ф. Анненский, хотя и с долей иронии, отметил эстетизм этих «литературных» людей: «Три сестры — какая это красивая группа! Как от неё веет чем-то благородным и трогательным. Сколько здесь беспомощности и вместе с тем чего-то греющего, неизменного»⁵¹, — и перевёл их триединый образ в категорию духовную: «Три сестры <...> кажутся одной душою, только принявшей три формы. <...> точно не три единицы, а лишь три трети трёх»⁵².

Примечательно, что название будущей драмы, как самоценный образ, родилось у автора раньше, чем началась работа над текстом. «У меня есть сюжет “Три сестры”, но прежде чем не кончу тех повестей, которые давно уже у меня на совести, за пьесу не засяду. Будущий сезон пройдёт без моей пьесы — это уже решено» (П VIII, 308–309), — писал Чехов Вл. И. Немировичу-Данченко 24 ноября 1899 года из Ялты. И затем уже не менялось, в отличие от текста, который создавался медленно, трудно и нуждался в поправках вплоть до самого дня премьеры в Московском Художественном театре 31 января 1901 года.

Благодаря заглавию «Три сестры», чеховская пьеса оказалась вписана в мировую культурную традицию, имеющую очень глубокие корни. Число 3 входит в ряд тех чисел, которые «традиционно используются в магических и ритуальных контекстах», считается «волшебным числом», причём особенно выделяется как «счастливое»⁵³. В классической античности с ним связаны мифы о трёх грациях и трёх парках, или норнах, плетущих нить судьбы. В христианстве Троица стала священным символом веры. В фольклоре троичность — один из традиционных приёмов устного народного творчества: В. Я. Пропп рассматривал утроение как принцип волшебной сказки, а датский фольклорист Аксель Ольрик сформулировал «закон утроения» как одну из констант мифопоэтического мышления⁵⁴.

Чеховское заглавие, где понятие, относящееся к жизни человеческого рода, соединилось с глубинной архаической природой числа 3,

⁵¹ Анненский *Иннокентий*. Книга отражений. Драма настроения. «Три сестры» // Анненский *Иннокентий*. Избранные произведения. Л.: Худож. лит., 1988. С. 473–474.

⁵² Там же. С. 476, 479.

⁵³ Хеллберг-Хирн Елена. Волшебные числа // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* III. Проблемы русской литературы и культуры: Сб. ст. / Под ред. Л. Бюклинг и П. Песонена. Серия: *Slavica Helsingiensia*, 11. Helsinki, 1992. С. 25.

⁵⁴ Там же. С. 26.

переводит сюжет «Три сестры» из категории семейного быта в категорию общечеловеческого бытия. Не удивительно, что подобные заглавия время от времени повторяются в творчестве разных писателей, — так проявляется «память символа»⁵⁵, общая разным системам культуры.

Одно из таких произведений, где заглавие полностью совпадает с чеховским, посчастливилось отыскать В. Б. Катаеву. «В предшествующей русской литературе уже было произведение под заглавием “Три сестры”, — указал Катаев. — Это “повесть в письмах” литературного современника Чехова И. Ясинского, в которой можно видеть близкие, почти прямые предвосхищения отдельных мотивов чеховской пьесы»⁵⁶. Повесть Ясинского отделяет от чеховской драмы всего 10 лет, так что в рамках столетия эти произведения почти сверстники.

Можно назвать ещё одно произведение с тем же заглавием, вошедшее в русскую литературу в начале XIX века. Это эссе В. А. Жуковского «Три сестры» (1808). Юной Минване явилось видение, о котором она рассказала: «...вдруг вижу перед собою трёх молодых девушек, совершенно сходных лицом, прекрасных, цветущих, как майский день». Старшая — это *Прошедшее*, средняя — *Настоящее*, младшая — *Будущее*. Их взаимосвязь неразрывна, вечна: «...мы сёстры <...> Мы неразлучны; тот, кого полюбит одна, становится любезен и другим; противный одной необходимо должен быть противен и прочим». Аллегория этих образов раскрывается в том же тексте: «Вся наша жизнь была бы одним последствием скучных и несвязных сновидений, когда бы с настоящим не соединялись тесно ни будущее, ни прошедшее — три неразлучные эпохи...»⁵⁷

Эссе Жуковского — три сестры как Прошедшее, Настоящее и Будущее — стимулирует размышления о присутствии и у Чехова аллегории времени. К тому же, как выясняется из новейших исследований числовых моделей, в системе сакральных чисел основное значение *три* — «идеальная структура времени: начало, середина и конец; три фазы любого динамического процесса»⁵⁸.

Мотив беспрерывно текущего времени, благоволящего к человеку или безжалостного к нему, — один из важнейших в чеховской пьесе. Здесь различаются все три временные категории, каждая из которых

⁵⁵ Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 192.

⁵⁶ Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 214.

⁵⁷ Жуковский В. А. Три сестры (Видение Минваны) // Полн. собр. соч. В. А. Жуковского: В 12 т. / Под ред., с биографич. очерком и примеч. проф. А. С. Архангельского. СПб.: Изд-е А. Ф. Маркса, 1902. Т. IX. С. 28–29.

⁵⁸ Хеллберг-Хирн Елена. Волшебные числа. С. 28.

наполнена своим содержанием, и в то же время, как справедливо было отмечено В. В. Основиним, «в монологических вступлениях к пьесе прошлое предельно сближено с происходящим в данный момент, а в заключительных монологах сестёр Прозоровых — настоящее как бы становится реальным прообразом будущего»⁵⁹.

Уже после Чехова большой его почитатель и тонкий знаток Джон Бойнтон Пристли сфокусирует в своей драматургии образ времени в рамках именно чеховского контекста. Работая над драмой «Время и семья Конвей» (1937), Пристли явно будет использовать ситуации и мотивы чеховских «Трёх сестёр». Но при этом он вынесет понятие Времени в заглавие и сделает идею Времени главным смыслом своего произведения. А завершится драма Пристли композиционной группой, навеянной, безусловно, впечатлением от чеховской драмы. У Чехова в финале: «Три сестры стоят, прижавшись друг к другу», музыка играет и становится «всё тише и тише» (XIII, 187–188). У Пристли в финале: «Три девушки образуют группу, освещённую неярким, но тёплым светом, проникающим из холла. Очень тихо доносятся начальные аккорды “Колыбельной песни” Брамса. <...> Затем огни меркнут, и очень скоро три девушки — не более как призраки, вся комната погружается в темноту <...> Наконец остаётся едва заметное мерцание. Конвеев нет, занавес опустился, пьеса окончена»⁶⁰. Такой финал изымает сюжет о семействе Конвеев из контекста социально-бытовых конфликтов и, по чеховскому образцу, переносит пьесу Пристли в другое измерение, где значимы категории не сиюминутного, а вечного.

7

Своеобразие Чехова в разработке семейной темы выступает наглядно в сравнении даже с теми драматургами-современниками, чьи творческие устремления были ему близки и чьи пьесы были отмечены критикой как «литературные». К таким, например, относится 4-актная комедия М. И. Чайковского «Предвзвешенности». Её основной конфликт обусловлен социальным неравенством персонажей, но в немалой степени подпитывается и внутрисемейными отношениями между матерью, дочерью и её мужем. Дарья Александровна Белова, владелица чулочной мастерской, честная труженица и порядочная женщина, воспитала незаконнорождённую дочь Сашеньку. Дочь по любви выхо-

⁵⁹ Основин В. В. Русская драматургия второй половины XIX века. М.: Просвещение, 1980. С. 140.

⁶⁰ Пристли Дж. Б. Время и семья Конвей / Пер. В. Исакова // Пристли Дж. Б. Затемнение в Грэтли. Повести. Рассказы. Пьесы. М.: Правда, 1988. С. 561.

дит замуж за Бориса Охрипинина, представителя знатной, но не очень богатой семьи. Брак Бориса с точки зрения общества — мезальянс. Сашенька предана мужу до уничтожения, а Белова, до поры живущая вместе с ними, подвергается моральным притеснениям. Подобно Наташе в доме Прозоровых, Борис заводит свои порядки, делая первым предлогом своих претензий родившегося ребёнка. Беловой, которая хочет заботиться о внуке, достаются упреки, будто бы ребёнок по её вине вспотел и простудился: «Ты опять укутала Бэби». Сашенька обвиняет мать, что она во всём перечит кормилице и гувернантке: «Надо же, чтобы кто-нибудь один был хозяином в детской»; повторяет слова Бориса: «Ведь Борис совершенно верно приказывал: надо, чтобы кто-нибудь один был там хозяином...»⁶¹ У Наташи в «Трёх сёстрах» «Бобик холодный» (XIII, 140), а у Бориса Бэби перегретый, но цель таких упреков одна — прибрать всё в доме к своим рукам.

Следующий шаг Бориса, направленный на выживание Беловой, — приказ лакею не впускать в дом близких Беловой людей, её воспитанника-сироту Ваню и швейную мастерицу Дуничку. Борис требует и от жены, чтобы она не общалась с этими прежде близкими ей людьми. На Белову чем дальше, тем больше смотрят как на лишнюю приживалку. Главный довод Бориса тот же, что у Наташи в доме Прозоровых: «порядок», постепенно распространяемый с детской комнаты на весь дом в целом.

Н а т а ш а <об Анфисе, вынянчившей сестёр Прозоровых>. Я люблю в доме порядок! Лишних не должно быть в доме. <...> У меня нянька есть, кормилица есть, у нас горничная, кухарка... для чего же нам ещё эта старуха? Для чего? (XIII, 159).

Б о р и с. Что я прошу? Кажется, немного — чтобы был порядок в доме! А его не будет, пока будет десять хозяев вместо одного!⁶²

Полностью подчинившись влиянию мужа, Сашенька ссорится с матерью, а затем выгоняет её из дому. Потом, опомнившись, бросается её разыскивать, хочет просить прощения. Белова едва не покончила с собой, собираясь броситься в прорубь. К финалу пьесы все в сборе: Сашенька просит прощения, мать примиряется с ней, но сообщает, что решила жить отдельно; тут же выясняется, что она берёт на воспитание маленькую девочку — незаконную дочь Бориса от гувернантки его сестёр: будет воспитывать «другую дочку». Борис пристыжен, тронут и готов назвать Белову «матушкой».

⁶¹ Предрассудки: комедия в 4-х д. Модеста Чайковского // Артист. 1893. № 31. Приложения. С. 25.

⁶² Там же. С. 28.

Комедия «Предрассудки» была напечатана в журнале «Артист» в ноябре 1893 года. Её театральная жизнь началась на два месяца раньше, с началом нового сезона на сцене Малого театра. На скорейшем введении её в репертуар настаивала исполнительница роли Беловой М. Н. Ермолова. В августе 1893 года в письме к М. И. Чайковскому она отметила его новую комедию, противопоставив её сочинениям популярных Крылова (Александрова), Неvejeина и Шпажинского⁶³. Но уже первые спектакли вызвали у актрисы ощущение собственной неудачи: «это не совсем провал, но и не успех»⁶⁴, — написала она автору в сентябре 1893 года, а два месяца спустя сообщила ему как о вопросе решённом: «Я считаю “Предрассудки” одной из неудавшихся моих ролей, в чём вы никогда меня не переубедите, потому что это подтверждает неумолимый и беспристрастный судья — публика. <...> публика оставалась вечно холодна. Вечно мучиться невозможно, и я примирилась с мыслью, что это одна из слабых моих ролей»⁶⁵.

Комментируя эти письма Ермоловой, С. Н. Дурылин опровергает её заниженную самооценку откликами зрителей: «В пьесе Модеста Чайковского “Предрассудки”, — свидетельствует современник, — М. Н. играла с редкостным вдохновением. Её захватила роль оскорблённой матери, обиженной в своих лучших чувствах»⁶⁶. «По свидетельству Ю. М. Юрьева, Ермолова играла Белову “изумительно” и блистательно выражала все те чувства, о которых говорила, что они ей незнакомы»⁶⁷.

Можно предположить, что опыт работы над ролью страдающей матери был полезен М. Н. Ермоловой на пути к вершине её артистического творчества — роли Кручининой в «Без вины виноватых» Островского. Но, объективно говоря, пьеса М. И. Чайковского оставляла мало возможностей для тонкого психологического анализа, каким будет отмечена роль Кручининой 15 лет спустя. Действие «Предрассудков», что типично для сочинений массовой драматургии, протекает в атмосфере повышенной нервной возбудимости, аффектированности чувств всех персонажей пьесы. Их поведение чрезмерно в любых проявлениях эмоциональных состояний, как позитивных, так и негативных. Из сцены в сцену герои комедии М. И. Чайковского пугаются, смеются, плачут, смущаются, броса-

⁶³ Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1955. С. 93–94.

⁶⁴ Там же. С. 96.

⁶⁵ Там же. С. 100.

⁶⁶ Там же. С. 96. Отзыв приведён по источнику: *Кара-Мурза С. Ф.* Малый театр. М., 1924. С. 115.

⁶⁷ Там же. С. 101.

ются обниматься, целуются, нервно и взволнованно ходят по сцене, в изнеможении опускаются на стулья, порывисто встают, борются с рыданиями, вытирают слёзы, пристально смотрят в лицо собеседнику, падают без чувств в объятия, взглядывают испуганно, прочувствованно или удивлённо, уходят с рыданиями, убегают со всхлипыванием (убегают чаще, чем уходят), хохочут, восторгаются, ждут со страхом, кипятятся, раздражаются, ссорятся и взаимно упрекают друг друга. Произносимые фразы завершаются множеством восклицательных знаков и многоточий. Практически каждая реплика снабжена ремаркой, которая выдаёт понимание автором психологизма как предельного выражения того или иного чувства: «с возрастающей горячностью», «с сильным возбуждением», «с лихорадочным возбуждением», «холодно и презрительно», «с смущением и беспокоейством», «с горькой усмешкой», «с раздражением от подавляемых рыданий», «едва владея собой», «с глубоким чувством», «с криком отчаяния», «в полусознании опускается на стул», «с криком ужаса вскакивая», «обхватив голову, как бы не желая ничего ни слышать, ни видеть», «всплеснув руками и меняясь в лице», «схватывает себя за волосы с жестом досады и самоупрёка». Поведенческие ремарки сопровождаются обстановочными замечаниями с той же ярко выраженной театральностью: «опускается на стул и закрывает лицо руками. Вой ветра»⁶⁸; «За сценой слышен пронзительный крик и рыдания Дунички. Ваня поспешно убегает»⁶⁹.

К концу XIX века подобные сценические эффекты уже воспринимались как рутина. Всё это было не просто далеко от тех путей, какие искал и прокладывал Чехов, но и прямо противоположно чеховскому театру. Сам автор будущей пьесы о семье Прозоровых высказался на этот счёт вполне определённо, когда в конце 1899 — начале 1900 года включился в обсуждение драмы Г. Гауптмана «Одинокие» и роли Иоганнеса Фокерата, порученной Всеволоду Мейерхольду. Отвечая на просьбу Мейерхольда помочь разобраться в этой роли, Чехов особое внимание обратил на нервность его героя, заметив, что «в настоящее время почти каждый культурный человек, даже самый здоровый, нигде не испытывает такого раздражения, как у себя дома, в своей родной семье», но при этом отметил, что это «раздражение хроническое, без пафоса, без судорожных выходов», и призвал исполнителя «не подчёркивать нервности», «не переборщить» в театральных средствах, не впадать в невропатию (II VIII, 274–275). А в письме к О. Л. Книппер продолжил свою мысль об

⁶⁸ Предрассудки: комедия в 4-х д. Модеста Чайковского. С. 32.

⁶⁹ Там же. С. 33.

изображении нервных людей в современном театре, полемически адресуясь к предшествующей традиции: «Я Мейерхольду писал и убеждал в письме не быть резким в изображении нервного человека. Ведь громадное большинство людей нервно, большинство страдает, меньшинство чувствует острую боль, но где — на улицах и в домах — Вы видите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову? Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т. е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикующей, а грацией. Тонкие душевные движения, присущие интеллигент<ным> людям, и внешним образом нужно выражать тонко. Вы скажете: условия сцены. Никакие условия не допускают лжи» (П IX, 7).

Тем не менее «Предрассудки» можно назвать промежуточным звеном между типичными образцами массовой драматургии 1880-х — 1890-х годов и новаторской драматургией Чехова. Любопытно, что М. Н. Ермолова, первой признавшая достоинства этой пьесы М. И. Чайковского в сравнении со многими сочинениями других драматургов-современников, позже в полной мере оценила новаторство чеховского театра именно на «Трёх сёстрах» в Московском Художественном театре. О её впечатлении от спектакля, поставленного К. С. Станиславским, рассказала Чехову О. Л. Книппер, игравшая Машу, в письме от 17 февраля 1903 года из Москвы в Ялту:

«Вчера кончили сезон. Играли “Три сестры”, отлично играли.

Была Ермолова, прислала в уборную каждой сестры чудесные майоликовые вазы с цветами. К<онстантину> С<ергееви>чу поднесла веночек после 3-го акта, Вишневному свою фотографию. Была за кулисами, восторгалась игрой, говорит, что только теперь поняла, что такое — наш театр. В 4-м акте, в моей сцене прощания, она ужасно плакала и потом долго стоя аплодировала»⁷⁰.

Современная критика отнесла «Предрассудки» к направлению «литературной» драматургии, противостоящей тенденции «хорошо сделанной пьесы». В конце 1880-х — начале 1890-х годов за «литературность» театра ратовал и Чехов. Не включаясь в публичную дискуссию о «литературности» и «сценичности», он обозначил своё место в ней в частной переписке с теми корреспондентами, чьим мнением и вкусом в то время особенно дорожил. В письме к брату Александру в октябре 1887 года сообщил о только что завершённом «Иванове» в первом, комедийном варианте: «Пьесу я писал впервые, ergo — ошибки обязательны. <...> Но я всё-таки рад, как ни плохо

⁷⁰ Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер: В 2 т. Т. 2. М.: Изд. дом «Искусство», 2004. С. 164.

пьеса, но я создал тип, имеющий литературное значение» (П II, 128). Через год, намечая сюжет и структуру «Лешего», поделился своими соображениями с А. С. Сувориным: «Если бы я писал комедию “Леший”, то имел бы на первом плане не актёров и не сцену, а литературность. Если бы пьеса имела литературное значение, то и на том спасибо» (П III, 41).

К 1900-м годам благодаря спектаклям «художественников» сложилось представление о «чеховском театре», где «литературность» уже воспринималась как органичная составляющая его поэтики и не нуждалась в специальном обсуждении. «Предрассудки» же появились в ситуации актуальной дискуссии на эту тему. В октябре 1893 года обозреватель «Артиста» так размышлял о новой комедии М. И. Чайковского в связи с её премьерой в Малом театре:

«Года два назад в наших газетах был поднят довольно оживлённый спор о “литературности” драматических произведений. <...> вопрос о том, что же такое эта “литературность”, чем пьеса литературная отличается от пьесы нелитературной, — так и остался без ответа и был вскоре сдан в архив. Но термин “литературная пьеса” уцелел. Публика до сих пор охотно пользуется им при своей оценке и, сама не отдавая себе в том много отчёта, связывает с этим выражением довольно определённое представление. Вряд ли я ошибусь, если скажу, что для неё “литературная пьеса” — почти синоним пьесы с е р ь ё з н о й. Не хорошей, не интересной, а именно серьёзной. Это — пьеса, не ограничивающаяся убогой задачей позабавить зрителя сцеплением занятных сцен, смешных или трогательных, не нанизывающая с большей или меньшей ловкостью, точно бисер на нитку, сценические эффекты, но стремящаяся правдиво отразить жизнь, осмыслить её, высвободить жизнь из-под случайных наслоений и таким образом представить её в её типичных формах. Это — пьеса, которую автор хочет заставить призадуматься, от которой в душе зрителя должно что-то отложиться. Удаётся ли это автору или нет — дело другое; если удаётся — пьеса хороша, интересна, долговечна, не удаётся — она плоха, скучна, скоропреходяща, но и в том, и в другом случае она остаётся “литературной” пьесой. Тут решающую роль играет, так сказать, самый умысел и его серьёзность. Так, кажется мне, понимает публика “литературную” пьесу.

При таком взгляде, новая комедия Модеста Чайковского <...> — пьеса безусловно литературная. В её авторе можно отрицать всё, что хотите, но только не серьёзное отношение к делу, не стремление заглянуть поглубже в окружающую жизнь и в человеческую душу. Г. Модест Чайковский — писатель, бесспорно, вдумчивый, отзывчи-

вый, доискивающийся той правды, в выяснении которой — первая и драгоценнейшая задача <...> искусства <...>»⁷¹.

Вместе с тем даже положительно настроенный критик не мог не отметить сценических недостатков «Предрассудков»:

«По сценической обработке своей пьеса слаба. В ней прежде всего много лишнего, что мешает ей подвигаться вперёд с надлежащей быстротою, замедляет темп действия и без пользы утомляет зрителя. Эти постоянные длинноты, ненужные ни для обрисовки действующих лиц, ни, тем менее, для развития интриги, эти зачем-то пристёгнутые эпизоды и разговоры, <...> на сцене дают себя знать самым чувствительным образом и только ослабляют и разжижают это впечатление. Так же действует чрезмерное многословие всех без исключения лиц комедии. Все они любят говорить помногу и подолгу, выражаются длинными, округлёнными периодами. <...>

Другой, ещё более существенный порок в обработке пьесы, — этический и психологический комментарий к пьесе, втискиваемый в самую пьесу и вкладываемый по кусочкам в уста разных действующих лиц. Если бы автор переработал её заново, “Предрассудки” много бы выиграли. А они стоят того, чтобы их не сдали так скоро в пыльный театральный архив»⁷².

Как известно, понадобилось не так уж много времени, чтобы сочинения и Модеста Чайковского, и других представителей массовой драматургии конца XIX века перешли в разряд театрального архива. Случилось это гораздо раньше, чем рассчитывали их авторы и даже их критики. Но сегодня, когда так силён интерес к творчеству Чехова, есть смысл обращаться и к архивному собранию его театральных современников. Как и бродячие актёры эпохи Гамлета, по мысли этого шекспировского героя, — «они зеркало и краткая летопись своего времени». Они так же заслуживают лучшего приёма, чем заработали собственными заслугами. Это не посторонний фон для классики, а активно взаимодействовавшая с ней среда. Если вспомнить метафору из романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?» о двух видах почв, «фантастической» и «реальной», массовая драматургия — это та «реальная почва», на которой, усваивая её, перерабатывая и отрицая, рождался чеховский театр — театр новых форм и идей.

⁷¹ Х. Современное обозрение. Москва. Малый театр. «Предрассудки», ком. М. Чайковского // Артист. 1893. № 30. С. 132–133.

⁷² Там же. С. 133–134.

**«ОТВЕДИТЕ МЕНЯ В МОЙ САД...»
ДРАМА Е. П. ГОСЛАВСКОГО «РАСПЛАТА»
И «ВИШНЁВЫЙ САД» А. П. ЧЕХОВА**



Добрые люди прикупают, а- мы всё продаём.
Что одного лесу продано, что прочего!
Набьёт барыня полную коробку деньгами
и держит их, и гроша никто не выпросит;
а тут вдруг и полетят тысячи, и полетят.

А. Н. Островский. «Лес»

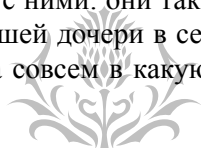


1

В 1893 году в ноябрьском номере журнала «Артист» была напечатана драма Е. П. Гославского «Расплата (Эгоисты)». В авторском пояснении было отмечено, что события происходят «в средней полосе России, в наши дни»¹.

Место действия драмы — старая помещичья усадьба. Здесь живёт семейство Заколовых: помещица Агнесса Наумовна Заколова и трое её детей — сын Иван, старшая дочь Юлия и младшая Зоя. Отца семейства уже нет в живых, о нём говорят, что он был богат со дня рождения, но прокутил всё состояние и умер банкротом. Семейное гнездо на краю полного разорения вследствие чрезмерно легкомысленной жизни старшего поколения.

Беспечный эгоизм унаследовали и двое детей в этом семействе, за исключением Юлии, чувствующей свою ответственность за благополучие родных. Юлии делает предложение ветеринарный врач Недовеев, но она поначалу отклоняет замужество, мотивируя свой отказ следующей причиной: «...как же я выйду замуж, когда у меня на руках старуха-мать, девочка-сестра... <...> Не могу же я их бросить. Поймите, страшно подумать, что было бы с ними: они так непрактичны, так беспомощны» (с. 39). Роль старшей дочери в семье поясняют и слова матери о Юлии: «Знаете, она совсем в какую-то экономку обращается...» (с. 40).



¹ *Гославский Е.* Расплата (Эгоисты) // *Артист.* 1893. № 31. Приложения. С. 36. Далее в тексте в круглых скобках указаны только страницы.

Иван Заколов — модный молодой человек, бросивший университет, предпочитающий проводить время в кафешантанах и жить за чужой счёт. В красивую Зою влюблён сосед-помещик Омшарин, но он наследник разорившегося отца и не решается жениться на бесприданнице. Ещё один значимый персонаж — Артур Эдмундович Рейман, крупный землевладелец. Его судьба составляет контраст судьбе отца Заколовых: Рейман начал с копейки, сумел нажить состояние и продолжает наживать всё больше. Дочь Реймана Берта влюблена в Омшарина: по всей видимости, раньше он оказывал ей знаки внимания, но сейчас отдаёт предпочтение Зое Заколовой. Зато положение богатой наследницы привлекает к Берте настойчивое внимание Ивана Заколова, несколько её не интересующего. Такова у Гославского расстановка основных отношений в системе действующих лиц, что в свою очередь определяет пути развития сюжета этой драмы.

Первое действие «Расплаты» открывается ремаркой: «Сад в усадьбе Заколовых. На видном месте прекрасная кленовая аллея. Справа часть старого барского дома с большой террасой» (с. 36). Усадьба, по главной её примете, названа «Подклённое». В дальнейшем в центре пьесы будет судьба прекрасной кленовой аллеи. Об этих деревьях заведёт разговор Рейман при первом же своём появлении на сцене: «А эти деревья, madame, у вас очень хорошие». Агнесса Наумовна отзывается: «Клёны? Это гордость и красота всего имения» (с. 41).

У Реймана на эту гордость и красоту свои планы: «Я уже давно слышал про ваши клёны и давно собирался их видеть, потому что здесь совсем нет такого крупного леса. И я, конечно, купил бы всю аллею...» Он предлагает Ивану Заколову продать эти клёны на сруб: из них будут сделаны заводские валы. Иван колеблется, поначалу не может решиться, сознавая, что духовная ценность аллеи перевешивает материальную выгоду: «Я бы, конечно, с удовольствием, но эти деревья очень дороги нашему семейству. Знаете, по воспоминаниям». Рейман, деловой человек, оценивает ситуацию с практической точки зрения: «Ну, это глупости. Да, потому что я очень хорошие деньги могу давать. <...> Думайте. Думайте» (с. 41).

Событие второго действия даёт толчок дальнейшему развитию всех отношений. Между Омшариным и Бертой происходит бурная сцена, разработанная в стилистике мелодрамы. Берта начинает с ревнивых упреков, затем, «переменяя тон», она переходит к мольбам не бросать её из-за увлечения соперницей:

Б е р т а. Woldemar, нет, нет!.. Woldemar, пожалей свою Берту... Посмотри, как она страдает, как она любит тебя! И разве может тебя кто-нибудь любить так, как я? Ведь я раба, раба твоя. Солнце моё, месяц мой светлый!..

О м ш а р и н. Полно же, перестань, Берта! Сюда могут войти.

Б е р т а. Пусть, пусть идут! Пусть все видят, как любит Woldemar'а его Берта! И чем околдовала она тебя?.. Woldemar, посмотри же, взгляни на меня! *(Падает на колени и роняет сак с деньгами.)*

О м ш а р и н. Опомнись, Берта!.. Встань. *(Поднимает.)*

Б е р т а. О, что ты делаешь со мной? (с. 48).

По той же модели в чеховской «Чайке» будет построена сцена объяснения Тригорина с Аркадиной в третьем действии, когда Аркадина будет пытаться удержать рвущегося на свободу возлюбленного:

А р к а д и н а. О, ты обезумел! Мой прекрасный, дивный... <...> *(Становится на колени.)* Моя радость, моя гордость, моё блаженство... *(Обнимает его колени.)* Если ты покинешь меня, хотя на один час, то я не переживу, сойду с ума, мой изумительный, великолепный, мой повелитель...

Т р и г о р и н. Сюда могут войти. *(Помогает ей встать.)*

А р к а д и н а. Пусть, я не стыжусь моей любви к тебе. *(Целует ему руки.)* Сокровище моё, отчаянная голова... (XIII, 42).

Структурный и содержательный параллелизм этих сцен может служить подтверждением авторского намерения в «Чайке» — придать поведению Аркадиной привкус театральной рутины, искусственной наигранности, покров с которой готов слететь в тот самый момент, как только цель будет достигнута. В отличие от Чехова, Гославский строит сцену выяснения отношений «рабы» и «повелителя» как настоящую драму своей героини. Кроме того, в ту же сцену введена сюжетная перипетия — Берта не замечает, как теряет кошелек с крупной суммой, доверенной ей отцом. Деньги, оброненные Бертой, попадают в руки Омшарина, и он без колебаний решает присвоить их. В подвернувшемся случае разбогатеть он видит справедливость судьбы: когда-то отец Берты, путём плутовства, привёл к разорению отца Омшарина, теперь же потеря денег станет расплатой Реймана за мошенничество. Так в тексте пьесы слово «расплата» сначала звучит в своём прямом значении — как получение компенсации в виде некой денежной суммы.

В третьем действии Омшарин, полагая, что избавился от материальных трудностей, объявляет помолвку с Зоей. В его усадьбе устроен праздник, во время которого Агнесса Наумовна словно переносится в безмятежное прошлое: «О, я совсем очарована. Этот чудесный

праздник! Шампанское, тосты, музыка!.. Точно мы перенеслись в те старые благословенные времена...» (с. 52). Старшей Заколовой предлагают после свадьбы переехать в усадьбу к молодым, но её привязанность к собственной усадьбе остаётся постоянной темой её монологов: «...как же я оставлю мою старую усадьбу, мои милые клёны, всё это тихое кладбище моих невозвратных золотых дней?» (с. 55).

Здесь же на празднике присутствует и Рейман, чьи реплики продолжают тему продажи кленовых деревьев: «Умный человек прежде всего должен помнить о деле»; «Но как же с этими клёнами?»; «Что же, надумали вы о клёнах?»» (с. 53).

В четвёртом действии Иван тайком от своей семьи совершает сделку с Рейманом, но просит не вырубать аллею, пока мать не уехала из усадьбы. Однако Рейман не хочет терять времени и сразу же посылает работников с пилами и топорами:

Ю л и я. Ваня, что такое? Что он купил у тебя?

И в а н С е р г е е в и ч. Э-э-э... Ничего особенного.

Ю л и я (*глядя в дверь*). Они подходят к клёнам. С пилами, с топорами... Жан, ты продал наши клёны?

И в а н С е р г е е в и ч. То есть мои клёны? Да, я их продал.

Ю л и я. Но что скажет маман?

И в а н С е р г е е в и ч. Что ей говорить? Всё равно она переселяется отсюда. Мне же эта продажа необходима. <...> Конечно, я не ожидал, что он так скоро... Ты слышала, я его просил... что же я мог ещё?

Ю л и я. Но как приготовить маман? <...>

Р е й м а н (*входит*). Ну, я выбрал. Очень вам благодарен. <...>

И в а н С е р г е е в и ч (*из сада звук пилы*). Завизжала, проклятая!.. (с. 58).

В последующих репликах и ремарках будет отмечено, что звук пилы, голоса работников и шум падающих деревьев слышатся в отдалении — эти детали создают представление о большой протяжённости знаменитой аллеи и общем большом пространстве сада:

З о я. А пилить перестали.

Н е д о в е е в (*также у двери*). Нет, работают. Только далеко. Видите? (*Чуть слышен напев: вот качай, вот качай, вот покачивай, качай.*) Сейчас повалится.

З о я. Двинулось... Рушится... Ай! (с. 59).

Оправдывая решение продать на сруб красу и гордость усадьбы, Иван перекладывает основную вину на старшее поколение, прежде всего — на мать:

Иван Сергеевич (*Юлии*). Разве это преступление? Да другой бы давно это сделал. Я же до сих пор... сам перебивался, сам существовал, одному Богу известно, какими средствами, а вам и матери отдавал всё, всё... Оно, положим, в сущности крохи, но больше и у меня ничего нет. Да, да, всё, что уцелело после отца, я отдавал ей же, ей! А не она ли всему виной? Родитель был агнец, он только книжки, книжки свои знал. И от этого никому не было ни тепло, ни холодно. А она, *таман* — *tournez, tournez, danser, danser* — и тысяча за тысячей, деревня за деревней! Да и не по её ли милости все мы очутились в настоящем положении? (с. 58).

Получив от Реймана деньги за клёны, Иван покидает родовое гнездо, объявляя, что уходит «в пространство», и декламирует напоследок строки из Грибоедова и Гоголя: «Искать по свету, где оскорблённому есть чувству уголок», «Садись, мой ящик, звени, мой колокольчик» — и «шире дорогу — *Jean de Sacoloff* идёт!..». Но после бравады не может сдержать внезапных рыданий, а ушедшая следом за ним Юлия, возвращаясь, сообщает о нём: «...страдает невыносимо: руки у меня целовал, рыдает...» (с. 59). Начиная с этой сцены, авторская идея «расплаты» набирает ход, получает всё более широкое значение, вовлекая в своё смысловое пространство всё семейство Заколовых, а вместе с ними и несколько поколений семьи Омшариных.

К этому времени Омшарину, под угрозой обвинения в воровстве, пришлось вернуть деньги Рейману и лишиться всего, вследствие этого расстроилась и его помолвка с Зоей, которую он продолжает любить. Для молодых персонажей наступает время переоценки себя, своего прошлого и настоящего. Как синоним «расплаты» в их речах звучат слова «похмелье» и «искупление», адресованные самим себе и другим:

О м ш а р и н. Ах, Боже мой, да разве не похмелье и вся моя жизнь? Не д о в е е в. Ваша? Не только одна ваша. А и всех вам подобных: и Жана, и самой Зои Сергеевны, и многих других.

З о я. Моя?

Не д о в е е в. А будто бы вы с самой нежной юности не ощущаете этого гнетущего, одуряющего похмелья? Да-с, хмель, весёлый, беззаботный хмель достался вашим отцам, на ваши же бесталанные головы упало его неизбежное следствие... расплата за отцовские гулянки... <...>

О м ш а р и н. Да, это так: на всех нас лежит эта тяжёлая расплата... Так, оттого-то мы и такие... бродим, шатаемся, сумрачные, беспомощные, бестолковые и жалкие, страшно жалкие... <...> искупим же наше прошлое... искупим его честною трудовую жизнью (с. 61).

Мотив искупления предваряет приближающийся финал драмы, но расплатой за прошлое станет не «честная трудовая жизнь» Омшарина, а просто его жизнь.

Старуха Заколова узнаёт о гибели кленовой аллеи позже всех. Дети стараются как можно дольше удержать её в комнатах, пока деревья валят у дома:

А г н е с с а Н а у м о в н а. Но что вы сидите в комнатах, пойдёте дышать утренним ароматом.

Ю л и я. Но в саду теперь солнце.

А г н е с с а Н а у м о в н а. Под моими клёнами? Милая, ты оскорбляешь моих друзей (с. 58).

В сцене, где будет обнаружена продажа клёнов, рядом с Заколовой находится старый друг дома — Евграф Семёнович Кошайский, который также пытается помешать её выходу в сад:

А г н е с с а Н а у м о в н а. Мой добрый друг, дайте мне руку, отведите меня в мой сад, чтобы там наедине с моими клёнами...

К о ш а й с к и й. Но вы так слабы...

А г н е с с а Н а у м о в н а. Да, и мне необходим воздух... (*Идёт.*)

З о я. Маман, подождите...

К о ш а й с к и й. Да, да... не надо туда...

А г н е с с а Н а у м о в н а. Не надо? Почему же? Я хочу в мой сад... Что вы меня не пускаете? Я заметила ещё давеча. <...> (*Распахивает дверь.*) Что это за люди? Повалены!.. Мои клёны?.. Повалены!.. Вы... как вы смеете... Как вы... (*Шатается, её подхватывают и сажают.*) Клёны... Мои клёны... Ой, как сердце... Ой... Умираю, умираю... <...> Злой, неблагодарный мальчик... Как я его любила, как я его боготворила... Сколько ушло на него сил, здоровья... А он... он... посягнул... на мои клёны... Но что же мне делать? Я не могу здесь без этой аллеи. «Подклённое», и без клёнов — это что-то дикое, невозможное... Надо ехать, бежать отсюда... Но куда?.. Евграф Семёнович... Я... я... Друг мой, вы моя единственная надежда, единственная защита... Прошу, умоляю вас... (с. 62).

«Единственная надежда» оправдывается таким образом: Кошайский, «старик лет за 60», делает предложение младшей дочери Агнессы Наумовны, и Зоя его принимает. В финансовом отношении это предложение — спасение для семейства Заколовых, возможность продолжать прежний образ жизни. Тем самым потеря клёнов, воплощавших дух усадьбы, компенсирована возможностью сохранить другую семейную традицию, в своё время послужившую причиной оскудения семьи. Последний монолог старшей Заколовой демонстрирует неисправимую эгоистичность её натуры: «О, благо-

слова вас Боже! <...> Тихое, безмятежное счастье. Мы поедем за границу... В Париж, Ниццу... по курортам... О, милые, счастье уже возвращается!..» (с. 62). Казалось бы, драма стремительно перерождается в комедию со счастливым концом, разрешающим основную коллизию. Но тут же за сценой раздаётся «глухой выстрел»: это покончил с собой Омшарин, потерявший надежду на счастье с любимой. Финальный выстрел одного из центральных персонажей удерживает пьесу в жанровых границах драмы.

2

Некоторые сюжетные параллели между «Расплатой» Гославского и чеховским «Вишнёвым садом» напрашиваются сами собой. Старинная кленовая аллея, о которой известно далеко за пределами усадьбы, — аналогия знаменитого вишнёвого сада. В системе персонажей старуха Заколова — легкомысленная, расточительная, превыше всего ставящая семейные традиции, — соответствует Раневской; её старшая дочь, хозяйственная Юлия, соответствует чеховской Варе; младшая дочь Зоя — чеховской Ане. Образ вышедшего из низов Реймана, посягнувшего на символ дворянской традиции, в системе персонажей позиционно соответствует будущему Лопихину. У Гославского реализуется проект спасения разорённой усадьбы, который в «Вишнёвом саде» будет намечаться в числе других: выдать Аню за богатого человека. Праздник помолвки в усадьбе Омшарина, во время которого особенно явственно проявилось легкомыслие всех Заколовых, вызывает в памяти бал в доме Раневской в третьем действии пьесы Чехова. Понятие расплаты и искупления за грехи прошлых поколений, сформулированное у Гославского в диалогах нескольких персонажей, рассеяно по чеховскому тексту то в покаянных признаниях Раневской («Уж очень много мы грешили...» — XIII, 219), то в обличительных монологах Пети Трофимова («надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием...» — XIII, 228), вплоть до пародийно-нравоучительных сентенций Яши («Ведите себя прилично, тогда не будете плакать» — XIII, 247). Отдельные эмоциональные моменты: звуки пилы, прощальные объятия с рыданиями Ивана и Юлии; отдельные сюжетные детали — стремление в Париж в развязке и т. п. — также находят какие-то соответствия в пьесе о гибели вишнёвого сада.

Подобные соответствия служат основанием для сопоставления пьес Гославского и Чехова. Тематически драму «Расплата» можно

отнести к немалому числу тех произведений, как в драматургии, так и в прозе, которые предвосхитили сюжет «Вишнёвого сада» (см.: XIII, 487–488). Вместе с тем все существенные драматургические особенности характеризуют «Расплату» как типичный образец нечеховской драматургии.

В своё время А. П. Скафтымов рассматривал пьесы Чехова в достаточно широком контексте его предшественников и современников, от комедий и драм Островского, Сухово-Кобылина, Лескова до репертуарных в последние десятилетия XIX века, но ушедших вместе со своим временем пьес А. Потехина, И. Шпажинского, П. Невежина, В. Крылова, П. Боборыкина, И. Лодыженского, включая самых «мелких и теперь забытых драматургов-писателей»². Обращение к драматургическому контексту позволило исследователю разработать систему критериев дочеховской и чеховской драматургии, в которой своеобразие чеховской драматургии получило наиболее чёткие определения. Параметры этой системы известны по статьям «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саду” А. П. Чехова» (1946) и «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова» (1948). Важнейшие из них следующие: отношение к действительности, требующее соответствующих форм для своего выражения; характер драматизма и роль события в драматизме; источник конфликта и вытекающий отсюда морализаторский смысл.

А. П. Скафтымов отмечал: «Тема распада дворянско-помещичьего хозяйственного строя, разорения дворян и хищнического обогащения поднимающейся буржуазии в литературе давно уже не была новой. Известно, что этот процесс экономических сдвигов в жизни России в половине XIX века получил отражение больше всего в творчестве Салтыкова-Щедрина, касались его и Л. Толстой и А. Островский и др. Там эти противоречия брались со стороны хозяйственно-имущественной конкуренции. Столкновения между купцом и помещиком происходят на почве враждебно-активного стяжательства купца и обороны, правда, вялой и бессильной, но всё же обороны помещика. В связи с этим там отношения между сталкивающимися лицами окрашены явной враждебностью, взаимным недоброжелательством (иногда до времени лукавым и скрытым)»³.

Всё сказанное в полной мере относится и к «Расплате». Здесь основными сталкивающимися лицами являются разорённый помещик Омшарин и наживающийся купец Рейман, корни их активной враж-

² Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // А. П. Чехов: pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 799–802.

³ Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саду» Чехова // А. П. Чехов: pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 752.

ды восходят к многолетней вражде между Рейманом и отцом Омшарина. Причина их столкновений лежит именно в области хозяйственно-имущественной конкуренции. Параллельно складывается конфликт между Рейманом и помещиками Заколовыми, основанный на расхождении между понятиями дворянской чести и промышленной выгоды. На этом фоне особенно явственно выступает новаторство Чехова, сформулированное Скафтымовым как одно из основополагающих понятий его концепции: «У Чехова взят конфликт на той же основе социальных противоречий, но не с этой стороны, то есть не со стороны хозяйственно-материальных и сознательно-враждебных притязаний сталкивающихся лиц. В “Вишнёвом саде” нет ни враждебной агрессии купца, ни сопротивляющегося ему и борющегося за свои хозяйственные выгоды помещика»⁴.

В драме Гославского действие создаётся борьбой интересов не только разных социальных групп, но и межличностными столкновениями персонажей; в свою очередь, интересы каждого обусловлены преобладающими свойствами его характера: хищнической натурой Реймана, беспринципностью Омшарина, расчётливым эгоизмом Зои, легкомыслием старшей Заколовой, малодушием Ивана Сергеевича, неуправляемой страстностью Берты. Система характеров тяготеет к полярности (отрицательный Рейман, положительная Юлия), социальное зло обличается с помощью резонёра (Недовеев), моральный порок получает возмездие (судьба Омшарина). За всеми изображёнными событиями прочитывается типичная для массовой драматургии «нравоописательная, наставительная, обличительная и разоблачительная цель»; «пороки и добродетели ясно разграничены»⁵.

У Чехова, как замечал Скафтымов, источником расхождения между персонажами «являются не моральные качества отдельных людей, а само сложение жизни»; вследствие этого «нет борьбы между действующими лицами», и «критике подвергаются не отдельные люди, а само сложение общественных отношений»⁶. «Это не значит, — пояснял исследователь, — что у Чехова совсем нет суда над людьми, нет различения людских достоинств и недостатков, нет указания на человеческое поведение как на источник дурного»; «но зло у него действует без прямой волевой активности» отрицательных персонажей, и «не их волей создаётся действие пьесы»⁷.

⁴ Там же.

⁵ Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова. С. 799, 802.

⁶ Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» Чехова. С. 761.

⁷ Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова. С. 804.

В этом отношении «Расплата» отстоит далеко от чеховской драматургии. У Гославского волевые действия персонажей неразрывно связаны с представлением автора об их виновности. И чем выше степень активности персонажа, тем большую цепь событий порождают его действия, тем большему осуждению он подлежит. Так, в лично корыстных целях продаёт кленовую аллею Иван Заколов, Рейман велит срубить деревья ради новой наживы, Омшарин решает наказать Реймана, присваивая его деньги, а неуёмные притязания Реймана окончательно губят род Омшариных и т. д. Каждое из перечисленных событий создано чьей-то конкретной волей, но каждое же могло быть и устранено — волей того же самого персонажа или кого-то другого. Старинные клёны срублены безвозвратно, но печальное событие вытесняется радостной вестью, и — «О, милые, счастье уже возвращается!..» Достаточно устранения одного конфликтного события, как характер драматизма меняется; полное разрешение конфликтных состояний в итоге привело бы к однозначно комедийному финалу.

Рассмотрев пьесы Чехова как драматургическую систему, Скафтымов увидел в ней выражение драматизма совсем иного рода — «особого жизненного драматизма, открытого и трактованного Чеховым как принадлежность его эпохи»⁸. Там, где до Чехова драматизм определяло событие, у Чехова стало определять «сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей»⁹. Иное название «сложения обстоятельств» в трактовке Скафтымова — текущая сама по себе повседневная жизнь. О героях Чехова Скафтымов писал: «Горечь жизни этих людей, их драматизм, следовательно, состоит не в особом печальном событии, а именно в этом длительном, обычном, сером, одноцветном, ежедневно-будничном состоянии. Будни жизни с их пёстрыми, обычными и внешне-спокойными формами в пьесах Чехова выступили как главная сфера скрытых и наиболее распространённых конфликтно-драматических состояний»¹⁰.

Несмотря на то, что «Расплата» не попала в круг внимания А. П. Скафтымова, обращение к ней даёт возможность на конкретных примерах проиллюстрировать существенные положения концепции новаторства чеховской драматургии. Думается, приведённых примеров достаточно для того, чтобы показать, как круто повернул в сторону драматургическую систему Чехов в сравнении с его ближайшим предшественником, даже в том случае, если обоими драматургами разрабатывалась близкая тематика.

⁸ Там же. С. 787.

⁹ Там же. С. 804.

¹⁰ Там же. С. 794.

Премьера «Расплаты» Гославского состоялась в Москве в Малом театре 22 октября 1893 года. Публикация драмы в ноябре сопровождалась афишей с обозначением внешности персонажей и указанием исполнителей первого состава:

Действующие лица

Владимир Павлович Омшарин, помещик, смуглый,
кудрявый брюнет, л. 28 г. Южин
Евграф Семёнович Кошайский, барин pur sang,
бодрый, свежий, красивый старик, лет за 60 г. Рыбаков
Агнесса Наумовна Заколова,
помещица, л. 60 г-жа Бларамберг-Чернова
Иван Сергеевич (Jean), лицо помятое,
одет утрированно модно, л. 29 г. Ильинский
Юлия Сергеевна, девушка, л. 30 г-жа Нечаева
Зоя Сергеевна, красивая барышня, л. 22 г-жа Яблочкина 2-я
Дмитрий Васильевич Недовеев,
ветеринарный врач, л. 35 г. Садовский
Артур Эдмундович Рейман, крупный землевладелец,
внешность внушительная, лет 53 г. Горев
Берта, его дочь, жгучая брюнетка, л. 20 г-жа Ермолова
Филатовна, нянька в доме Заколовых, л. 70 г-жа Полянская
Староста при имении Омшарина, л. 40 г. Гетцман
Машка, прислуга Омшарина, л. 19 г-жа Щепкина 2-я
Пётр, служит у Заколовой г. Ухов
Гости обоего пола и разных возрастов (с. 36).

В том же номере «Артиста» была помещена критическая статья одного из постоянных авторов рубрики «Современное обозрение» И. И. Иванова. Приступая к характеристике собственно пьесы, а затем и спектакля Малого театра, критик утверждал: «Оскудение дворянства — тема весьма обычная в нашей литературе. Успело составиться немало типичных историй, выработано много совершенно определённых характеров. Открыть что-либо новое по существу — здесь очень трудно: главные черты общественного явления исчерпаны. Но психологические подробности, обстановка, завязка и исход драмы могут быть всегда новы, свежи и оригинальны». Собираясь проследить именно такие стороны «нового произведения на старую тему», он отмечал, что в «Рас-

плате» «старых знакомых немало»: «Прежде всего целая семья — мать, сын, две дочери».

Начиная разбор с Юлии, И. И. Иванов подчеркнул её исключительность в ряду персонажей, назвал её «привлекательнейшей героиней новой драмы» и отнёс в разряд «идеальных героев»¹¹. Но почти всё содержание своей статьи он посвятил разбору эгоистических наклонностей остальных персонажей, в том числе и внесценических, следуя в этом логике авторской мысли и делая главный упор на моральном осуждении старшего поколения.

«Главы семьи на сцене нет, — отмечал рецензент, — но это отнюдь не вредит, так сказать, полноте представительства: чем был и мог быть отец оскудевшей фамилии — мы вполне удовлетворительно видим на *друге дома*. Это барин pur sang (чистокровный. — А. Г.), как это характеризует автор, ему за 60 лет, успел он спустить немало наследств, но это не мешает ему закрепить свою многогрешную карьеру браком с двадцатидвухлетней девушкой. <...> Но посмотрим, как *красиво* умеют эти господа рыть пропасть для своих детей. Перед нами старый развратник, выживающий из ума, мот, чувственный эгоист, — но как искусно всё это задрапировано в костюм благородства, традиций, чуть ли не рыцарских доблестей»¹².

«Дальше следует “мать”, представительница первого поколения после эпохи разгрома. Она унаследовала два типичнейших качества своих предков: эгоизм и смуту нравственных понятий. Для госпожи Заколовой судьба детей безразлична, их поступки — вне её сферы. Но зато, когда дело идёт о *традициях*, она на высоте положения. <...> у неё так называемое благородное воспитание: *tournez, tournez, danser, danser...* Разве это не *традиции* в известном обществе? Ещё клёны, старые, заповедные клёны. Вероятно и ещё что-нибудь в том же роде, — всё, что угодно, только не сердце, не человеческая натура, не идея. Оскуделые — и в то же время образцовые примеры умственного и нравственного вырождения. В характере г-жи Заколовой ничего нет нового, таких дам мы видели десятки — в романах и в драмах, но зато в авторском рисунке нет фальши, нет утрировки. Органическая, почвенная пошлость и закоренелое тупое себялюбие представляется в живых естественных образах»¹³.

За строками такой рецензии ещё сложнее, чем за текстом самой пьесы, разглядеть будущую проекцию «Вишнёвого сада»: барственные замашки Гаева, силу «традиций» и «благородного воспитания»

¹¹ *Иванов Ив.* «Расплата» Е. Гославского // Артист. 1893. № 31. Современное обозрение. Москва. Малый театр. С. 145.

¹² Там же. С. 146.

¹³ Там же.



М. Н. Ерломова
Фототипия Й. Альберта
в Мюнхене, с фотографии
Д. М. Асикритова в Москве

Гаева и Раневской, метафору вырытой «пропасти для своих детей», *danser* со слезами на глазах во время продажи родового имения и предстоящее очередное *tournée* Любови Андреевны в Париж... И всё же за этими характеристиками проступают туманные очертания содержания последней чеховской пьесы — как отзывался Дорн о непризнанных сочинениях Кости Треплева: «Что-то есть! Что-то есть!» (XIII, 54). Позднее это «что-то» почувствует другой критик, Ю. И. Айхенвальд, отметивший в связи с «Вишнёвым садом» универсальность темы *расплаты для всех*: «Для каждого из нас настанет своё 22 августа, день *расплаты* (курсив мой. — А. Г.), день разлуки; но мы противимся его грозящей тени и усердно его отодви-

гаем. А лишние люди Чехова безропотно идут ему навстречу»¹⁴.

В постановке «Расплаты» были заняты многие из уже состоявшихся или будущих знаменитостей Малого театра. Тем не менее она не стала театральным событием для зрителей и не оказала влияния на творческие судьбы исполнителей. Разве что для А. А. Яблочкиной роль Зои обозначила некий этап её сценической карьеры. В ноябре 1893 года критик «Театральной газеты» отмечал её игру хвалебным отзывом: «Изящная, холодная и красивая, она прекрасно олицетворяла бездушную Зою... Это настоящая барышня, и все её недостатки — щеголеватая холодность, бедность выразительных средств — всё пришлось как нельзя более кстати»¹⁵. В статье И. И. Иванова было сказано похвальное слово образу, созданному К. Н. Рыбаковым: «Кошайский рыцарственно пошел от начала до конца: рыцарственность извне — и неиссякаемое море пошлости в каждом слове, в каждом трепете этого выродившегося организма»¹⁶.

¹⁴ Айхенвальд Ю. И. Чехов // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887–1914): Антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 745.

¹⁵ История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6. М.: Искусство, 1982. С. 196.

¹⁶ Иванов Ив. «Расплата» Е. Гославского. С. 149.

О других исполнителях можно судить на основании представления об их манере, проявившейся в более известных их ролях. Так, сценический рисунок Омшарина, вероятно, отвечал тем особенностям игры А. И. Южина, которые Н. Е. Эфрос считал наиболее характерными для этого артиста: «Южин иногда играет недостаточно сложно, но он никогда не играет тускло... Тонкая психологическая изощрённость его не очень уж и увлекает. Но ему непременно нужна наполненность чувства. И она у него, эта наполненность, всегда есть. И таким же образом ему не нужно самозабвение. Но ему нужно, и это всегда у него есть, чтобы чувство было красиво выражено»¹⁷.



А. И. Южин
Фототипия
Шерер, Наболиц и К° в Москве

Роль Берты Рейман — казалось бы, близкая к привычному амплу М. Н. Ермоловой, сыгравшей, по характеристике Н. Е. Эфроса, множество ролей «благородно чувствующих девушек и женщин, страдающих под гнётом домашних условий, отцовского деспотизма, супружеской власти, общественных предрассудков» и т. д.¹⁸, — оказалась в репертуаре Ермоловой проходной и вскоре перешла к другой исполнительнице. В декабре 1893 года, после девяти прошедших спектаклей, в очередном театральном обозрении была отмечена замена состава: «В драме Е. П. Гославского «Расплата» в роли Реймана в очередь с г. Горевым играет г. Правдин. Артист ведёт её в вполне верном тоне, интересно, добросовестно, но того сильного впечатления в сцене 2-го акта, какого достигал г. Горев, не производит. <...> Роль Берты в той же драме, которую играла г-жа Ермолова, передана г-же Уманец-Райской. Если эта роль не удалась г-же Ермоловой по свойству её дарования, то г-же Уманец она удалась ещё менее. Артистка слишком холодно и безучастно передаёт эту кипучую натуру»¹⁹.

«Расплата» продержалась на сцене Малого театра менее года, по август 1894-го, и за весь период состоялось 13 спектаклей²⁰. Побы-

¹⁷ История русского драматического театра. Т. 6. С. 179.

¹⁸ Там же. С. 171.

¹⁹ [Б. н.] Г-жа Уманец и г. Правдин в др. «Расплата» // Артист. 1893. № 32. Современное обозрение. Москва. Малый театр. С. 141.

²⁰ История русского драматического театра. Т. 6. С. 491.

вал ли Чехов на каком-то из представлений, сказать невозможно, но существует большая вероятность того, что текст «Расплаты» был ему знаком по журнальной публикации. «Артист» постоянно находился в кругу внимания Чехова, кроме того, интерес поддерживался ещё и тем, что журнал рекламировал выход книжных новинок, среди которых были и сочинения Чехова. В том же № 31, где напечатана «Расплата», опубликован «Подвижной каталог № 9 книжного магазина журнала “Артист”», в котором числились три следующих издания:

Чехов, Антон. Рассказы. Изд. 4-е. СПб., 1892.

Чехов, Антон. Дуэль, повесть. Изд. 3-е. II. 1893 г.

Чехов, Антон. Палата № 6. Изд. 2-е. СПб., 1893 г.

Внимание Чехова могло привлечь и то обстоятельство, что журнальная публикация «Расплаты» сопровождалась посвящением А. П. Ленскому — артисту Малого театра, с которым Чехов долго поддерживал дружеские отношения.

Ещё важнее факт личного знакомства и многолетнего общения Чехова и Гославского. Опубликованная их переписка охватывает 1892–1903 годы и подтверждает неизменный интерес Чехова к тому, что выходило из-под пера этого автора. В письме от 23 марта 1892 года Чехов упоминает, что читал напечатанную ранее в «Артисте» (1891. № 18) комедию Гославского «Богатей», в том же письме он подробно разбирает новую пьесу Гославского «Солдатка», присланную ему для литературной оценки ещё до публикации (II V, 32–34). Интерес к последующим пьесам Гославского Чехов высказывал и в переписке с другими корреспондентами. Так, в сентябре 1896 года он сообщал в Петербург А. С. Суворину последние новости: «Говорят также, что у московского драматурга Гославского есть новая, недурная пьеса, которая пойдёт в Москве на Малой сцене. Если в самом деле пьеса хороша, то Вы бы поручили кому-нибудь переговорить с автором и взять у него пьесу для Вашего театра. Гославский неопытный драматург, но всё же драматург, а не драмодел» (II VI, 188). Речь шла о четырёхактной комедии Гославского «Подорожник», премьера которой состоится в Малом театре в январе 1897 года. В сентябре 1901 года Чехов попытается привлечь внимание своего издателя А. Ф. Маркса к новой пьесе этого автора: «В настоящее время в Москве, на императорской сцене, с большим успехом идёт новая пьеса Е. П. Гославского “Разрыв-трава”; она же идёт и в театре Николая II в Петербурге. Е. П. Гославский собирается напечатать свою пьесу, и я посоветовал ему попытаться счастья у Вас, не найдёте ли Вы возможным напечатать её в ежемесячных приложениях» (II X, 87–88). В 1902 году Чехов прочёл полученный от Гославского сборник его

рассказов «Путём-дорогою», о чём сообщал ему в январе 1903 года (П XI, 120). В сохранившихся чеховских письмах «Расплата» не упомянута, но, с учётом других примеров, вероятность знакомства и с этой пьесой видится довольно высокой.

Как бы то ни было, трудно пройти мимо того факта, что в чеховских «Трёх сёстрах» — пьесе с жанровым определением «драма», нетипичным для зрелого творчества драматурга, — появилась своеобразная тематическая параллель к центральному символу «Расплата». В последнем действии «Трёх сестер» в двух эпизодах, в двух контрастирующих между собой репликах разных персонажей возникает образ клёнов, далеко выходящий за пределы прямого обычного значения:

Т у з е н б а х. Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клёны, берёзы, и всё смотрит на меня с любопытством и ждёт. Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь! (XIII, 181).

Н а т а ш а. Значит, завтра я уже одна тут. (*Вздыхает.*) Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом **вот этот клён**. По вечерам он такой страшный, некрасивый... (XIII, 186).

И хотя как в одной, так и в другой реплике речь, по видимости, идёт о деревьях, содержание этих образов символически многозначно. Жизнь клёнов, идущая параллельно жизни людей, сопоставлена с жизнью людей и в конечном счёте уравновешена с нею; заявленная угроза уничтожения клёна — очевидный знак беды дома Прозоровых.

А завершит эту тематическую линию у Чехова сюжет о вырубке вишнёвого сада, сделавшегося мифологемой нового времени.



КОМЕДИЯ Н. В. САМОЙЛОВА «ПОБЕДИТЕЛЕЙ НЕ СУДЯТ» И ВОДЕВИЛИ А. П. ЧЕХОВА



...водевили люблю смотреть. Верую я в водевилей и как автор <...>

Чем проще обстановка и чем меньше действующих лиц, тем чаще идёт водевиль.

А. П. Чехов — А. Н. Маслоу (Бежецкому).

Середина октября 1888 г.



Восьмидесятые годы — время особенной лёгкости чеховского творчества и особенного его интереса к жанру водевиля. Строго говоря, у Чехова мы встречаемся не с водевилем в его традиционной форме, характерной для 1820-х — 1840-х годов, а с утратившей многие его черты одноактной комедией — распространённым жанром в театре последней трети XIX столетия. Но поскольку Чехов с постоянным упорством именовал свои одноактные пьесы для сцены водевилями, то и мы будем придерживаться такого же определения.

В феврале 1888 года, окончив повесть «Степь» и ожидая её публикацию в солидном журнале «Северный вестник», Чехов, по собственным словам, «от нечего делать написал пустынький, французистый водевильчик под названием “Медведь”» (П II, 206). Сообщая об этом Я. П. Полонскому 22 февраля 1888 года, он добавил: «Ах, если в “Северном вестнике” узнают, что я пишу водевили, то меня предадут анафеме! Но что делать, если руки чешутся и хочется учинить какое-нибудь тру-ла-ла! Как ни стараюсь быть серьёзным, но ничего у меня не выходит, и вечно у меня серьёзное чередуется с пошлым» (П II, 206). В тот же день Чехов сообщил и И. Л. Леонтьеву (Щеглову): «От нечего делать написал водевиль “Медведь”» (П II, 205).

Позднее, вспоминая о годах писательской молодости Чехова, Щеглов изложил свою версию появления на свет чеховского «Медведя»:

«Драматургом же сделался он, можно сказать, нечаянно, попав однажды в театр Корша на представление заигранной одноактной пьески “Победителей не судят” (сюжет пьески строится на укромности грубого, но добродушного моряка великосветской красавицей). “Победителей не судят” — переделка с французского, и до-

вольно-таки топорная, изящной салонной вещицы Пьера Бертонна “Les jugons de Cadillac”, в которой восхищали в шестидесятых годах в Михайловском театре петербургскую публику г-жа Напताल-Арно и г. Дьёдонне. У Корша отличались г-жа Рыбчинская и г. Соловцов, находившийся, кстати сказать, в приятельских отношениях с Чеховым. Соловцов, своей дюжей фигурой, зычным голосом и резкой манерой, подходивший как нельзя более к заглавной роли, настолько понравился Чехову, что у него, как он сам мне рассказывал, явилась мысль написать для него “роль”... нечто вроде русского медведя взамен французского.

Таким образом появился на свет водевиль “Медведь” — чеховский театральный первенец, жизненностью и оригинальностью оставивший далеко за флагом своих шаблонных водевильных сверстников¹.

В воспоминаниях Щеглова есть много такого, с чем можно было бы поспорить. «Медведь» был далеко не первым сочинением Чехова для сцены, да и вообще утверждение, что Чехов сделался драматургом случайно, посмотрев в театре Корша переводную пьеску, выглядит чрезвычайно легковесно. Вместе с тем указание Щеглова на конкретную пьесу — «Победителей не судят», во-первых, поясняет чеховское определение «Медведя» — «французистый водевильчик», а во-вторых, расширяет круг театральных впечатлений Чехова, известный по его личным отзывам и свидетельствам других мемуаристов.

Что же представляла собой эта пьеса из коршевского репертуара, в чём ей близок «Медведь» и что их различает?

«Победителей не судят» — переведённая с французского одноактная комедия Н. В. Самойлова. В ней три действующих лица: графиня, молодая вдова; князь Головин, моряк; лакей. Безымянный лакей имеет два коротких выхода и всего одну реплику: «Слушаю, ваше сиятельство». Таким образом, в пьесе действуют фактически два персонажа. Первая сцена поясняет расстановку героев: графиня ждёт с визитом влюблённого в неё князя Головина, который сделал ей предложение и надеется получить ответ нынче вечером. Изначальная ситуация такова: оба думают о женитьбе, она настроена покончить со своим вдовьим положением, он готов расстаться с холостой жизнью и ради этого даже уйти со службы. Графиня считает князя прекрасным, умным, честным человеком, но не может выносить грубых словечек, которыми он наполняет все свои разговоры.

¹ Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1954. С. 150.

Г р а ф и н я (*одна*). <...> Эта ужасная манера выражаться ставит меня в очень неловкое положение, я просто не могу слышать этих его слов; он у меня в гостиной, как у себя на корабле с солдатами, это ужасно неловко. А главное, ни перед кем не стесняется, так прямо и говорит, тот там негодяй, а этот мошенник и все плуты! Просто краснеешь за него!

Подтверждение этой характеристики не заставляет себя долго ждать. «Вот и он! Сам о себе докладывает», — иронично комментирует графиня, заслышав за сценой шум и голос: «Ах, болван!.. вот скотина-то!» Князь появляется и рассказывает, как его слуга Иван вывалил его из дрожек у самого подъезда дома графини. Монолог князя наполнен такими словами, как «мерзавец», «животное», «болван», «скотина», «подлец», «чёрт тебя возьми», «каналья», «балбес», — всё это относится к характеристике слуги, тоже моряка, не раз доказавшего князю свою преданность:

К н я з ь. Вообразите вы себе, это животное...

Г р а ф и н я (*белая недовольный жест*). Это ваш-то Иван?

К н я з ь. Да-с, мой болван!

Графиня удивлена: откуда князь Головин, человек такой хорошей фамилии, приобрёл столь дурную манеру выражаться. Он объясняет:

По роду я князь, а в душе матрос! <...> У меня дед и отец служили во флоте. Отец был убит в турецкую кампанию, и я попал в лапы к деду, старому морскому волку, вот от него-то я прежде всего выучился так выражаться, а потом уже читать и писать. И ежели он не выучил меня конфетно разговаривать, то только потому, что дедко сам был не обучен этой грамматике... Он из меня зато сделал настоящего моряка, хотя и грубого, но зато честного.

Чтобы доказать графине свою любовь, князь просит испытать его и уверяет, что готов принести ей любую жертву: «Прикажете влезть в заряженную пушку перед выстрелом... я полезу»; «Прикажете надеть чепчик и пройтись в нём среди бела дня по Невскому проспекту — я пройду». Но она ставит ему такое условие: в течение получаса говорить о чём угодно, но не произнести ни одного бранного слова. Князю даны пять минут на подготовку к испытанию. Его монолог, который он произносит, оставшись один, по-прежнему уснащён подлежащими запрету словами:

О, женщины! И кто это вас выдумал? Нашла же ведь экивоку к чему придаться! Что я будто бы не в состоянии в продолжение

получаса не сказать какой-нибудь чертовщины? Ерунда! <...> Ах, канальство! Оказывается, это вовсе не так легко, как кажется... Ну, подтянемся немного, коего чёрта трудно!!! Ежели вы, графиня, хотите нежного обращения, — извольте: я буду нежен, изыскан в выражениях, и всякая штука.

Наступает время назначенного испытания. Князь пытается вести разговор, стараясь выразиться «по-купидонски». В какой-то момент он ищет опоры в изящной словесности, припоминая романтические образы из лермонтовского «Демона». Диалог то и дело хромает и замирает. Чем далее, тем чаще героя тянет чертыхнуться, что он и делает, только про себя или вслух в реплике, предназначенной для зрителей, а не для собеседницы. Он даже пытается перевести стрелку часов вперёд, когда на его счастье разговор выводит на недавнюю военную операцию, в которой он принимал участие. Князь начинает рассказывать о морском сражении, завершившемся победой над противником. Увлекаясь, он перестаёт замечать, что произносит те самые слова, которые шокировали графиню, упоминает морские термины, описывает ход боя, нахваливает свою команду: «Да то ли мы, моряки, можем! Мы чёрта не только что в омут упрячем, из омута его за хвост вытащим!» Графиня, захваченная азартом рассказчика, пропускает мимо ушей рискованные выражения, признаёт князя выдержавшим испытание и соглашается отдать ему свою руку и сердце. Действие заканчивается объятием героев и поцелуем под занавес.

По некоторым формальным признакам чеховский «Медведь» можно соотнести с комедией Самойлова. У Чехова также три действующих лица: Елена Ивановна Попова, вдовушка с ямочками на щеках, помещица; Григорий Степанович Смирнов, нестарый помещик; Лука, лакей Поповой, старик. В отличие от лакея графини, Лука — персонаж с содержательными репликами, к тому же его присутствие обрамляет действие всего водевиля. Как и Головин, Смирнов производит впечатление грубияна, который не умеет вести себя в дамском обществе. Но сходство этих героев весьма поверхностно: ведь князь боготворит избранницу своего сердца, делает всё, чтобы ей угодить, готов принести ей любые жертвы. И если Щеглов отмечал происхождение «русского медведя» от «французского», то такое впечатление могло быть вызвано только манерой игры Соловцова, а не словами его роли или его отношением к героине. К слову сказать, актёрский дуэт Соловцова и Рыбчинской из «Победителей не судят» потом перешёл и в чеховского «Медведя», и случилось, что эти пьесы стояли в афише в соседние

даты, в конце представления после многоактной пьесы, как было принято тогда в театральной практике².

Некоторая преемственность прослеживается в рассказах графини и Поповой об их первом замужестве. У Самойлова героиня вспоминает: «Я вышла замуж в полной уверенности, что у меня будет образцовый муж. И что же?! С того дня, как я сделалась его женой, всё переменялось! Муж мой перестал притворяться и показался в полном блеске своих настоящих достоинств... то есть, выказался эгоистом». У Чехова героиня также говорит о своём разочаровании в браке и даже с той же интонацией: «...из всех мужчин, каких только я знала и знаю, самым лучшим был мой покойный муж... <...> и — что же? Этот лучший из мужчин самым бесовестным образом обманывал меня на каждом шагу!» (XI, 304).

Отношения героев в пьесе Самойлова выясняются с помощью пари, суть которого в том, что князь не выдержит испытания:

Г р а ф и н я. Мои условия, князь, очень тяжкие.

К н я з ь. Жду приказаний... и держу пари на жизнь или смерть.

Г р а ф и н я. Вот моё предложение, за которое держу пари, что вы проиграете.

К н я з ь. Меня уже бьёт лихорадка от ожидания... я внимаю с ужасной досадой, что вы заранее думаете выиграть пари.

Не это ли положение — «пари на жизнь или смерть» — подтолкнуло Чехова к обострению ситуации вплоть до дуэли, когда каждый из спорящих приготовится отстаивать свои принципы с пистолетом в руках?

С допустимой натяжкой можно провести параллель между тем, как графиня в споре с Головиным обличает мужей-моряков, а Попова в споре со Смирновым — непостоянных в любви мужчин. В этом случае близость состоит не в прямом содержании высказываний, а в интонациях страстного, полемичного излияния чувств, накопившихся в глубине души.

Наконец, чеховский водевиль также заканчивается объятием и поцелуем героев, — но это, в общем, традиционный комедийный финал, не составляющий своеобразия какого-то конкретного автора.

Гораздо больше оснований говорить о существенных различиях между «Медведем» и «Победителей не судят». Щеглов был прав, когда назвал переделку Самойлова топорной вещью. Это относится и к языку пьесы, и к логическим несообразностям, вроде странного

² Например, в драматическом театре М. М. Абрамовой 19 сентября 1889 г. — «Медведь», 20 сентября 1889 г. — «Победителей не судят» // История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6. М.: Искусство, 1982. С. 553.

хронометража, которому в этом сюжете должно быть уделено особое внимание. Если в первом явлении, ещё до прихода князя, графиня замечает, что он обещал быть ровно к восьми часам, а теперь уже пять минут девятого, то гораздо позже, после разговоров героев на разные темы, диалогов и монологов, занявших немалое время, и отдельных пяти минут на моральную подготовку князя, она объявляет начало пари в восемь часов: «Теперь восемь часов, в 8½ пари кончается...» По-видимому, Самойлов не слишком задавался точностью подобных деталей в расчёте на нетребовательную публику, для которой главный интерес заключался в изображении комедийных характеров.

Но наиболее принципиальное отличие водевиля Чехова от пьесы Самойлова — в характере основной интриги и пути её развития. Комедия «Победителей не судят» представляет собой вариант сюжета, имеющего давнюю традицию и условно определяемого как «укрошение строптивного». В произведениях с таким типом сюжета всегда есть пара центральных персонажей, один из которых — укротитель, а другой — укрощаемый. Так построена знаменитая комедия Шекспира об укрощении строптивой Катарины, остававшаяся во времена Чехова живой классикой: в 1887 году в переводе А. Н. Островского под названием «Усмирение своенравной» она вошла в первый том четвёртого издания «Полного собрания сочинений Уильяма Шекспира в переводе русских писателей». Так построены комедии К. Гольдони — «Хитрая вдова», «Благоразумная дама», «Трактирщица». В «Хитрой вдове» прекрасная венецианка Розаура, забавляясь, разыгрывает своих поклонников — испанца, англичанина, француза, но при этом твёрдо идёт к своей цели, наметив себе в мужья итальянского графа. Устройство судьбы — результат её обдуманых действий: «У кого не хватает мужества, чтобы самому устраивать своё счастье, тот не достоин быть счастливым»³. Так же действует и героиня «Благоразумной дамы»: «План мой удался, я довела свои намерения до конца»⁴. Трактирщица Мирандолина решает влюбить в себя кавалера, поначалу не обращавшего на неё никакого внимания, и успешно справляется с поставленной задачей. Герой популярного на русской сцене водевиля В. В. Годунова «Чего на свете не бывает?..» хочет побыстрее жениться на любимой девушке и хитростью добывается согласия её старшей сестры, откровенно высказываясь в куплете:

³ Гольдони К. Комедии. Т. 1. М.; Л.: Искусство, 1959. С. 127.

⁴ Там же. С. 494.



Что хотите говорите,
Но прошу вас об одном,
Дайте время, посмотрите,
Я поставлю на своём⁵.

В один год с «Медведем» появилась на свет одноактная комедия-шутка И. П. Зазулина «Бедовая вдовушка». Её герой, опасавшийся жениться, заявлял о себе: «Я ледяной человек, холодом от меня веет», — на что героиня — «в сторону» — доверительно сообщала зрителям о своём намерении: «Каков! Так постой же, миленькой... я тебя растоплю... ты у меня растаешь...»⁶ Позднее И. Щеглов напишет комедию «Сила гипнотизма», в которой симпатичная черноглазая вдовушка, воздействуя на двоих своих поклонников гипнотическим взглядом, приводит их к полному послушанию и подчинению. Чаще всего в сюжетах этого типа роль укротителя отведена женщине (ранее упоминавшаяся пьеса С. Турбина об усмирении грозного генерала Крутобокова женой капитана Смирного так и называлась — «Укротительница»). Обобщением их может служить заглавие одноактной комедии М. И. Булацеля, долго державшейся на московских и петербургских сценах: «Если женщина решила, так поставит на своём».

Таков же характер интриги и в комедии «Победителей не судят». В своих действиях графиня руководствуется вполне осознанными намерениями, стараясь переделать по своему образцу второго участника состязательного дуэта. Да и князь Головин, добываясь руки графини, действует совершенно обдуманно: «Теперь попридержимся, а там привыкнет. Бабёнка первый сорт!.. Посмотришь, чья возьмёт». Не случайно каждый персонаж Самойлова произносит так много реплик аперт — в сторону зрителей, перед которыми открывает свои внутренние побуждения, не всегда совпадающие с видимыми действиями.

Чеховский «Медведь» строится совершенно иначе. Попова не имеет никакого желания переделывать характер Смирнова, как и Смирнов не пытается ни подстроиться под характер Поповой, ни переделать его. Каждый из них действует искренне и непредвзято, даже не предполагая, что сам он скажет или как поступит в следующую минуту. Их действия не только в точности отражают их есте-

⁵ Чего на свете не бывает? или У кого что болит, тот о том и говорит. Водевиль в 1 д. Соч. актёра В. Годунова. Рукопись. С.-Петербург. гос. театральная библиотека. № 4142.

⁶ Сочинения И. П. Зазулина. СПб.: Изд-е кн. магазина М. В. Попова, 1889. С. 19–20.

ственные чувства, но и напрочь разрушают те искусственные зарок, которые каждый давал себе до совместной встречи (Попова — обет вечной верности покойному мужу, Смирнов — зарок никогда больше не влюбляться). Здесь нет превосходства укротителя над укрощаемым, победителя над побеждённым, — сюжет развивается на основе синхронности чувств и действий: вначале — на взаимной антипатии, доходящей до ненависти, потом — на взаимной симпатии, доходящей до любви:

С м и р н о в (*подходя к ней*). Как я на себя зол! Влюбился, как гимназист, стоял на коленях... Даже мороз по коже дерёт... (*Грубо.*) Я люблю вас! Очень мне нужно было влюбиться в вас! Завтра проценты платить, сенокос начался, а тут вы... (*Берёт её за талию.*) Никогда этого не прошу себе...

П о п о в а. Отойдите прочь! Прочь руки! Я вас... ненавижу! К барьеру!

Продолжительный поцелуй (XI, 310–311).

Каждый из них «побеждён» не соперником, а своей собственной натурой, в которой лежат все причины, на которую только и можно злиться. Тот же принцип построения сюжета будет применён Чеховым в ещё одном водевиле, написанном после «Медведя», — в «Предложении», где сюжет движется вследствие такой же непредвзятости поведения предполагаемых жениха и невесты.

Помимо «Медведя», память о «Победителей не судят» отозвалась у Чехова ещё в нескольких случаях. Созвучие реплик «ваш Иван» — «мой болван» дважды повторится в каламбуре Чехова по поводу собственной пьесы «Иванов». В январе 1889 года в письме к А. Н. Плещееву Чехов назовет её «своим “Болвановым”» (П III, 138), а в марте того же года в письме к И. Л. Леонтьеву (Щеглову) — «моим “Болвановым”» (П III, 179).

Попытки князя Головина выпутаться из словесного плена, прибегая к выражениям «и всякая штука», «того...», его признание, что в самом горячем деле не было так жарко, как при необходимости вести любезные разговоры, отзвучат в «Чайке» в манере речи Сорина: «хотел красиво говорить — и говорил отвратительно (*дразнит себя*): “и всё и всё такое, того, не того”... и, бывало, резюме везёшь, везёшь, даже в пот ударит» (XIII, 48).

Есть основания соотнести с пьесой Самойлова и водевилем Чехова «Свадьба». И в одном, и в другом сюжете в центре внимания — офицеры-моряки, чья особенность речевого поведения создаёт неудобства для окружающих. Герой «Свадьбы» капитан 2-го ранга в

отставке Ревунов-Караулов приглашён как почётный гость к незнакомым людям, принимающим его за генерала. Среди гостей он видит матроса из Добровольного флота — таким образом у отставного капитана появляется повод поговорить с понимающим человеком. В монологах Ревунова-Караулова о трудностях и восторгах морской службы много общего с рассказом князя Головина о недавних боевых действиях его корабля:

К н я з ь. Вы себе представить не можете, как приятно... (С экстазом, очень громко.) Да этого чувства объяснить нельзя. Вообразите себе ночь. <...> Закрываем у себя все огни и половинным ходом подвигаемся вперёд. Разговору никакого... тишина, как в могиле, слышно только поворот винта на миноноске. «Ребята! Всё ли готово?» — спрашиваешь вполголоса. — «Всё, ваше благородие». <...> А сердце рвётся быстрее выстрела к неприятелю! Монитор уже почти весь на ногах, и мы в 15-ти шагах от него... вперёд... Толчок!.. Задний ход!.. Трах! Тарах!.. тах!.. тах!!! Задний ход!.. Ура, ребята!.. <...> Слышна только страшная суматоха и крики. Освещаем, и мы видим, как эта чёртова громадина боком проваливается в бездну ко всем чертям! «Ура, ребята!.. Ура!» — кричат люди.

Сравним у Чехова:

Р е в у н о в. Как только все выбежали, сейчас командуют: по местам стоять, поворот через фордевинд! Эх, жизнь! Командуешь, а сам смотришь, как матросы, как молния, разбегаются по местам и разносят брамы и брасы. Этак не вытерпишь и крикнешь: молодцы, ребята! <...> помните этот восторг, когда делают поворот оверштаг! Какой моряк не зажётся при воспоминании об этом манёвре?! Ведь как только раздалась команда: свистать всех наверх, поворот оверштаг — словно электрическая искра пробежала по всем. Начиная от командира и до последнего матроса — все встрепнулись... <...> Тут всё летит, трещит — столпотворение вавилонское! — всё исполняется без ошибки. Поворот удался! (XII, 121–122).

При тематической и эмоциональной близости монологов Головина и Ревунова-Караулова, между ними имеется существенное формальное различие. В конечном счёте именно оно определяет своеобразие роли чеховского персонажа. Речь отставного капитана постепенно наполняется профессиональным жаргоном — морскими терминами, концентрация которых с каждым его выступлением перед гостями всё повышается. Из воспоминаний брата-биографа Чехова Михаила известно, что для этого случая драматург использовал книгу «Командные слова для совершения главнейших на корабле действий» (СПб., 1830), доставшуюся ему по наследству от покойного прия-

теля-журналиста Ф. Ф. Попудолго⁷. Из неё в реплики Ревунова-Караулова перекочевали многие морские команды, которые звучат за столом вместо свадебных тостов. Среди окружающих поднимается ропот, оратора просят «поговорить о чём-нибудь другом. Это непонятно гостям и скучно...» (XII, 120).

В драматургии внедрение профессиональной лексики в нейтральную речевую среду — один из приёмов создания комического характера и общего комедийного впечатления. Например, флотский жаргон был использован в пьесе А. Т. Трофимова «Разведёмся!» как речевая характеристика адмирала в отставке Громилова. Почти в каждой реплике этого персонажа встречаются словечки и выражения из морской службы:

— А чего тут тянуть! На абордаж! Притянуть к себе да и пусть отвечает!

— Не лавируйте, чёрт возьми!

— Амбарго! Дайте ей говорить.

— Оставьте её! Нечего её буксировать.

— Из-за вас плачет. За это к вам можно подвести такого брандера, что вы и своих не узнаете!

— Вы что же, жену только для балласта взяли!

— Что же примолкли? — Сели на мель.

— И кто вас знает, может быть, это у вас не один сын, может, за ним на буксире целая сотня потянется!

— Что за чёрт! Три тысячи бомб, он ещё смеётся над нами. Миллион чертей.

— Втянули меня в эту глупую историю, я и остался, как дурак, на мели⁸.

Но все собеседники адмирала Громилова всегда его понимают, такая манера не разобщает его с окружающими.

Герой комедии Самойлова, «по роду князь, а в душе матрос», также иногда прибегает к морской лексике. Затрудняясь в поисках тем для беседы в гостинной, он произносит: «Жарковато! в каюте делается неудобно». Делая предложение графине, спрашивает её: «разве неприятно плавать под вымпелом князя Головина?» Во всех таких случаях собеседница не только понимает его, но и способна ответить в той же манере: «Первое моё плавание было так неудачно, что теперь уж боюсь». Неудовольствие графини вызывает другое — нарушение светских приличий в откровенно прямых оценках знакомых лиц.

⁷ Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления // Вокруг Чехова / Сост., вступ. ст. и примеч. Е. М. Сахаровой. М.: Правда, 1990. С. 196.

⁸ Сборник театральных пьес для домашних и любительских спектаклей А. Т. Трофимова. СПб., 1881. Т. 1. С. 237–242.

В русле комедийной традиции, сюжет «Победителей не судят» движется от обозначенной проблемы к благополучному финальному разрешению. Если в начале пьесы привычка князя выражаться «в гостиную, как у себя на корабле с солдатами», разъединяет его и графиню, то в конце комедии именно рассказ князя из опыта его службы соединяет героев. В «Свадьбе» Чехова происходит обратное: ситуация, заданная как позитивная, приводит к негативному финалу. Ревунову-Караулову поначалу оказывают почести, играют в честь его марш, сажают на первое место. Затем его речи, наполненные морскими терминами, воздвигают непреодолимый барьер между ним и его слушателями. На финал, где обычно разрешаются все конфликты, здесь, напротив, приходится пик конфликта, остающегося неразрешимым.

Перевернутая композиция комедии Самойлова превращает водевильный сюжет «Свадьбы» в драматический. Так проявляется характерная черта драматургии Чехова: короткая дистанция от водевиля до трагедии. Эта особенность свойственна чеховским пьесам как в малом, так и в большом жанрах.



ТЕАТРАЛЬНЫЕ СВЕРСТНИКИ «МЕДВЕДЯ»



...писание одноактных пьес я не считаю легкомыслием. Да и Вы сами не считаете, хотя и делаете вид, что всё это легкомысленно и пустяки. Если водевиль пустяки, то и пятиактные трагедии Буренина пустяки.

А. П. Чехов — А. С. Суворину, 2 января 1894 г.

1



своём «Медведе» Чехов отзывался пренебрежительно: написан «между делом» (П III, 30), «безделка» (П III, 65), «глупый водевиль, который, благодаря тому, что он глуп, имеет удивительный успех» (П III, 49). В самом деле, сценическая жизнь «Медведя» на государственной, частной и любительской сцене оказалась небывало благополучной и долгой. С той поры почти каждая барышня при знакомстве с автором считала своим долгом сообщить ему: «А я играла вашего “Медведя”!»¹. После полууспеха-полупривала «Иванова» это был триумф, укрепивший настроение Чехова «учинить какое-нибудь тру-ла-ла» и во многом способствовавший быстрому появлению на свет водевилей «Предложение», «Трагик поневоле», «Свадьба» и «Юбилей».

Уничижительные отзывы о собственных водевилях, разбросанные по разным чеховским письмам, были, конечно же, иронической маскировкой. Параллельно, из года в год, обращаясь к литературным собратьям, Чехов настаивал на значимости малого жанра в писательском опыте. В 1888 году он внушал И. Л. Леонтьеву (Щеглову): «Не брезгуйте водевилем. Пишите их дюжинами. Водевиль хорошая штука. Им кормится пока вся провинция» (П II, 283). В 1895-м наставлял В. В. Билибина: «Пишите водевили. Пишите водевили. Купите себе попугая и научите его кричать Вам каждую минуту: пишите водевили» (П VI, 45). В 1899-м утверждал в переписке с А. С. Сувориным: «Водевиль есть вещь, а прочее всё гиль — я крепко держусь

¹ *Хотяинцева А. А. Встречи с Чеховым // Литературное наследство. Т. 68. М.: АН СССР, 1960. С. 610.*

этой старой истины» (П VIII, 78). В конце жизни, беседуя с Буниным, не раз говорил: написать бы такую вещь, как «Тамань» Лермонтова, «да ещё водевиль хороший, тогда бы и умереть можно!»².

По справедливому наблюдению М. Л. Семановой, истоки увлечения жанром водевиля лежали в театральных впечатлениях Чехова-гимназиста, полученных в его родном Таганроге. Постаравшись собрать и систематизировать эти возможные впечатления, Семанова отмечала: «Знакомство с репертуаром таганрогского театра той поры, когда Чехов был “постоянным посетителем” его, с актёрами, выступавшими в Таганроге, может подвести также к пониманию некоторых особенностей деятельности Чехова-драматурга. Например, в устойчивом интересе его к водевилю (начиная от недошедших до нас юношеских опытов до водевильной основы в “Вишнёвом саде”), в активном стремлении создать оригинальный русский водевиль, вероятно, в значительной степени “повинен” таганрогский театр, давший возможность молодому Чехову выработать своё отношение к этому жанру в процессе знакомства не только с бездарными переводными водевилями Крылова и др., но и образцами оригинальных водевилей Ленского, Кони, Каратыгина и др., а главное, с мастерством выдающихся исполнителей водевильных ролей: Никиф. Новикова, Востокова, Соловцова (для последнего, как известно, Чехов написал позднее свой водевиль “Медведь”)³.

В составленном М. Л. Семановой «Перечне пьес, шедших в театре и на любительских сценах в г. Таганроге в 1870-ые годы», значатся комедия В. А. Крылова и А. Н. Плещеева «Ангел доброты и невинности», водевиль В. А. Соллогуба «Беда от нежного сердца», водевиль Д. Т. Ленского «В людях ангел — не жена, дома с мужем — сатана», комедия В. А. Крылова «Чудовище», комедии А. Н. Островского «Бедность не порок», «Бешеные деньги», «Волки и овцы», «В чужом пиру похмелье», «Женитьба Бальзаминова», «Лес», «На всякого мудреца довольно простоты». В водевилях Чехова, при всей их оригинальности, можно уловить отзвуки впечатлений от этих произведений, близость некоторых мотивов и положений.

Герой комедии Крылова и Плещеева, Григорий Михайлович Ястребов, слывёт ангелом доброты и невинности, но, конечно же, он оказывается старым волокитой, кутилой и человеком сомнительной нравственности. Самый яркий персонаж чеховского «Юбилея» Настасья Мерчуткина, рекомендующая себя «женщиной слабой,

² Бунин И. А. О Чехове // Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М.: Худож. лит., 1967. С. 448.

³ Семанова М. Театральные впечатления Чехова-гимназиста // А. П. Чехов: Сб. ст. и мат-лов. Вып. 2. Ростов н/Д., 1960. С. 170–171.

беззащитной», также на деле предстанет полной противоположностью этого образа, а её прототип — Щукина из рассказа «Беззащитное существо» — будет наделена такой же «хищной» фамилией, как у Ястребова.

Юный герой водевиля «Беда от нежного сердца» стремительно влюбляется в одну барышню за другой и каждой делает предложение руки и сердца. Помещик Смирнов в «Медведе» окажется способен на такую же стремительность нежных чувств: «Сошёл с ума, влюбился, как мальчишка <...> стою на коленях, как дурак, и предлагаю руку... Стыд, срам! Пять лет не влюблялся, дал себе зарок, и вдруг втюрился, как оглобля в чужой кузов!» (XI, 310).

Сюжетная коллизия водевиля Ленского «В людях ангел — не жена, дома с мужем — сатана» по-своему будет воспроизведена в чеховском водевиле «О вреде табака».

«Чудовище» Крылова благодаря заглавию и ряду сюжетных положений напрашивается на сопоставление с чеховским «Медведем».

Отдельного внимания заслуживает соотнесение водевильного мира Чехова и комедийного мира Островского, о чём подробнее пойдёт речь далее.

Все упомянутые пьесы из репертуарного списка 1870-х годов продолжали свою жизнь на сцене и в 1880-е годы, а большинство — и в 1890-е. Чехов включал свои одноактные шутки в тот же ряд, именуя их водевилями по традиции и для разграничения со своими же многоактными вещами для сцены. Но в печати они выходили с другими жанровыми подзаголовками: «шутка в одном действии» («Медведь», «Предложение», «Трагик поневоле», «Юбилей»), «сцена в одном действии» («Свадьба»), «сцена-монолог в одном действии» («О вреде табака»). По сравнению с классической формой, лёгкий жанр у Чехова претерпел существенные изменения. Заметно ослабела интрига, «круто замешанная на чрезвычайных происшествиях, богатая всякими неожиданностями, полная путаниц и препятствий»; исчез куплет как «совершенно особая форма сценического поведения», считавшийся «нервом водевильного жанра»; вместе с куплетом исчез и танец как «продолжение жизни героя в её стремительности, в её накале»⁴. А парт, как способ доверительного общения персонажа со зрителем, был заменён монологами действующих лиц, не рассчитанными на зрительское партнёрство. Но остались лёгкость в подхвате реплик, быстрый темп действия, необычность обстоятельств, в которые попадают герои. И сохранились традиционные черты

⁴ *Лепковская Е.* Волшебство водевиля // *Русский водевиль.* М.: Искусство, 1970. С. 371–372.

водевильных характеров: наивность и «одержимость своей целью, страстное желание её достичь, несмотря ни на какие препятствия», и в то же время способность «легко отвлечься от своей цели, если на пути встречается другая, более пленительная»⁵.

Эти черты родства с классическим водевилем объясняют, почему не только сам Чехов, но и его корреспонденты, а позднее — мемуаристы единодушно воспринимали его одноактные пьесы как водевили. И примеры с Чеховым — не исключение: современники называли так небольшие комедии и других авторов. Как мы помним, И. Л. Щеглов (Леонтьев), рассказавший историю появления на свет чеховского «Медведя», противопоставил его прочим «водевильным сверстникам», хотя в большинстве своём это были комедии, комедии-шутки, сцены и сценки. Понятно, что в этом случае мемуарист, как и Чехов, не задавался педантичностью жанровых определений. Мы же расширим сценический контекст восприятия «Медведя» до определения — «театральные сверстники», взяв для примера пьесы, дающие те или иные основания вспомнить о них в связи с водевильным первенцем Чехова.

2

К «сверстникам» чеховского «Медведя», в полном смысле этого слова, принадлежит одноактная комедия И. Я. Гурлянда «Уездный Шекспир». Она была напечатана в одной журнальной книжке с «Медведем» («Артист», 1890, № 6) и, что особенно примечательно, с посвящением А. П. Чехову.

Действие этой пьесы происходит в одном из приволжских уездных городков, местные жители которого прозвали «уездным Шекспиром» младшего помощника акцизного надзирателя Макара Коврова. Если русская пословица о бедном Макаре, на которого все шишки валятся, ставит под сомнение заслуженность наказания пословичного героя, то Макар Ковров получает со всех сторон нареkania в свой адрес отнюдь не без причины. Не замечая ничего вокруг, измучив мать-старушку, обидев невесту и пренебрегая мнением знакомых, Ковров самозабвенно отдаётся мучительной для него, но неотвязной страсти к сочинительству стихов, романов и пьес.

Комедийные ситуации пьесы Гурлянда связаны не только с тягой к перу и бумаге главного персонажа, но не в меньшей степени с изображением среды обывателей, где «Шекспир» — однозначно бранное слово и где не упустят случая позлословить по поводу столь

⁵ Там же. С. 371.

беспольного занятия. В характеристике этой среды можно разглядеть переключку с нравами жителей Обломовки из известного романа Гончарова: о покойном отце Коврова вспоминают, что тот «никакими художествами не занимался. Не то чтоб стишки писать: он и бельё-то записывать по три года собирался...». Попытки Макара навязать своим слушателям отрывок из очередной сочиняемой трагедии вызывают в памяти шуточные пушкинские строки: «Ко мне забредшего соседа, поймав нежданно за полу, душу трагедией в углу». Но в ещё большей степени досужие разговоры, вертящиеся вокруг «уездного Шекспира», напоминают те обывательские пересуды, которые кружили по уезду вокруг чеховского Иванова, вплоть до совпадения с фамилией «Дудкин», встречающейся в «Иванове» и, кроме того, в чеховской сценке «После бенефиса»:

Петрова. Были мы, знаете, позавчерась у Дудкиных... Смотрю, и Шекспир наш у столика сидит, да сумрачный такой, туча-тучей... За версту подойти страшно... Что ж вы думаете? Ведь Катенька-то ему того... арбуз... Правда! Сама Дудкина рассказывала... Уж хохотали мы с ней, хохотали, животики заболели...

Ласточкин. Ах, матушки! Скажите!..

Петрова. И поделом!.. Охота порядочной девушке и с приличным приданым за шута горохового идти...

В комедии Гурлянда встречаются выражения, характерные для того времени и присущие также и чеховскому лексикону: «сапоги всмятку», «жрецы святого искусства», а некоторые интонации саморазоблачающих монологов Коврова указывают на его родство с «московским Гамлетом» из чеховского фельетона «В Москве»: «Службу запустил, мать-старуху загонял, тоску на всех навожу!.. Право! Кого ни встретишь — бегут...»

Набор комедийных приёмов, использованных Гурляндром, достаточно традиционен для массовой драматургии. Например, комизм создаётся за счёт искажения классических цитат: в качестве образца для подражания Макар декламирует стихотворные строки из «Короля Лира», но в его исполнении в шекспировский текст влезает непрошенная строка с «медведями, крокодилами и львами». Фарсово преувеличены и одержимость писательством главного героя, и вычурные строки из его подражательной трагедии, и невежественные суждения о литературе, высказываемые жёнами-служивцев Коврова. Но комизм этот невысокого свойства: примитивен каламбур с толкованием слова «жрец», не слишком оригинально обыгрывание исторического имени Андрея Боголюбского и его тётки местного ис-

правника, шаблонны реплики-лейтмотивы, сводящиеся к бессодержательным возгласам одного и того же персонажа. Не удивительно, что комедия «Уездный Шекспир» затерялась в текущем репертуарном потоке: поставленная только через пять лет (в апреле 1895 года в Малом театре), она сразу же и сошла со сцены⁶.

Посвящение пьесы А. П. Чехову было данью личного знакомства, состоявшегося в Ялте летом 1889 года. В ту пору Илья Яковлевич Гурлянд (1868–1921) был студентом Демидовского юридического лицея в Ярославле. Гораздо ценнее, чем собственная драматургическая практика, оказались записанные Гурляндом высказывания Чехова по поводу техники драматургии, запомнившиеся по совместным беседам. Впоследствии Гурлянд привёл их в воспоминаниях, опубликованных в 1904 году в специальном выпуске журнала «Театр и искусство», посвящённом памяти А. П. Чехова. С тех пор эти чеховские фразы получили известность и разошлись на часто повторяемые цитаты:

«Пусть на сцене всё будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни»;

«Если вы в первом акте повесили на стену пистолет, то в последнем он должен выстрелить. Иначе — не вешайте его»;

«В драме не надо бояться фарса, но отвратительно в ней резонёрство. Всё мертвит»;

«Ничего нет труднее, как написать хороший водевиль. И как приятно написать его!..»⁷

3

Уже само заглавие чеховского «французистого водевильчика» вписало его в водевильный ряд, известный русской сцене. Прозвище «медведь» для обозначения грубого, несговорчивого человека вошло в поговорку «Два медведя в одной берлоге не уживутся», которая стала заглавием шутки-водевиля С. О. Бойкова на сюжет, заимствованный с французского. Эта пьеска, изданная в Петербурге в 1876 году, шла в Александринском театре по 1886-й, а в Малом театре — по 1882 год. В 1860-х — 1870-х годах на тех же сценах шёл водевиль Клервиля и Фраскати «Медведь и племянница», переведённый с французского К. А. Тарновским и Ф. М. Рудневым. В 1880 году в

⁶ История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6. М.: Искусство, 1982. С. 503.

⁷ Арс. Г. (Гурлянд И. Я.) Из воспоминаний об А. П. Чехове // Театр и искусство. 1904. № 28. С. 521.

3-м томе «Сборника театральных пьес П. А. Каратыгина» была напечатана шутка-водевиль Эжена Скриба и Ксавье Сентина «Медведь и паша», переведённая с французского П. А. Каратыгиным. Ранее, с 1869 по 1873 годы, она входила в репертуар Александринского театра. Наиболее долгая сценическая жизнь выпала комедии в 1 действии Виктора Крылова «Медведь сосватал», которую играли в Малом театре с 1886 по 1893 годы, а в Александринском — с 1890-го по 1899-й.

Об этой пьеске Крылова оставил любопытное замечание в своей мемуарной книге М. П. Чехов: «Когда <...> брат Антон написал свой известный, обошедший всю Россию водевиль “Медведь”, то и Крылов одновременно же выпустил свой водевиль “Медведь сосватал”, и, должно быть, неспроста»⁸. Литературная репутация В. А. Крылова (Александрова) насчитывала не один пример его бесцеремонного обращения с чужими текстами, особенно — молодых драматургов. Но в данном случае намёк на заимствование сюжета у Чехова был необоснован. Чеховский «Медведь» впервые был напечатан в суворинской газете «Новое время» 30 августа 1888 года (в «Артисте», где компанию ему составил «Уездный Шекспир», была вторая публикация). Комедия «Медведь сосватал» была напечатана на два года раньше, в сентябре 1886 года в № 36–37 журнала «Нива». С ноября 1886 года она уже шла в Москве, а вот в Петербурге была поставлена, действительно, позже «Медведя», в ноябре 1890 года. В Александринском театре в состав её четырёх исполнителей входили все, игравшие до этого в чеховском «Медведе»: К. А. Варламов, М. Г. Савина, Н. Ф. Сазонов и В. Н. Давыдов. С октября 1898 года эта комедия Крылова была включена в репертуар Суворинского театра (однажды даты представлений оказались соседними: «Медведь сосватал» у Суворина — 28 января 1899 года, «Медведь» в Александринке — 29 января 1899 года⁹).

Действующие лица комедии «Медведь сосватал» — братья-помещики Семён Андреич и Иван Андреич Грибковы, их племянница Лиля и молодой учитель зоологии в губернской гимназии Павел Фёдорыч Барсов. Действие происходит летом в деревне, в поместье Грибковых, вблизи губернского города. Дядюшки так чрезмерно заботятся о своей племяннице, так ревнуют её ко всему на свете и даже друг к другу, что она боится признаться им, что встречается с молодым человеком. Чтобы ввести Барсова в дом, Лиля придумывает историю о том, как он спас её от медведя во время прогулки в лесу:

⁸ Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления // Вокруг Чехова / Сост., вступ. ст. и примеч. Е. М. Сахаровой. М.: Правда, 1990. С. 253.

⁹ История русского драматического театра. Т. 7. М.: Искусство, 1987. С. 473.

Л и л я. Со мной такое было происшествие! — до сих пор опомниться не могу... Я очень рано сегодня встала и вздумалось мне: пойду гулять... дальше да дальше, куда глаза глядят... зашла я в лес, да всё глубже, глубже... совсем в глушь, где и прохода нет... <...> И вижу я, в кустах что-то ворочается... понять не могу: чёрное, бурое, — землю, что ли, кто ворошит? Вглядываюсь — и что же?.. так я и присела: медведь! <...> Стою ни жива, ни мертва, а он как подыметса на задние лапы... затрещали кусты... в голове у меня помутилось... вдруг выстрел... гляжу, мой Мишка чебурах передо мною! — и тут уж ничего не помню <...> подле меня оказался охотник... он издали заметил медведя и наповал его одним выстрелом!¹⁰

Барсов знакомится с дядюшками, те начинают выпытывать у него всякие охотничьи подробности. Лиля настаивает: «Он меня спас от медведя! Не всё ли равно, каким способом?»¹¹ Очень скоро становится ясно, что спаситель ничего не смыслит ни в ружьях, ни в деле охоты. Но зато он может всё рассказать об анатомии медведя и распространении медведей в Европе. В это русло он и пытается перевести разговор:

Б а р с о в. Но уж про медведя, извините... я не только про какого-нибудь Михаила Ивановича Толтыгина, *ursus arctos*... я вам про какого угодно расскажу, *ursus cadaverinus*, *ursus formicarius*...¹²

Дядюшки начинают подозревать, что их водят за нос. Подозрительной начинает казаться даже фамилия нового знакомого:

И в а н А н д р е и ч. И фамилия какая скверная: Барсов ведь это зверь: барс...¹³

Дело почти доходит до прямых обвинений гостя в мошенничестве, когда один из дядюшек проявляет мудрое понимание:

И в а н А н д р е и ч. Неужели ты веришь, что этот мошенник её от медведя спас?

С е м ё н А н д р е и ч. От двух медведей.

И в а н А н д р е и ч. Не может быть!

С е м ё н А н д р е и ч. Только эти медведи мы с тобой... девочка влюбилась... да ещё, слава Богу, есть надежда, что в хорошего человека¹⁴.

¹⁰ Медведь сосватал. Ком. в 1 д. Виктора Крылова (Александрова) // Нива. 1886. № 36. С. 898.

¹¹ Там же. № 37. С. 919.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 922.

Таким образом, находчивая барышня не только покорила сердце «зверя-барса», но и сумела укротить нрав опекающих её «медведей». Как и было обещано заглавием комедии Крылова, к финалу «медведь сосватал» влюблённую пару.

4

Интересная и неожиданная отсылка к чеховскому водевилю встречается в комментариях к собранию сочинений А. П. Чехова под редакцией А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого. В этом издании в примечании к «Медведю» было сделано следующее наблюдение: «Сходное построение диалога найдём также в современной водевилю переводной мелодраме “Укрощённый зверь” (изд. Е. Рассохиной, 1887 г.) в диалоге Мардоша и Терезы (д. IV, с. 87–89)»¹⁵.

«Укрощённый зверь» — драма в 5 действиях А. Деннери и Ш. Эдмонда, переведённая с французского Александром Плещеевым. В ней много роковых случайностей, интриг и тайн, которые будут раскрыты только в финале; много ошибок и заблуждений, намеренных злодейств и искренних раскаяний заблудших персонажей, как это свойственно мелодраматическим сюжетам. Здесь есть благородные молодые герои — Тереза, потерянная дочь графа де Наварена, и Жорж д'Арблей, служащий под началом Наварена. Есть стопроцентный злодей по имени Лионель — виновник многих несчастий Терезы, вплоть до её ссылки на каторгу. Есть женоненавистник Мардош, закореневший в пороках и преступлениях, но способный к нравственному исправлению под влиянием пробудившегося чувства любви.

Граф де Наварен, губернатор штата Луизиана, наделён правом решать судьбы осуждённых, в числе которых — Мардош и Тереза. Для смягчения участи Мардоша он велит ему выбрать подругу жизни, но тот скорее предпочёл бы каторжные работы, чем женитьбу:

М а р д о ш (*с ужасом*). Подругу!.. Государь мой... Неужели дело идёт о женитьбе?

Н а в а р е н. Конечно!

М а р д о ш. Жениться!.. на женщине?

Ш а м б о р а н. А на ком же желал бы ты жениться?

М а р д о ш. Жениться... то есть приковать себя навсегда к лукавству, ревности, измене! <...> Нет, нет, никогда! Я отказываюсь!

Н а в а р е н. В таком случае вы окончите назначенный срок за работой.

¹⁵ Чехов А. П. Собр. соч. / Под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого. Кн. 16. Т. IX. М.; Л.: ГИЗ, 1929. С. 378.

М а р д о ш. Я предпочитаю работу, предпочитаю даже тюрьму!¹⁶

Одна только мысль о женитьбе для него страшнее всякого наказания!

М а р д о ш. Послушайте! Пусть лучше присудят меня жить со змеями, в обществе самых злых крокодилов, но только не с женщиной, только не с женщиной...¹⁷

Судьба соединяет его с Терезой. Чтобы отомстить своему врагу Жоржу д'Арблею, любящему Терезу и любимому ею, Мардош соглашается ввести Терезу в дом как свою жену. Как и всех женщин на свете, он считает её воплощением слезливой слабости и вместе с тем лицемерия и скрытого коварства:

М а р д о ш. Опять рыдания!.. Постоянные слёзы!.. Когда женщина плачет, то обыкновенно это комедия, которую играют, чтобы обмануть мужчину. <...> Знаю я эти маленькие, слабые, белые ручки!.. Знаю я, какие мучения производит написанное ими! Положите перед ними клочок бумаги, дайте в руки перо, и тотчас эти детские пальчики придут в движение, бумага покроется словами, из которых каждое представляет ловушку или удар кинжала!¹⁸

В комментарии С. Д. Балухатого указаны те страницы «Укрощённого зверя», где Тереза и Мардош сталкиваются в поединке воли и характеров:

Т е р е з а. Этот брак недействителен, как и постигший меня приговор.

М а р д о ш. Мне что за дело! Они мне дали вас, и вы останетесь со мной! (*Схватывает её за руку.*)

Т е р е з а (*вырываясь*). Пустите меня!

М а р д о ш. Нет, я вам докажу, что я ваш властелин!

Т е р е з а (*отступая к столу и схватывая нож*). Попробуйте!

М а р д о ш (*смеясь*). Вы сердитесь! Прекрасно! Это лучше слёз... Нож!.. Это лучше, чем слабые руки, и мы можем побороться.

Т е р е з а. Я буду бороться до смерти!

М а р д о ш. Bravo! Борьба, битва — вот моя стихия! Право, такую вы мне нравитесь!.. Да, да! Теперь вы стали действительно прелестны! Губы дрожат, глаза мечут искры ярости... Вы так же прелестны, как моя львица Зильда, над которой надо было торжествовать или погибнуть! Ну, поборемся, Тереза!

¹⁶ Укрощённый зверь. Драма в 5 д. А. Деннери и Ш. Эдмонда, пер. с фр. Александра Плещеева. Литография Моск. Театр. б-ки Е. Н. Рассохиной. М., 1887. С. 49.

¹⁷ Там же. С. 54.

¹⁸ Там же. С. 82, 85.

Т е р е з а. Подходите... я вас ожидаю!

М а р д о ш (*раскрывая ей грудь*). Смело! Держите нож покрепче! Поражайте сюда, в сердце. Выберите хорошенько место и пусть рука ваша не дрожит!

Т е р е з а (*спокойным тоном*). Моя рука не дрожит и место выбрано. Сделайте только хоть шаг ко мне, и я упаду мёртвой к вашим ногам. (*Она упирает острие ножа в свою грудь*.) <...> Вы сказали, что душа женщины лживая и низкая... Может быть, я хитрю...

М а р д о ш. Нет... я прочел это в вашем взгляде... Вы решились умереть... О, я это понимаю!.. <...> Ах, у вас энергичная душа! бронзовое сердце, которое не изменило бы... (*В сторону*.) В этой девочке сидит прекрасный зверь... тогда как я... мне кажется, что я даже дрожал... стыдно мне...

<...> (*В сторону, смотря на Терезу*.) Какая смелость! Она просто вскружила мне голову! <...> Как бы то ни было, я её муж, она моя жена... моя подруга! <...> Я не хочу, чтоб она ненавидела меня! Почему? Я и сам не знаю...¹⁹

Презрение и ненависть Мардоша по отношению к Терезе сменяются восхищением и любовью. Циничный Лионель замечает по поводу такой перемены: «Дикое животное расчувствовалось»²⁰.

В чеховском водевиле Смирнов в своём отношении к Поповой также исходит из убеждения, что «все женщины, от мала до велика, ломачи, кривляки, сплетницы, ненавистницы, лгунишки до мозга костей», «безжалостны», умеют «только хныкать и распускать нюни», а кончает тем, что «разлимонился, рассиропился, раскис» и сделал признание в любви. Переломным моментом здесь также становится обнаруженная готовность женщины стать достойной соперницей мужчины:

С м и р н о в. Я подстрелю её, как цыпленка. Я не мальчишка, не сантиментальный щенок, для меня не существует слабых созданий! <...>

Но какова женщина? (*Дразнит*.) «Чёрт вас возьми... влеплю пулю в медный лоб...» Какова? Раскраснелась, глаза блестят... Вызов приняла! Честное слово, первый раз в жизни такую вижу... <...>

Это — женщина! Вот это я понимаю! Настоящая женщина! не кислятина, не размазня, а огонь, порох, ракета! Даже убивать жалко! <...>

Она мне положительно нравится! Положительно! <...> и злость пошла... Удивительная женщина! (XI, 308).

В целом, конечно, сюжетные модели мелодрамы и водевиля имеют существенные различия. Но структура реплик Смирнова нагляд-

¹⁹ Там же. С. 87–89.

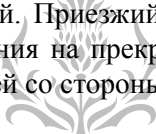
²⁰ Там же. С. 106.

но показывает, что этапы приручения чеховского «медведя» соответствуют этапам «укрощения зверя» из приведённых сцен в драме Деннери и Эдмонда.



В апреле 1893 года на Александринской сцене была поставлена в новом переводе И. Гливенко комедия К. Гольдони «Трактирщица». По данным репертуарной сводки²¹, она шла в соседние числа с комедией Крылова «Медведь сосватал» и в один год с чеховским «Медведем». Центральные роли кавалера ди-Рипафратты и Мирандолины исполняли В. Н. Давыдов и М. Г. Савина. Сюжет комедии позволял им сохранять привычный рисунок отношений между холостяком-женоненавистником и приручающей его женщиной. Причём женоненавистник и в этом сюжете получал от противостоящей ему женщины прозвище «медведь».

Мирандолина — хозяйка флорентийской гостиницы, завещанной ей отцом. Двое её постояльцев, граф и маркиз, уже несколько месяцев оказывают привлекательной девушке знаки внимания, каждый в меру своих возможностей. Приезжий кавалер ди-Рипафратта не только не обращает внимания на прекрасную хозяйку, но даже не может понять интереса к ней со стороны её поклонников:



К а в а л е р. Из-за женщины волноваться и выходить из себя! Я и понять этого не могу! Никогда я их не любил, никогда не уважал и всегда был уверен, что женщина — лишняя обуза для мужчины. <...> Мне, право, смешно вас слушать: ну что в ней может быть такого особенного, чего бы не нашлось в других? <...> Вздор! Я её отлично рассмотрел. Женщина, как и все. <...> Женщины!.. Ну их к чёрту! <...> Чего только не делали, чтобы меня женить, да нет, не удалось!²²

Получив из другого города письмо с предложением выгодной женитьбы, он решительно заявляет:

К а в а л е р. Мне жениться?! Уж лучше схватить гнилую лихорадку! (с. 6).

Мирандолина, задетая безразличием кавалера, решает отомстить за себя и за весь женский пол:



²¹ История русского драматического театра. Т. 6. С. 502.

²² Трактирщица. Ком. в 3-х д. Карла Гольдони. Пер. И. Гливенко // Артист. 1894. № 37. Приложения. С. 3. Далее страницы указаны в тексте по этому изданию.

М и р а н д о л и н а. Все, кто бы ни появился в моей гостинице, считают долгом в меня влюбиться, все пылают ко мне страстью... А этот кавалер, **дикий медведь**, обращается со мной так грубо... <...> Это ужасно меня бесит. Он — враг женщин! Не может их видеть! Глупый! Он должно быть ещё не попал на такую, которая умела бы за него взяться. Но погодите: попадёт! Я <...> приложу всё свое искусство, чтобы победить, разбить и покорить врага, который смеет презирать женщин, лучшее создание прекрасной матери-природы! (с. 5).

Всяческими уловками, лестью и угождением она добивается того, что кавалер проникается к ней интересом, начинает думать о ней как об особенной женщине и влюбляется без памяти:

М и р а н д о л и н а. Кажется, **медведь** помаленьку становится ручным. <...> Отрежьте мне нос, если он до завтра ещё не будет влюблён в меня по уши (с. 8).

Но, проявляя свою любовь и ревность, приручённый «медведь» превращается в «дикого зверя»:

М и р а н д о л и н а. ...мне хотелось позабавиться, унижить этого гордеца, который осмелился презирать женщин. А теперь этот **дикий зверь** рассвирепел, и я боюсь, что моему доброму имени и, может быть, самой жизни грозит опасность (с. 19).

Для усмирения его Мирандолине приходится прибегнуть к помощи гостиничного лакея Фабрицио, а тому — звать на помощь людей, как это пытается сделать лакей Лука из чеховского «Медведя»:

Ф а б р и ц и о. Что вам угодно, сударь? Что за шум? Так в хороших гостиницах не делают.

К а в а л е р (*пытается отворить силой*). Открой дверь!

Ф а б р и ц и о. Чёрт возьми! Я не хочу, чтобы мне сломали шею! Эй, люди! Эй! Кто там? Никого нет! (с. 20).

Как и следовало ожидать, кавалер покидает гостиницу ещё большим ненавистником женщин, чем прежде. Забава Мирандолины преподнесла ему дорогой урок:

К а в а л е р. О! тебе бы стоило за обман вонзить кинжал в грудь. Я проклинаю твою хитрость, твои слёзы, твоё притворство. Ты доказала, как губельна для нас власть женщины, и мне дорого пришлось заплатить за своё знание. Чтобы торжествовать над женщинами, мало их презирать, надо бежать от них. (*Уходит.*) (с. 22).

Но и для Мирандолины всё случившееся стало поучительным уроком. Она поняла, что пора покончить с подобными играми, и если раньше отвергала мысли о браке, то теперь решает выйти замуж за простого и смиренного Фабрицио. Таким образом, героиня не только преуспела в задаче приручить нелюбезного «медведя», но и сама в результате оказалась приручённой, пусть и не направленной на неё посторонней волей, но силой внезапно обернувшихся обстоятельств.

6

Все основные мотивы чеховского «Медведя»: столкновение мнений о женской и мужской верности, мужской зарок не влюбляться — и опровержение собственным поведением, вдовий траур навеки — и неожиданно быстрое его прекращение, заявленное желание уйти в монастырь — и возвращение к светским радостям жизни, — задолго до обращения Чехова к водевилям уже стали шаблонными элементами этого жанра. В большинстве случаев «шаблонным водевильным сверстникам», — ещё раз вспомним такое определение, — для выстраивания фабулы было достаточно одного-двух подобных элементов. Так, например, «Угнетённая невинность» В. Крылова — комедия-шутка с пением в I действии, переделка с немецкого — основана на простой схеме, хорошо освоенной этим жанром. Здесь всего три персонажа: дядюшка Андрей Макарыч, старый холостяк, его племянник Николай Семёныч, женившийся вопреки одобрению дяди, и жена племянника Елена Степановна. Хитроумная Елена подстраивает знакомство с дядюшкой, который спешит зарекомендовать себя убеждённым женоненавистником:

А н д р е й М а к а р ы ч. Я враг всех женщин! я ненавижу всех женщин! всех, всех решительно; стало быть — уж не осудите за откровенность, — стало быть и вас тоже я ненавижу²³.

Прикинувшись «беззащитной сиротой» и жертвой угнетающей её судьбы, Елена ловко управляет разговором и очаровывает «врага женщин» до такой степени, что вскоре он уже готов сделать признание:

А н д р е й М а к а р ы ч. Я совсем не ненавижу женщин, я даже их очень люблю; я ненавижу только жён... то есть и то нет: чужих жён

²³ Крылов В. (Александров). Для сцены: Сб. пьес. Т. III. СПб., 1878. С. 201.

я тоже очень люблю, а ненавижу только свою жену. <...> Я говорю про ту женщину, которая могла бы сделаться моей женой²⁴.

Мало-помалу расчувствовавшийся дядюшка начинает считать её «угнетённой невинностью», затем — «полным собранием всех совершенств природы», «русалкой»²⁵, влюбляется и уже хочет жениться. Когда выясняется, что Елена — жена племянника, он признаёт, что поступил бы точно так же, то есть тоже женился бы на ней. Линия чеховского «медведя»-Смирнова в чём-то соприкасается с линией крыловского водевильного дядюшки, но расходится в исходной посылке — отсутствии намеренных действий со стороны героини Чехова.

Типичный пример комической разработки такого мотива, как стремление молодой привлекательной вдовы закрыться в монастыре, был известен современникам Чехова, в числе прочих, по водевилю в 1 действии Ш.-Д. Дюпети и П. Сиродена «Пятнадцатилетняя вдовушка». Перевод с французского был сделан актёром С. О. Бойковым. Герои водевиля, маркиз Роже де Моранж и Артемиза, были обвенчаны ещё в детском возрасте, после чего были разлучены. Восемнадцатилетний Роже, находясь на службе в армии, покидает место сражения, чтобы наконец-то увидеться с суженой. Его считают убитым, её — вдовой. Артемиза получает мнимое известие о смерти мужа, а заодно и о его предшествующих изменах. Вслед за тем Роже предстаёт перед женой под чужим именем с целью проверить её чувства:

А р т е м и з а. О, мужчины, мужчины! А я ещё так его жалела! так о нём плакала! О! Теперь я его презираю! Теперь я его ненавижу!

Р о ж е (*в сторону*). О, да, моя жена — женщина с характером!

А р т е м и з а. Мне теперь больше ничего не осталось, как заключить себя в монастырь!

Р о ж е. В монастырь?

А р т е м и з а. Да, теперь я более никого, никого не хочу видеть!

Р о ж е. Но подумайте, маркиза, ведь тогда вы будете совсем несчастной женщиной?

А р т е м и з а. А если я хочу быть несчастной! Понимаете? (*Стучит ногою*.) Хочу, хочу! Подумайте вы о том только, как ведь я его любила!.. И обмануть меня так жестоко! О, боже мой! <...> Я самая несчастная вдова!²⁶

²⁴ Там же. С. 207.

²⁵ Там же. С. 218.

²⁶ Пятнадцатилетняя вдовушка. Водевиль в 1 д. Пер. с фр. С. Бойкова. СПб.: Изд. А. Мозер, 1874. С. 28.



Аналогичные мотивы мужской измены, вдовьей любви и верности, ухода в монастырь присутствуют и в линии Поповой в чеховском «Медведе». Но после известного сближения эти линии расходятся и завершаются по-разному: во французском водевиле они устраняются опровержением ложных слухов и обнаружением законного мужа, в чеховском — превращением незваного гостя в перспективного супруга.

Зрители чеховской поры могли почувствовать в «Медведе» нечто родственное водевилю в 1 действии В. В. Годунова «Чего на свете не бывает? или У кого что болит, тот о том и говорит». Этому водевилю выпала долгая театральная жизнь. Поставленный на Александринской сцене в 1839 году, он периодически возобновлялся там по 1893 год. В Москве его играли с 1844 года, у Корша — в 1883 году²⁷. Сюжет был заимствован из старинной комедии Я. Б. Княжнина «Траур, или Утешенная вдова».

В водевиле Годунова пять действующих лиц: недавно овдовевшая Надежда Петровна Заморская, её младшая сестра Александра Петровна, жених Александры Петровны кавалерийский офицер Загорский, дядя сестёр Михайло Семёнович и управитель в доме Савельич. Родные Надежды Петровны обеспокоены тем, что она «всё не в благополучном состоянии», стала «отшельницей», не желает входить ни в какие житейские дела. Если раньше в доме звучала весёлая музыка, пели и танцевали, то теперь царит уныние. Дядюшка с огорчением замечает: «Мы вот и сами здесь по её милости, как сонные мухи ходим!» Сестра готовилась выйти замуж за Загорского, но теперь их свадьба отложена неизвестно на сколько: «кто их знает — женщин не разберёшь». Жених выражает общее мнение: «хороший был человек покойник, но согласитесь, однако, что всему есть свой конец!».

Первый выход Надежды Петровны на сцену сопровождается следующей ремаркой: «одета в глубокий траур; лицо бледное, походка медленная. Входит с потупленными глазами». Говорить она может только о том, что имеет отношение к покойному мужу и её печальному настроению. Савельич должен отправить письмо с деньгами для доктора, лечившего покойного мужа, — напоминание об этом вызывает прилив слёз. Оставшись одна, Надежда Петровна сетует на бездушие своих близких: «Несносный народ! Ни малейшего отпечатка горести; прекрасное родство! И эти взбалмошные люди смеют ещё отнимать у меня одно утешение — оплакивать потерю любимого человека!»²⁸

²⁷ История русского драматического театра. Т. 6. С. 506, 521.

²⁸ Чего на свете не бывает? или У кого что болит, тот о том и говорит. Водевиль в 1 д. Соч. актёра В. Годунова. Рукопись. Санкт-Петербургская театральная библиотека. № 4142.

Экспозиция чеховского «Медведя» рисует весьма схожие картины. Попова появляется на сцене «в глубоком трауре, не отрывает глаз от фотографической карточки» покойного мужа. Её первые реплики: «Жизнь моя уже кончена. Он лежит в могиле, я погребла себя в четырёх стенах... Мы оба умерли». Старик-лакей Лука пытается переубедить её: «Погоревали — и будет, надо и честь знать. Не весь же век плакать и траур носить». Домашняя жизнь получает сравнение: «Живём, извините, как пауки, — света белого не видим» (XI, 295). Упоминание о любимце мужа Тоби тотчас же исторгает слёзы. Внезапный звонок посетителя возмущает как проявление душевной чёрствости со стороны окружающих: «Как тяжелы эти люди! Что им нужно от меня? К чему им нарушать мой покой?» (XI, 298).

Толчком к развитию действия в обоих сюжетах служит появление перед безутешной вдовой постороннего лица, озабоченного своим важным делом, не терпящим отлагательства. У Годунова покой Надежды Петровны нарушает жених её младшей сестры: у Загорского скоро кончится отпуск, придётся отправиться с полком, и надо срочно покончить с семейным трауром, чтобы завтра же сыграть свадьбу. У Чехова отставной поручик, землевладелец Смирнов ищет в доме Поповой последнюю возможность получить денежный долг для уплаты процентов в земельный банк, чтобы завтра же не лишиться своего имения.

Герой Годунова придумывает хитрый план и последовательно осуществляет его. Фактически, он побеждает вдову её же оружием — воспоминаниями об усопшем, который был его другом. Сначала точно копирует его манеры за завтраком, чтобы вдова, невольно повторяя действия за столом, смогла немного поесть. Затем запекает любимую песню своего друга и делает вид, будто забыл слова, так что вдова допекает два куплета весёлой песни. После этого вспоминает, как они танцевали французскую кадрили:

Загорский. А помните ли его одну манеру в этом месте...
(*Делает па.*)

Надежда Петровна. Очень похоже... только немножко надо иначе... тут у него... сколько я запомню... как-то... вот этак...
(*Делает па с печальным лицом и поёт тихо.*) Тра-ля-ля-ля-ля-ля!

Танцует. Танцуют вместе.

Во время танцев входят и смотрят с удивлением

Александра Петровна, Михайло Семёныч и Савельич.

Михайло Семёныч. Что я вижу?

Савельич. Что за резон?

Александра Петровна (подбегая к сестре). Сестрица! вы веселы, вы танцуете; так вы согласны на нашу свадьбу?

Надежда Петровна (*в возмущении*). Свадьбу? Это что значит? с чего вы взяли?

Михайло Семёныч. Признаюсь, что я видел сейчас, так я и сам подумал!..

Ситуация вынуждает Надежду Петровну дать согласие на свадьбу сестры. Немного ранее возникал намёк и на скорую перемену в жизни самой вдовы. Загорский обещает ей: «...погодите немного; мы вам постараемся найти муженька, который осуществил бы в себе все достоинства вашего первого супруга». Водевиль заканчивается жизнерадостным куплетом:

Я ещё вас позабавлю,
Как на свадьбу позову
И опять плясать заставлю
Неутешную вдову!

Несмотря на то, что такой финал водевиля «Чего на свете не бывает?..» неожидан для большинства персонажей, его нельзя назвать непредвиденным для зрителей. Напротив, именно такой финал оправдывает их ожидания, особенно если помнить вторую часть заглавия первоисточника заимствованного сюжета — «Утешенная вдова». Хотя Загорский и прибегает к всевозможным хитростям, сам водевиль Годунова по структуре своей бесхитростен: герой объявляет известную цель, на пути к ней преодолевает одно препятствие за другим, и в конце эта цель успешно достигнута.

В отличие от прямолинейно направленного действия, у Чехова начинает играть ведущую роль эффект неожиданности. Структура «Медведя» усложняется тем, что герой, появившийся с определённой и прямо названной целью, к концу не ближе к её достижению, чем в начале; и вместе с тем он получает то, к чему первоначально не только не стремился, но о чём даже и не помышлял. Начиная движение по, казалось бы, проторенному пути, чеховский водевиль то и дело сворачивает на какие-то новые сюжетные колеи, при этом подхватывая то один, то другой из шаблонных мотивов и в конечном счёте выстраивая из них новую оригинальную конструкцию. Увенчивает эту конструкцию сюжетный ход, определивший исключительную оригинальность «Медведя»: доведение традиционного состязания мужчины и женщины до ситуации вызова женщины на дуэль.

В то время как публика восторженно принимала чеховского «Медведя», отзывы официальных критиков «шутки» Чехова были далеко не столь добродушны. Цензор драматических сочинений С. И. Донауров оказался смущён «более чем странным сюжетом» (XI, 427). Театральный критик «Московский ведомостей» С. Васильев (С. В. Флёров) «обругал» (П III, 49) за «такую вопиющую невозможность, как вызов женщины на дуэль». «Эта необдуманная подробность, — подчёркивал рецензент, — тем более бросается в глаза, что на ней построен перелом пьесы, перемена отношений между двумя лицами» (XI, 433). Возмущаясь неправдоподобностью вызова женщины к барьеру, критик, по-видимому, не забывал, что известная неправдоподобность, условность является нормой водевильного жанра. Тем не менее он увидел здесь архинелепость, невозможную даже для водевиля.

В ряду сценических «безделок» 1880-х годов, в котором был воспринят «Медведь», иной раз мелькало предположение о таком необычном способе разрешения спора между мужчиной и женщиной, как дуэль. Но всегда предположение возникало, чтобы сразу же быть отброшенным — то ли героем, то ли героиней, а по сути, конечно, автором, вполне удовлетворённым уже тем комизмом, который заключался в одной только мелькнувшей мысли о дуэли между представителями разного пола.

Достаточно полно такая ситуация отражена в двухактной комедии Виктора Крылова (Александрова) «Чудовище» (1877). В предисловии от издателя она была обозначена как «крайне удобная для маленьких сцен и домашних спектаклей». Сюжет её был заимствован из одноактной комедии А. Вильдбранта “Die Jugendliebe”, «однако, — как предуведомлял читателей В. Крылов, — едва ли можно уследить где-нибудь переведённый диалог. Заимствован только основной мотив»²⁹.

«Чудовище», как и «медведь», — это прозвище (у Чехова, кроме «грубого медведя», было совсем близкое к нему: «монстр») молодого помещика с говорящей фамилией Медведев. Медведев влюблён в молодую девушку Варю, живущую в соседнем имении, повсюду следует за ней, нарочно её поддразнивает, так как Варя, капризница с горячим и обидчивым характером, сердясь, становится ещё очаровательней и вследствие этого ещё более нравится ему. Варе же

²⁹ Крылов В. (Александров). Для сцены: Сб. пьес. Т. IV. СПб.: Изд-е Виктора Александрова, 1879. Предисловие «От издателя» без нумерации страниц. Далее страницы указаны в тексте по этому изданию.

кажется, что её дерзко преследуют, шпионят за ней, насмеваются и унижают. Тема дикого зверя не раз звучит в её репликах, непосредственно обращённых к Медведеву или в разговорах о нём с подругой: «Милостивый государь! вы, кажется, совсем забываете, что мы здесь не в диких лесах Америки»; «...я добрая девушка, я всех люблю, я всем желаю добра... но этого человека... нет, что я... это чудовище... я просто ненавижу»; «изверг, зверь бессердечный! чудовище!..» (с. 6, 24, 32).

Досада Вари выливается в такую идею: «Если б я была мужчиной, я бы застрелила его...» (с. 8). Постепенно её обида набирает силу: «О, если бы я была мужчиной, я бы дала себя знать... И некому за меня заступиться, некому, некому!..» Внезапно она вспоминает о знакомом гимназисте, к которому, как ей кажется, она равнодушна: «он мужчина... он почти мой жених... конечно, он должен вступить, он... Я вам покажу, милостивый государь, что значит насмеяться надо мной...» (с. 33). И пишет Медведеву вызов на дуэль от имени гимназиста Павлина Ведёркина, который находится здесь на каникулах, но, к немалой досаде Вари, проявляет интерес к одним только свежим булкам...

Придуманная любовь Вари не превращает Павлина в героя и защитника:

В е д ё р к и н. Куда же такая торопливость: сейчас и стреляться... ведь это не шутка! <...> любит, любит, так уж и стреляйся! что за глупости... Что ж, она хочет, чтоб меня подстрелили, как ворону?.. (с. 36).

Ведёркин отказывается стреляться с Медведевым. После этого в монологе Вари, в её доверительном разговоре с подругой, звучат привычные комедийные мотивы женского разочарования — клятвы в вечной любви и мысли о монастыре:

В а р я. Какая будущность мне предстоит?.. мой любимый, мой избранный, оскорбляет моё самолюбие... я ни за что за него не выйду замуж... Что же мне остаётся? — один монастырь.

З и н а. Ну уж и монастырь!.. точно в целом мире, кроме него, нет ни одного мужчины...

В а р я. Чтоб я изменила моей любви? моим клятвам?.. (с. 41–42).

Как и в «Медведе», действие «Чудовища» завершается счастливым примирением «противников» — Медведева и Вари. Тем заметней, насколько смелей и блистательней выдумка Чехова. Героине Крылова собственное участие в дуэли представляется невозможным.

Помещице Поповой не надо «быть мужчиной», чтобы постоять за себя, её женская природа не кажется ей в этом помехой: «Стреляться хотите? Извольте!» Любопытно, что и чеховский герой не видит тут никакого затруднения: «Равноправность так равноправность, чёрт возьми. К барьеру!» (XI, 306).

Убедительное различие между допустимым положением в водевиле и недопустимым в другом драматическом жанре демонстрирует эпизод из драмы А. И. Сумбатова «Старый закал» (1895). Сестра Веры Олтиной Людмила размышляет о возможности вызвать на дуэль графа Белоборского, нарушившего покой близких ей людей: «О! если бы я только могла! Да что! Я и теперь могла бы, да вы не примете. А с каким бы я удовольствием пробила ваш белый лоб. Вот уж рука бы не дрогнула!»³⁰ Принимая во внимание популярность «Медведя», а также личное знакомство Чехова с Сумбатовым и их постоянный интерес к творчеству друг друга, в реплике Людмилы можно признать реминисценцию реплики Поповой: «С каким наслаждением я влеплю пулю в ваш медный лоб!» (XI, 308). Но у Сумбатова этот мотив не получил продолжения, тогда как у Чехова приводил к очередному сюжетному повороту.

В связи с этим уместно вспомнить эпизод из ранней чеховской повести «Ненужная победа». Барон фон Зайниц, имевший намерение отомстить обидчику нищей певуны Ильки, которая ему нравится, вдруг узнаёт, что обидчицей была женщина, и это круто меняет его планы:

«Ничего я не могу для тебя сделать...

— Почему?

Потому что она женщина... Не драться же мне с ней на дуэли! Дело скверное, моя милая. Следует покориться... <...> я бессилён, потому что она, чёрт её побери, женщина...» (I, 307).

То, что невозможно не только у других авторов, но и у самого Чехова в другом жанре, — возможно в чеховском водевиле.

На несколько лет старше «Медведя» комедия В. Тихонова «Байбак» (1885). Её герои — ленивый, флегматичный Бакланов и не в пример ему инициативная, энергичная его тётушка — вступают в конфликт с соседом-помещиком Трубачёвым. Тётушка решила, что Бакланов должен жениться на дочери соседа, и «сделала предложение», племянник же вовсе не влюблён и не желает даже затевать разговор о женитьбе. Разгневанный сосед встречается с ним, полный воинственных намерений:

³⁰ Полн. собр. соч. кн. А. И. Сумбатова. М., 1901. Т. II. С. 497.

Трубачёв. ...я за оскорбление дочери к барьеру!

Бакланов. Да позвольте, чем же я мог оскорбить вашу дочь? Чем?

Трубачёв. Вы отказались.

Бакланов. Раз я не делал ей предложения, следовательно, отказаться не мог.

Трубачёв. Тётушка ваша делала... это всё равно. Не могу же я даму вытянуть к барьеру!³¹

Обида Трубачёва на соседку сильна, и это в полном смысле слова кровная обида, так как задеты интересы семьи, однако на дуэль он вызывает не даму, так сильно оскорбившую его, а байбака-племянника, оставшегося в стороне. В столь лёгкой комедии, где автор гораздо более заботится о внешней занятости сюжета, чем обличении провинциальных характеров и нравов, уже, казалось бы, возможна одна из ситуаций «Медведя» — вызов к барьеру обидчицы, тем более что тётушкин решительный характер таил в себе возможность принятия вызова. Однако такой поворот здесь даже не намечался, ему препятствует здесь то, что обозначено в «Медведе» как «предрассудок, что только одни мужчины обязаны платить за оскорбление».

Как ни покажется неожиданным, но героя, пренебрегающего подобным предрассудком, можно найти в комедийном мире А. Н. Островского.

³¹ Тихонов Влад. Комедии. СПб., 1888. С. 299.

ВОДЕВИЛИ А. П. ЧЕХОВА И КОМЕДИЙНЫЙ МИР А. Н. ОСТРОВСКОГО



Посоветуйте Маслову, если нет времени писать комедии, приняться за водевили...
Ведь между большой пьесой и одноактной разница только количественная.

А. П. Чехов — А. С. Суворину, 14 октября 1888 г.



Уследуя русский водевиль начала XIX века, Ю. В. Калинина отметила, что «дуэль (или поединок), на которую не идёт одна из сторон», — устойчивый структурно-типологический элемент водевильных сюжетов 1820-х — 1840-х годов¹. Как мы видели выше на примерах из В. Крылова и В. Тихонова, этот структурный элемент сохраняется и в малой русской комедии 1870-х — 1880-х годов. Его можно выделить и в большой русской комедии, но уже не как «эффективную ситуацию» (С. Д. Балухатый)², а как более скромный ситуативный мотив, не обязательно имеющий продолжение, но служащий, как и в водевиле, источником комического впечатления. Именно в этой функции дуэльные мотивы были введены Чеховым в его первые большие пьесы, тематически наиболее приближенные к миру русского водевиля. В «Безотцовщине» лишь вспоминается о ситуации, которая могла бы привести к дуэли между отцами Михаила Платонова и Сергея Войничева, но была сведена к водевильному финалу:

Г л а г о л ь е в 1. Помню обоих, красных, клокочущих, свирепых... <...> (*Смеётся.*) Ваш отец вызвал генерала на дуэль, генерал назвал его... извините, подлецом... Потеха была! Мы напоили после их пьяными и помирили... Нет ничего легче, как мирить русских людей... (XI, 21).

¹ Калинина Ю. В. Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А. П. Чехова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 1999. С. 9–10.

² Там же. С. 9.

Не превращается в «эффективную ситуацию» и намерение Сергея Войничева вызвать на поединок Михаила Платонова как соперника в любовном треугольнике. Хотя в разговоре между ними и возникает мотив дуэли, инициатор её, подобно водевильному персонажу, не только остаётся «единственной стороной», но и быстро утрачивает весь свой пыл:

В о й н и ц е в. <...> Шёл на дуэль вызвать, а пришёл и разревелся... Я уйду (XI, 147).

В «Иванове» дуэльная тема затрагивается в четырёх эпизодах, каждый из которых типологически связан с миром водевиля.

Комические реакции героев, вырастающие в мотив соперничества, характерны для рассказа о Лебедеве и его дяде-гегельянце:

Л е б е д е в. Молодые люди все с норовом. У меня дядя гегелианец был... так тот, бывало, соберёт к себе гостей полон дом, выпьет, станет вот этак на стул и начинает: «Вы невежды! Вы мрачная сила! Заря новой жизни!» Та-та, та-та, та-та... Уж он отчитывает-отчитывает...

С а ш а. А гости что же?

Л е б е д е в. А ничего... Слушают да пьют себе. Раз, впрочем, я его на дуэль вызвал... дядю-то родного. Из-за Бэкона вышло. Помню, сидел я, дай бог память, вот так, как Матвей, а дядя с покойным Герасимом Нилычем стояли вот тут, примерно, где Николаша... Ну-с, Герасим Нилыч и задаёт, братец ты мой, вопрос (XII, 34).

Словесно-поведенческая реакция доктора Львова, собирающегося «сорвать маску» с Иванова, совпадает с функцией водевильного противника главного героя, раскрывающего перед зрителями в прямом монологе на сцене свои побудительные мотивы к дальнейшим действиям:

Л ь в о в. <...> Я честный человек, моё дело вступить и открыть глаза слепым. Исполню свой долг и завтра же вон из этого проклятого уезда! *(Задумывается.)* Но что сделать? <...> Вызвать на дуэль? Затеять скандал? Боже мой, я волнуюсь, как мальчишка, и совсем потерял способность соображать. Что делать? Дуэль? (XII, 34).

Традиционный сюжетный элемент водевиля — «дуэль (или поединок), на которую не идёт одна из сторон», — входит в сцену отказа Иванова от свадьбы с дочерью Лебедева:

Л е б е д е в. Ах, Николай Алексеевич! Бог тебе судья! Столько

ты напустил туману в нашу жизнь, что я точно в кунсткамере живу: гляжу и ничего не понимаю... Просто наказание... Ну, что мне прикажешь, старику, с тобою делать? На дуэль тебя вызвать, что ли?

И в а н о в. Никакой дуэли не нужно (XII, 72–73).

Тот же структурно-типологический элемент формирует одну из последних сцен «Иванова»:

Л ь в о в (*входит, Иванову*). А, вы здесь? (*Громко.*) Николай Алексеевич Иванов, объявляю во всеуслышание, что вы подлец!

И в а н о в (*холодно*). Покорнейше благодарю.

Общее замешательство.

Б о р к и н (*Львову*). Милостивый государь, это низко! Я вызываю вас на дуэль!

Л ь в о в. Господин Боркин, я считаю для себя унижительным не только драться, но даже говорить с вами! А господин Иванов может получить удовлечение, когда ему угодно.

Ш а б е л ь с к и й. Милостивый государь, я дерусь с вами! (XII, 75).

Особенность этой сцены в том, что она таит в себе возможности выхода как в трагический, так и в комический финал. Перемещённая без каких-либо изменений в водевильный контекст, она вполне соответствовала бы и поэтике водевиля, продвигающегося сквозь череду препятствий и многократных столкновений к благополучному финальному разрешению. В написанной вслед за «Ивановым» «Свадьбе» в финале пьесы будут осуществлены обе эти возможности — одновременный выход в трагизм и комизм. Причём на сей раз, в отличие от «Медведя», ситуативный мотив дуэли возникнет не на комедийном, а на драматическом поле сюжета о свадьбе с генералом:

Р е в у н о в. Оскорбить так старого человека, моряка, заслуженного офицера!.. Будь это порядочное общество, я мог бы вызвать на дуэль, а теперь что я могу сделать? (XII, 122).

Драматургия Островского также даёт примеры ситуативных мотивов с дуэльной тематикой, которые не оказывают особого влияния на развитие сюжета, но позволяют представить характеры персонажей в индивидуальном выражении. В связи с чеховским «Медведем» особенно интересны те ситуации, где противными сторонами оказываются мужчина и женщина.

Предшественником чеховского помещика Смирнова можно назвать городничего уездного города Калинова Серапиона Мардарьяча Градобоева из комедии Островского «Горячее сердце». Градобоев

сначала ведёт словесную перепалку с Матрёной Курослеповой, затем грозит ей смирительным домом и в придачу — настоящей дуэлью. Внешний повод для этого, как и в «Медведе», — оскорбление, наносимое герою обидным прозвищем. Попова называет Смирнова «грубым медведем» и «бурбоном», Матрёна обзывает Серапиона Мардарыча «скорпионом» и «алчным человеком».

«Боже ты мой милостивый! Да какой же я Скорпион! Это ты скорпион, а я Серапион», — взмаливается городничий, но Матрёну ему не унять:

М а т р ё н а. Что ты ко мне пристал, не я тебя крестила! нешто я виновата, что тебе таких имён надавали! Как ни выворачивай языком, всё тот же скорпион выдет.

Г р а д о б о е в. Вот что, милая дама, ты бы пошла по хозяйству присмотрела; всё-таки свой-то глаз лучше.

М а т р ё н а. Ну, уж ты эти свои дьявольские подходы оставь! Не глупей я тебя, только что разве в Туречине не бывала. Я вижу, что вам прогнать меня хочется, а я вот останусь.

Стараясь взять верх в набирающем силу споре с «дамой», городничий переходит от просьб к угрозам:

М а т р ё н а. И выходит, ты человек алчный. Как зародился на свет скорпион, так скорпион и есть.

Г р а д о б о е в (*стараются испугать*). Я с тобой побранюсь! Сказал я тебе, чтобы ты не смела меня скорпионом звать: я ведь капитан, регалии имею; я с тебя бесчестье сдери, а то и в смирительный!

К у р о с л е п о в. Хорошенько её!

М а т р ё н а. В усмирительный? В уме ли ты?

Г р а д о б о е в. Да ещё на дуэль вызову.

М а т р ё н а. Так вот я испугалась, как же! Тебе только с бабами и драться!³

Не в этой ли сцене — истоки чеховского «Медведя», в частности, его кульминационного IX акта с происходящим таки вызовом дамы к барьеру:

П о п о в а. ...вы медведь, монстр!

С м и р н о в (*наступая*). Позвольте, какое же вы имеете право оскорблять меня?

П о п о в а. Да, оскорбляю... ну так что же? Вы думаете, я вас боюсь?

С м и р н о в. А вы думаете, что если вы поэтическое создание,

³ *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 3. М.: Искусство, 1974. С. 104–106. Далее ссылки по этому изданию даются в тексте, в круглых скобках первой арабской цифрой указан том, затем — страницы.

то имеете право оскорблять безнаказанно? Да? К барьеру! (XI, 306).

В тех же случаях, когда персонажи Островского придерживаются «предрассудка», что дуэль — не женское дело, они находят замещающее решение в отстаивании своих интересов. В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» Мамаева выпрашивает Глумова о Голутвине, который собирает компрометирующие сведения о своих знакомых и печатает в газете пасквильные статьи: кто он таков, где живёт. На вопрос Глумова, зачем ей знать о таком человеке, Мамаева отвечает: «А если кто меня обидит, вот и мщение! Другого нет у женщин; дуэли для нас не существуют» (3, 65). Очень скоро после этого Глумов и Мамаева оказываются по разные стороны барьера, хотя и в переносном смысле слова, и Глумов понимает всю серьёзность такого противника: «Женское сердце мягко. Мягко-то оно мягко; зато уж ведь и злей-то женщины ничего на свете нет, если её обидеть чувствительно. Страшно становится. Женщина отомстит ужасно, она может такую гадость придумать, что мужчине и в голову не придёт» (3, 66). В самом деле, на интриги Глумова Мамаева с помощью Голутвина ответит своей интригой, которая приведёт к разоблачению героя и краху его честолюбивых планов.

Для героев переведённой Островским комедии Шекспира «Усмирение своенравной» альтернативой поединка становятся словесные столкновения:

Петручио. Она горда, я также непреклонен;
А где два сильные огня сойдутся,
Они сжигают всё, что их питало (9, 39).

В наиболее острый момент словесная дуэль готова перерасти в кулачную драку:

Петручио. Нет, стой: я дворянин.
Катарина. А вот увидим.
(*Бьёт его.*)
Петручио. Ударь ещё, так я отколочу (9, 42).

В отличие от Петручио, ведущего себя с Катариной как неотёсанный мужлан, актёр Незнамов в комедии «Без вины виноватые» прибегает к галантной форме поединка между мужчиной и женщиной:

Незнамов. А! Так вы вот как! Ну, теперь берегитесь! Теперь я

имею полное право...

К о р и н к и н а. Что ещё? Какое право?

Н е з н а м о в. Поцеловать вас. Чем же ещё я могу отплатить женщине за оскорбление? (5, 418).

У Чехова Смирнов в конце концов именно так и «отплатил» Поповой: признанием в любви и заключительным поцелуем.

2

Преппирательство персонажей «Медведя», перерастающее в дуэльную ситуацию, начинается со спора о том, кто более верен и постоянен в любви — мужчина или женщина.

С м и р н о в. ...разве женщина умеет любить кого-нибудь, кроме болонок?.. В любви она умеет только хныкать и распускать нюни! Где мужчина страдает и жертвует, там вся её любовь выражается только в том, что она вертит шлейфом и старается покрепче схватить за нос. Вы имеете несчастье быть женщиной, стало быть, по себе самой знаете женскую натуру. Скажите же мне по совести: видели ли вы на своём веку женщину, которая была бы искренна, верна и постоянна? Не видели! Верны и постоянны одни только старухи да уроды! Скорее вы встретите рогатую кошку или белого вальдшнепа, чем постоянную женщину!

П о п о в а. Позвольте, так кто же, по-вашему, верен и постоянен в любви? Не мужчина ли?

С м и р н о в. Да-с, мужчина!

П о п о в а. Мужчина! (*Злой смех.*) Мужчина верен и постоянен в любви! Скажите, какая новость! (*Горько.*) Да какое вы имеете право говорить это? Мужчины верны и постоянны! Коли на то пошло, так я вам скажу, что из всех мужчин, каких только я знала и знаю, самым лучшим был мой покойный муж... Я любила его страстно, всем своим существом, как может любить только молодая, мыслящая женщина; я отдала ему свою молодость, счастье, жизнь, своё состояние, дышала им, молилась на него, как язычница, и... и — что же? Этот лучший из мужчин самым бессовестным образом обманывал меня на каждом шагу! После его смерти я нашла в его столе полный ящик любовных писем, а при жизни — ужасно вспомнить! — он оставлял меня одну по целым неделям, на моих глазах ухаживал за другими женщинами и изменял мне, сорил моими деньгами, шутил над моим чувством... И, несмотря на всё это, я любила его и была ему верна... (XI, 304).

Приведённые здесь доводы каждой из спорящих сторон находят своё соответствие в житейском опыте, мировоззрении, даже, можно сказать, философии персонажей из мира Островского.

Пьеса «Не сошлись характерами!» открывается монологом Софьи Ивановны Пржевной за чтением любовного романа, в содержании которого она видит отражение своих личных жизненных слабостей и заблуждений. Нетрудно заметить, что они весьма близки к признаниям чеховской Елены Ивановны Поповой:

Пржевна (*опустив книгу*). <...> Мы, женщины... мы... о! мы верим, мы слепо верим, мы никогда не анализируем. <...> Женщина творение слабое, увлекающееся! Мы живём только сердцем! И как легко нас обмануть! Мы для любимого человека готовы всем пожертвовать. Если мужчины нас и обманывают, что, к несчастью, случается очень часто, то уж в этом виноваты не мы, а они. Они, по большей части, хитры и коварны... мы, женщины, так добры и доверчивы, так готовы всему верить, что только после горьких (*задумывается*), да, горьких опытов убеждаемся в безнравственности обожаемых лиц. (*Молчание.*) Но нет! мы и после обмана, и даже нескольких обманов, готовы опять увлечься, готовы поверить в возможность чистой и бескорыстной любви (2, 142–143).

В той же пьесе один из героев высказывает точку зрения мужчин на женщин, близкую к оценкам чеховского Смирнова:

Карпыч. И многие мужи погибли от жён. Молодой человек, который и неопытный, может польститься на их прелесть, а человек, который в разум входит и в лета постоянные, для того женская прелесть ничего не значит, даже скверно (2, 153).

Провозглашённое Смирновым отсутствие ума у женщин: «логика возмутительная, а что касается вот этой штуки (*хлопает себя по лбу*), то, извините, за откровенность, воробей любому философу в юбке может дать десять очков вперёд!» (XI, 304) — словно бы продолжает разговор из «Трудового хлеба» Островского:

Грунцов. Предмет спора: есть у женщины ум или нет?

Евгения. Ну, уж извините! Разумеется, есть.

Грунцов. А я утверждаю, что нет. У них только каприз, и его-то они за ум и считают (4, 65).

Разговор-спор с противопоставлением нравственных достоинств мужчин и женщин в мире Островского может вспыхнуть в любое мгновение, на любой почве, как это происходит в «драматическом этюде» «Неожиданный случай»:

Софья Антонова. Поверьте, что женщин, понимающих свои обязанности, гораздо больше, чем мужчин.

Д р у ж и н и н. В этом позвольте с вами не согласиться.

С о ф ь я А н т о н о в н а. Очень понятно, вы мужчина... что касается до меня, высшее блаженство для женщины — быть хорошей женой и хорошей матерью. Впрочем, это моё личное мнение... (1, 181).

Та же тема может проявиться даже в отдельной, мимоходом брошенной реплике, как в комедии «Красавец-мужчина»:

А п о л л и н а р и я. Ведь это мужчины только непостоянны, а женская любовь и верность — до гроба (5, 299).

Но именно в беглости такого упоминания, не требующего развёрнутых примеров и доказательств, и проявляется убеждённость говорящего лица, устойчивость его взглядов на затронутую тему.

Особое значение тема мужчин и женщин получает в тех сценах Островского, где изображены любезничающие друг с другом барышни и кавалеры, стремящиеся проявить тонкость и деликатность своих чувств. Подобные беседы характерны для всех трёх пьес бальзаминовского цикла. В первой из них, «Праздничный сон — до обеда», даже дано обоснование «приятности для общества» таких разговоров:

У с т и н ь к а. Есть разные разговоры. <...> Вот два самые благородные разговора — один: что лучше: мужчина — или женщина? <...> Пускай мужчины защищают своё звание, а женщины своё; вот и пойдёт разговор. <...>

Б а л ь з а м и н о в а. Это самый приятный для общества разговор (1, 135).

(Правда, тут же хочется вспомнить, что у чеховских Смирнова и Поповой такой разговор пошёл-пошёл — и дошёл до дуэли...)

В последней пьесе трилогии, «За чем пойдёшь, то и найдёшь (Женитьба Бальзаминова)», беседы очередной наметившейся пары вращаются вокруг тех же испытанных тем:

Р а и с а. Мужчины вообще счастливей женщин.


Б а л ь з а м и н о в. Но не все-с.

Р а и с а. У женщины несчастье заключается оттого, что она всегда подо что-нибудь подвластна.

Б а л ь з а м и н о в. А у мужчины несчастье заключается от любви-с (2, 368).

В средней части трилогии — «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» — диалог, сохраняя тему, варьирует состав участников: вместо женщины и мужчины в споре участвуют две женщины, но

одна из них защищает мужскую точку зрения:

 Антрыгина. Хороши ваши мужчины, нечего сказать!
Пионова. Ну, уж и женщины-то ваши тоже хороши.
Антрыгина. Разумеется, лучше мужчин.
Пионова. Ну едва ли! (2, 334).

Такой вариант обусловлен особой ситуацией: Антрыгина поссорилась с ухаживавшим за ней Устрашимовым, заподозрив его в измене, а её знакомая Пионова пытается их примирить. Заступаясь за мужчин, Пионова выступает как бы от имени Устрашимова, чью сторону она приняла в данном случае.

Интересный оборот та же тема получила в сцене объяснения Любови Торцовой и приказчика Мити в комедии «Бедность не порок»:

Любовь Гордеевна. Вам нельзя верить: все мужчины на свете обманщики.

Митя. Пушай же их обманщики, но только не я.

Любовь Гордеевна. Почём знать! Может быть, и ты обманываешь, хочешь насмешку надо мной сделать.

Митя. Легче бы мне, кажется, умереть на этом месте, чем слышать от вас такие слова! *(Отворачивается.)*

Любовь Гордеевна. Нет, Митя, я нарочно. Я знаю, что ты меня любишь; мне только так хотелось пошутить с тобой (1, 142).

Любовь Гордеевна любит Митю и не сомневается в его любви. Поэтому сама возможность такой шутки могла появиться только на почве тех устоявшихся стереотипов в оценках поведения мужчин и женщин, которые, как мы видели, присутствуют в сознании многих комедийных персонажей Островского.

3

Мотив женской верности и постоянства в любви, декларируемый Поповой, тесно связан в «Медведе» с двумя сближающимися мотивами — показного траура и мнимого монастыря. На них построен весь первый акт чеховского водевиля, заполненный диалогом Луки и его барыни, пребывающей **«в глубоком трауре»**:

Лука. Нехорошо, барыня... Губите вы себя только... Горничная и кухарка пошли по ягоды, всякое дыхание радуется, даже кошка, и та своё удовольствие понимает и по двору гуляет, пташек ловит, а вы целый день сидите в комнате, **словно в монастыре**, и никакого удовольствия. Да право! Почитай, уж год прошёл, как вы из дому не

выходите!..

П о п о в а. И не выйду никогда... Зачем? Жизнь моя уже кончена. Он лежит в могиле, я погребла себя в четырёх стенах... Мы оба умерли.

Л у к а. Ну, вот! И не слушал бы, право. Николай Михайлович померли, так тому и быть, божья воля, царство им небесное... Погоревали — и будет, надо и честь знать. Не весь же век плакать и **траур** носить. <...> Соседей всех забыли... И сами не ездите, и приносить не велите. Живём, извините, как пауки, — света белого не видим. <...> Добро бы хороших людей не было, а то ведь полон уезд господ... В Рыблове полк стоит, так офицеры — чистые конфеты, не нагладишься! А в лагерях что ни пятница, то бал, и, почитай, каждый день военная оркестра музыку играет... Эх, барыня-матушка! Молодая, красивая, кровь с молоком — только бы и жить в своё удовольствие... Красота-то ведь не навеки дадена! Пройдёт годов десять, сами захотите павой пройтись да господам офицерам в глаза пыль пустить, ан поздно будет.

П о п о в а (*решительно*). Я прошу тебя никогда не говорить мне об этом! Ты знаешь, с тех пор как умер Николай Михайлович, жизнь потеряла для меня всякую цену. Тебе кажется, что я жива, но это только кажется! Я дала себе клятву до самой могилы не снимать этого **траура** и не видеть света... (XI, 295–296).

Вскоре, услышав, что её спрашивает какой-то незнакомец, Попова сама произнесет это слово — «монастырь: «Как тяжелы эти люди! Что им нужно от меня? К чему им нарушать мой покой? (*Вздыхает.*) Нет, видно уж и вправду придётся **уйти в монастырь**... (*Задумывается.*) **Да, в монастырь...**» (XI, 298).

Надо ли напоминать, что исходные траурно-монастырские мотивы будут начисто опровергнуты комическим финалом — «продолжительным поцелуем» Поповой и Смирнова, повергающим в изумление старика Луку и означающим не что иное, как конец и траурных одеяний, и мыслей о монастыре, и намерения «не видеть света»...

Тематически и структурно эти сцены «Медведя» близки к пьесе Островского «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!». Молодая вдова Антрыгина, усомнившись в верности своего поклонника Устрашимова, выражает недоверие к клятвам мужчин и высказывает намерение «удалиться от света», «жить как отшельница», уйти в монастырь. Диалог Антрыгиной и её горничной Маши, которым открывается 2-е явление второй картины, движется вперёд по всем пунктам, по каким будет двигаться диалог Луки и Поповой в экспозиции чеховского «Медведя». Сходства здесь много как в самом содержании (хозяйка говорит о сердечном разочаровании, о желании уединённой жизни, а доверенный слуга напоминает ей о молодых её годах и соблазняет возможными развлечениями), так и в отдельных

деталях речевых партий Маши и Луки, Антрыгиной и Поповой:

А н т р ы г и н а. Я давно поняла, что такое жизнь; следовательно, что же меня может к ней привлекать!

М а ш а. Вы ещё так молоды, сударыня.

А н т р ы г и н а. Что ж из этого? Коли я вижу, что всё в жизни обман, что никому поверить нельзя, что на свете только суета одна, — что я должна делать? Я должна удаляться от света. С хитростью, с политикой женщина может жить в свете; а с чувством, с нежным сердцем должна только страдать. Следовательно, я лучше буду жить как отшельница, чем за всё своё расположение и за своё добро видеть от людей обиду или насмешку.

М а ш а. Конечно, сударыня, вы это изволите говорить правду, что людям нельзя большого доверия делать, особенно мужчинам; только для чего же из-за этого из-за самого вы будете себя мучить! Разве мало может быть для вас развлечений?

А н т р ы г и н а. Каких это развлечений?

М а ш а. Мало ли, сударыня, развлечений! Можете ехать на гулянье, в гости, у себя гостей принимать, зимой — в театр, в собрание.

А н т р ы г и н а. Для чего? для кого?

М а ш а. А как знать, сударыня, может, вам кто-нибудь понравится, выйдете замуж и будете жить да поживать.

А н т р ы г и н а. Я? Никогда! Чтобы я когда-нибудь поверила мужчине! Да если он все клятвы произнесёт, я и тогда не поверю! *(Молчание.)* Я в монастырь пойду.

М а ш а. Что вы, сударыня! Как это можно!

А н т р ы г и н а. А вот увидишь. Уж если я на что решилась...

М а ш а. Едет кто-то. *(Подходит к окну и смотрит.)* Военный... к нам в окна смотрит... с аполетами...

А н т р ы г и н а. С густыми?

М а ш а. С густыми.

А н т р ы г и н а. Молод?

М а ш а. Не очень.

А н т р ы г и н а. Уж если я на что-нибудь решилась... Да, может быть, это он так взглянул?

М а ш а. Должно быть. Что-то не оборачивается.

А н т р ы г и н а. Ну его! Уж коли я на что решилась, так я и сделаю. Ты ещё моего характера не знаешь. Ты, может быть, думаешь, что я буду жалеть о разных глупостях? Как же, нужно очень! Я уж давно все шалости из головы выкинула. У меня и в помышлении-то нет ничего такого. *(Задумывается с улыбкой.)* (2, 331–332).

Результат подобных уверений вполне предсказуем: в недалеком будущем героиня окажется в объятиях целующего её прежнего «обожателя», что, конечно, положит конец её «монастырским» настроениям.

Островский даёт вполне ясный намёк на такой комедийный финал

своей пьесы, когда в приведённую сцену с горничной вводит мотив интереса Антрыгиной к проезжающему мимо неизвестному военному. В завязке «Медведя» таких очевидных намёков нет, кроме разве что одного — литературного. Героиня слишком уж много и пылко клянётся в верности умершему супругу, что не может не напомнить отзыв Гертруды о королеве из театрального представления в «Гамлете»: «Мне кажется, королева наобещала слишком много»⁴. На глазах у зрителей «Медведя» клятвы и обещания вечной верности вдовствующей Поповой развеиваются так же стремительно, как клятвы неверной королевы из «Мышеловки» в «Гамлете». Но эти ассоциации скрыты столь глубоко в подтексте «Медведя», что трагедия нарушенной верности остается трагедией только на поле Шекспира, а на поле Чехова перерастает в свою противоположность — комедию, доставляющую особое удовольствие зрителям именно стремительностью своего перерождения.

В чеховских водевилях укрупнены и сделаны основными сюжетные положения, ситуации и мотивы, использованные Островским как второстепенные или побочные. В «Последней жертве», как и в «Медведе», молодая вдова Юлия Тугина ведёт уединённый образ жизни, который получает сравнение с монастырским затворничеством. Но различие мотивировок в поведении героинь (Попова хочет быть верной покойному мужу, Тугина стремится сохранить внешние приличия) определяет и другие сюжетные различия. В «Медведе»:

Л у к а (*входит, встревоженно*). Сударыня, там кто-то спрашивает вас. Хочет видеть...

П о п о в а. Но ведь ты сказал, что я со дня смерти мужа никого не принимаю? (XI, 298).

В «Последней жертве»:

М и х е в н а. Как мы живём? Такая-то тишина, такая-то скромность, прямо надо сказать, как есть **монастырь**: мужского духу и в заводе нет. Ездит один Вадим Григорьич, что греха таить, да и тот больше в сумеречках (4, 325).

Вторжение Смирнова в дом Поповой нарушает порядок так же, как и вторжение постороннего мужчины в дом Тугиной.

У Чехова:

⁴ Шекспир В. Гамлет / Пер. А. И. Кронеберга // Полн. собр. соч. Виллиама Шекспира. 5-е изд. / Под ред. Д. Михаловского. СПб.: Н. В. Гербель, 1899. Т. 3. С. 215.

Лука. Я ему говорил, но... леший какой-то... ругается и прямо в комнаты прёт... уже в столовой стоит... (XI, 298).

У Островского:

Михеена. Коли вправду что нужно, так подожди у ворот, а то лезешь прямо в комнаты.

Дергачев. А! У ворот! С ума можно сойти.

Михеена. Поди, поди, бог с тобой! Честью тебя просят.

Дергачев. Не пойду я, отойди от меня.

Михеена. Так неужто за кварталным послать!

Звонок.

Эх, стражник! Во всем доме только бабы одни, а он лезет насильно (4, 391).

Эта ситуация, остающаяся у Островского на периферии сюжета, в «Медведе» превращена в завязку и проходит все этапы сюжетного развития, вплоть до финальной сцены, где на помощь Луке, чтобы выдворить непрошеного гостя, явятся «садовник с граблями, кучер с вилами и рабочие с дрекольями» (XI, 311).

Несмотря на близость водевильных сцен Чехова к комедиям Островского, следует отметить и различия комедийных средств двух драматургов: у Чехова это беззлобный юмор, у Островского — ирония и сатира.

Конечно, и в «Медведе» Смирнов не скупится на ироничные реплики в адрес всех женщин в целом и Поповой в частности:

Смирнов (*презрительный смех*). Траур!.. Не понимаю, за кого вы меня принимаете? Точно я не знаю, для чего вы носите это чёрное домино и погребли себя в четырёх стенах! Ещё бы! Это так таинственно, поэтично! Проедет мимо усадьбы какой-нибудь юнкер или куций поэт, взглянет на окна и подумает: «Здесь живёт таинственная Тамара, которая из любви к мужу погребла себя в четырёх стенах». Знаем мы эти фокусы! (XI, 305).

Но эта ирония — от лица персонажа, она не выражает обличительной авторской тенденции, как это происходит, например, у Островского в «Лесе» или «Волках и овцах», где мотивы показного траура и мнимого монастыря получают нравственную оценку с позиций самого драматурга.

В комедии «Лес» первоначальное представление о Турмыжской как о немолодой вдове, которая «одевается скромно, почти в трауре», да к тому же ещё заявляет о своём «желании остаться навсегда

вдовой и даже отказаться совсем от света» (3, 330), будет опровергнуто не столько прямым обличением в заключительном монологе Несчастливцева, сколько всей линией её поведения и всем ходом действия пьесы. Демонстративная скромность наряда Гурмыжской и её притворная добродетель по воле автора «Леса» разоблачаются параллельно. Причём это *раз-облачение* в прямом и переносном смыслах слова: вслед за сценами, где она появлялась «почти в трауре», наступит момент, когда она выйдет «очень нарядно и молодо одетая», тогда же окончательно будет раскрыта и вся глубина её ханжества и лицемерия.

Ещё более яркие примеры обличения в сочетании с саморазоблачениями даёт комедия «Волки и овцы». Заявленный как монастырский уклад дома Мурзавецкой — только видимость, следствие хитрости и притворства его обитателей. «Ведь у вас **монастырь**: кротость, смирение, тишина», — говорит Мурзавецкой Лыняев, на что она в минуту откровенности замечает: «Ну, и нам тоже пальца-то в рот не клади!» (4, 134). В пространстве этого дома ходит, «опустя глаза в землю», Глафира, «одетая в грубое чёрное шерстяное платье» (4, 118), что придаёт ей тот самый таинственный и поэтический вид, над которым иронизирует персонаж «Медведя». Под стать траурному одеянию — и речи Глафиры, обращённые к разным её собеседникам: «моя мечта — келья», «я о земном не думаю» (4, 139); «я люблю уединение», «житейская суета не имеет для меня никакой цены» (4, 150). Вырвавшись на время из атмосферы проповедей и постничества дома Мурзавецкой, Глафира лицемерно объявляет о своём стремлении в настоящий монастырь:

Г л а ф и р а. Вам странно, что я развеселилась? Недолго мне.

Л ы н я е в. Отчего ж недолго?

Г л а ф и р а. **В монастырь** собираюсь на днях.

Смиранные манеры и слова Глафиры о монастыре призваны усыпить бдительность намеченной ею жертвы — убеждённого холостяка Лыняева, больше всего боящегося оказаться в сетях какой-нибудь светской барышни. Её чёрное одеяние — продуманная маска, сохраняемая ровно до той поры, когда холостой свободе Лыняева придёт конец. Так и Гурмыжская до поры до времени держится выгодной ей линии поведения: «Играешь-играешь роль, ну и заиграешься» (3, 299). Подобная целенаправленность действий героини Островского — Глафиры, Гурмыжской, Антрыгиной, якобы навсегда отрешившихся от земных благ, отличает их от чеховской Поповой, которая непритворно выражает намерение сохранить обеты верности до

самой своей могилы. Перемена в поведении чеховской героини будет вызвана не тем, что она (или автор с неё) снимет маску, ибо маски нет, а стремлением следовать побуждениям своего характера, который может завести непредвиденно далеко. Эти различия: обдуманная намеренность и импульсивная бесхитрость — определяют и разность жанров рассмотренных пьес Островского и «Медведя»: сатирические комедии с отчётливо выраженной позицией автора — и шутка, охарактеризованная автором как непритязательный водевиль.

Говоря о второстепенных мотивах Островского, становящихся главными у Чехова, можно вспомнить и о таком элементе сюжетов «Волков и овец» и «Медведя», как столкновение мужчины и женщины в попытках доказать несостоятельность противоположного пола. В комедии Островского почти все мужчины ведут себя как женоненавистники. Лыняев неоднократно высказывает свои предубеждения против женщин: «я неисправимый холостяк, я свою дорогую свободу не променяю ни на какие ласки бархатных ручек!» (4, 185). Любимая тема его разговоров — «что женщины ничего не знают, ничего не умеют, что они без опеки жить не могут». Цитируя это мнение Лыняева, Купавина возражает ему: «Ну, так я вам докажу, что я сумею вести свои дела и без посторонней помощи» (4, 144). Беркутов отрицает в женщинах ум и способность принимать решения: «Женщины любят думать, что они свободны и могут располагать собой, как им хочется. А на деле-то они никак и никогда не располагают собой, а располагают ими ловкие люди» (4, 178). К их суждениям присоединяет свой голос дворецкий Павлин: «Женское дело, сударь... От женского ума порядков больших и требовать нельзя. <...> Как же возможно против мужчины!» (4, 116–117). Аполлон Мурзавецкий просто-напросто груб и бестактен при объяснении с Купавиной:

М у р з а в е ц к и й. Небесные очи, томные улыбки, там разные фигли-мигли, нежности-белоснежности и прочее, и прочее, — всё это вздор! Позвольте с вами говорить откровенно!

К у п а в и н а. Сделайте одолжение!

М у р з а в е ц к и й. Вы не увидите меня на коленях пред собой. Нет, уж это атанде. Я горд (4, 147).

У Островского разведены по отдельным мужским ролям все те особенности поведения, которые в чеховском водевиле достаются одному «медведю»-Смирнову. Линия главного столкновения интересов женщины и мужчины у Островского завершается тем же,

с чего начинается чеховский водевиль: прозвищем «медведь». Последнее, что слышит Лыняев от прибравшей его к рукам Глафиры: «Мы в Париж поедem, ведь самому будет совестно таким **медведем** приехать» (4, 206).

Отметим также, что комедия «Волки и овцы» получила отклик в большой драматургии Чехова. В «Дяде Ване» в одной из сцен, где вспоминается имя Островского, Астров произносит характерную реплику «Где уж... куда уж...» (XIII, 71), повторяющую типичные выражения старухи Анфусы Тихоновны: «Да уж... Где уж... куда уж...» (4, 134).

4

«Траур», «монастырь», «медведь», «дуэль», «что лучше: мужчина — или женщина?» — таковы некоторые вербальные опоры, позволяющие соотнести мир комедий Островского с водевильным миром Чехова. Этот ряд может быть дополнен другими примерами.

Одно из характерных сочетаний у Чехова — «сирота» и «беззащитное существо». В одноактной чеховской шутке «Юбилей» беззащитной сиротой не раз называет себя «старуха в салопе» Мерчуткина, рвущаяся к цели через все выставленные преграды: «Ваше превосходительство, пожалейте меня, **сироту!** Я женщина слабая, **беззащитная...**» (XII, 214). В действительности перед агрессивным напором Мерчуткиной оказываются слабыми и беззащитными все остальные, с кем она имеет дело.

В «Лесе» это сочетание сироты и беззащитной женщины столь же успешно использует для достижения своих целей Гурмыжская. Ведя денежные расчёты с купцом Восмибратовым, она взывает к нему: «Иван Петрович, стыдно! **я сирота**. Моё дело женское. **Сироту** обидеть грешно. Ты не забывай бога-то!» (3, 263). В близком ей помещицком кругу она оправдывает свой эгоизм, притворяясь беззащитной жертвой обстоятельств: «Господа, у меня оправданий много. Я была **беззащитна**, имение расстроено <...> я решилась пожертвовать собой. Я выхожу замуж <...>» (3, 330).

В одноактной чеховской «Свадьбе», выросшей из рассказа «Свадьба с генералом», в полноценный сюжет развёрнуто положение «генерал на свадьбе» из комедии Островского «Богатые невесты»:

П и р а м и д а л о в (*Гневышову*). Ваше превосходительство, вы всегда были моим отцом, не откажите мне и теперь в вашем расположении, в вашей милости!

Г н е в ы ш о в. Просите, я сегодня в хорошем расположении духа.

П и р а м и д л о в. Ваше превосходительство, я женюсь на Антонине Власевне Бедонеговой, позвольте мне просить вас быть моим посажёным отцом. И для меня эта честь выше всякой меры, да и по купечеству, вы знаете, ваше превосходительство, как важно...

Г н е в ы ш о в. Когда **генерал на свадьбе**... знаю, знаю! Ну, изволь, мой милый, я сделаю для тебя это удовольствие... (4, 260).

Помимо прямого выражения «генерал на свадьбе», покровительственное замечание «знаю, знаю!» совпадает по смыслу со всеобщим представлением персонажей «Свадьбы» о необходимости присутствия за столом гостя в генеральском чине.

Соотнесение понятий «овёс» и «деньги» позволяет отметить ещё одну точку соприкосновения между «Медведем» и «Не сошлись характерами!». Героиня Островского, богатая вдовушка Серафима Карповна, «сама овёс выдаёт» (2, 154) для лошадей и, судя по недовольному отзыву кучера, сильно урезает порцию овса. Вскоре она снова выходит замуж, мужа обожает, но денег даёт понемногу, ограничивая его в средствах ещё в большей мере, чем лошадей в их рационе. Затем, разочаровавшись, и вовсе уезжает от него, оставив вышитый ею, но пустой бумажник и даже забрав шубу — свадебный подарок её отца зятю при условии его примерного поведения. При кажущейся неравноценности понятий, выдача овса для лошадей и выдача денег для вертопраха-мужа в пьесе Островского одинаково весомы. Овёс для лошадей и денежный капитал для любимого человека уравниваются по значению и могут служить средством наказания или поощрения. В «Медведе» так же уравниваются чувство Поповой к покойному мужу и порция овса для его любимца Тоби. Верность памяти мужа проявляется в распоряжении выдать Тоби лишнюю осьмушку овса. Измена памяти мужа влечёт за собой полную отмену овса для Тоби. В водевильном мире Чехова лишняя осьмушка овса или полностью отменённый паёк для Тоби, по восприятию их героиней, вполне могут быть приравнены к денежному капиталу, которым дорожит героиня Островского. При решительном повороте событий Тоби останется вовсе без овса, как незадачливый муж Серафимы Карповны остаётся без денег, без шубы и без жены.

Однако при этом герои Чехова вполне отличимы от героев Островского. Чувства героев «Не сошлись характерами!», их решения и поступки обусловлены денежным интересом. Муж Серафимы Карповны рассчитывал заполучить её «капитал», она же стремится сохранить свои деньги при любых обстоятельствах: «Что ж я буду тогда без капитала, я ничего не буду значить» (2, 167). Деньги для неё — не только условие обыденного благополучия, но и залог счастья

ливой любви: «Что я буду значить, когда у меня не будет денег? — тогда я ничего не буду значить! Когда у меня не будет денег, — я кого полюблю, а меня, напротив того, не будут любить. А когда у меня будут деньги, — я кого полюблю, и меня будут любить, и мы будем счастливы» (2, 167).

Чеховского Смирнова приводит в дом Поповой тоже острый денежный интерес: «Человеку нужны до зарезу деньги, впору вешаться, а она не платит». Именно денежный интерес задерживает его в её доме: «Я останусь и буду сидеть здесь, пока не отдашь денег. <...> Я своё возьму, матушка!» (XI, 300–301). В качестве временной материальной компенсации избирается тот же пресловутый «овёс»:

С м и р н о в. <...> (*Кричит в окно.*) Семён, распрягай! Мы не скоро уедем! Я здесь остаюсь! Скажешь там на конюшне, чтобы овса дали лошадям! (XI, 301).

Но материальная сторона в чеховском сюжете очень быстро перестаёт быть проблемой. Для Смирнова она отступает перед вспышкой его сердечного чувства. Да и Попова ведь не отказывается вернуть долг Смирнову, только готова сделать это не тотчас, а «послезавтра», а если потом и объявляет ему: «Вот на зло же вам, ни копейки не получите!» (XI, 305), — то отнюдь не из скарденности. Персонажей Островского деньги сначала соединили, а после разъединили: муж и жена «не сошлись характерами» именно из-за денежных разногласий. Персонажей «Медведя» деньги ни разъединяют, ни соединяют. Напротив, кульминации отталкивания и притяжения Поповой и Смирнова происходят тогда, когда деньги в их отношениях отходят на второй план, а на первый выходит глубинная суть характеров, обнаруживающих неожиданное сходство. В противоположность Островскому, чеховский водевиль мог быть назван — «Сошлись характерами!», если бы автор его имел склонность к дидактическим заглавиям пьес.

Обширное наследие Островского-комедиографа позволяет выявить, наряду с вербальными, и структурные опоры для соотнесения водевилей Чехова с пьесами его предшественника. В «картинах из московской жизни» Островского «Старый друг лучше новых двух» ряд сцен выстроен по следующему принципу: приход гости с дружескими намерениями — разговор, перерастающий в ссору — уход гости с клятвенными обещаниями никогда больше здесь не бывать — возвращение и повтор по кругу. Приходящим лицом во всех случаях оказывается жена чиновника Пульхерия Андреевича Гущина, разносчица сплетен по знакомым домам, откуда её выгоняют и куда она возвращается, званая или незваная.

Действие первое, явление четвёртое:

Пульхерия Андревна. Да, уж конечно, у благородных людей совсем другие понятия, чем у вас.

Татьяна Никоновна. Ну, и ступайте к ним, а об нас уж вы не беспокойтесь; мы об вас плакать не будем.

Пульхерия Андревна. Да-с, прощайте! Много я от вас обиды видела, всё переносила; а уж этого не перенесу; после этих слов я у вас оставаться не могу.

Татьяна Никоновна. Вот и прекрасно, так и запишем. Прощайте! И вперёд просим не жаловать.

Пульхерия Андревна. Я ещё с ума не сошла, чтобы с вами знакомство водить после этого.

Татьяна Никоновна. И очень рады будем. <...>

Пульхерия Андревна. Уж теперь ни ногой.

Татьяна Никоновна. Скажите, какая жалость!

Пульхерия Андревна уходит (2, 276–277).

Действие первое, явление восьмое:

Пульхерия Андревна входит.

Татьяна Никоновна. Вы меня, пожалуйста, извините, Пульхерия Андревна; я давеча по своему глупому характеру погорячилась.

Пульхерия Андревна. Коли вы, Татьяна Никоновна, говорите это от раскаяния, так я на вас ни в каком случае сердиться не могу. Я очень снисходительна к людям, даже больше, чем следует (2, 283).

Действие второе:

Анфиса Карповна. Вы можете это про себя знать, а я вперёд этого слушать не желаю и покорнейше вас прошу...

Пульхерия Андревна (*встаёт*). Не беспокойтесь, не беспокойтесь! Я уж давно сама себя внутренне проклинаю, что мне пришло в мысль зайти к вам. Я хотела для вашей пользы...

Анфиса Карповна. Да сделайте одолжение, не нужно...

Пульхерия Андревна. И если же после этого когда-нибудь нога моя...

Анфиса Карповна. Очень, очень будем рады.

Пульхерия Андревна (*уходя*). Не пришлось бы и мне кланяться.

Анфиса Карповна (*проводя её*). Не дай-то господи!

Пульхерия Андревна (*из двери*). Осыпь меня, кажется, золотом, так уж я к вам никогда! (*Скрывается*.)

Анфиса Карповна (*в дверях*). Я молебен отслужу (2, 298–299).

Действие третье:

Т а т ь я н а Н и к о н о в н а. Вы бы и нас-то тоже в покое оставили!

П у л ь х е р и я А н д р е в н а. И оставлю. Я секунды не могу остаться после таких оскорбительных для меня слов.

Т а т ь я н а Н и к о н о в н а. Да уж и напредки-то...

П у л ь х е р и я А н д р е в н а. Само собою. *(Подходя к двери.)* Нет, какова нынче благодарность! Ведь это если людям сказать, так не поверят. <...> Ну, уж теперь кончено! Теперь я вас очень хорошо поняла.

Т а т ь я н а Н и к о н о в н а. И слава богу! (2, 309).

По такому же принципу построен водевиль Чехова «Предложение». Ломов приходит в дом соседа-помещика Чубукова, чтобы сделать предложение его дочери Наталье Степановне. Разговор, начатый как вполне добрососедский, завершается бурной ссорой:

Л о м о в. Куда идти? Где дверь? Ох!.. Умираю, кажется... Нога волочится... *(Идёт к двери.)*

Ч у б у к о в *(ему вслед)*. И чтоб ноги вашей больше не было у меня в доме!

Н а т а л ь я С т е п а н о в н а. Подавайте в суд! Мы увидим!

Ломов уходит пошатываясь (XI, 323).

В конце следующего явления Ломов вновь показывается в дверях, входит, ему приносят извинения:

Н а т а л ь я С т е п а н о в н а. Простите, мы погорячились, Иван Васильевич... (XI, 324).

Но очередной виток разговора, переведённого в мирное русло, выливается в новое столкновение. Тупиковая, казалось бы, ситуация разрешается резким вмешательством отца невесты:

Ч у б у к о в. Женитесь вы поскорей и — ну вас к лешему! Она согласна! *(Соединяет руки Ломова и дочери.)* Она согласна и тому подобное. Благословляю вас и прочее. Только оставьте меня в покое! (XI, 330).

Такое внезапное устроительство «семейного счастья» аналогично тому, как в комедии Островского «Бешеные деньги» предприимчивая мамаша устраивала брак своей дочери с Васильковым, когда жениху и невесте было трудно прийти к согласию:

Надежда Антоновна. Я вижу, вижу, что вы друг друга любите; и все споры ваши только, так сказать, литературные (3, 198).

Сочетание реплик Ломова и Чубукова в сцене изгнания гостя: «**Нога** волочится... — И чтоб **ноги** вашей больше не было у меня в доме!» — «это контрастное сближение двух столь разных “ног”»⁵ — дало основание З. С. Паперному сформулировать одну из ярких особенностей комического диалога у Чехова-водевилиста: «Герои всё время умудряются говорить друг с другом на одном языке и в то же время — на разных; пользоваться одними и теми же словами, которые оказываются совершенно различными»⁶. На созвучии слов, означающих разные вещи, сталкиваются реплики хозяйки и гостя в чеховской «Свадьбе»:

Настасья Тимофеевна. <...> вы лучше расскажите нам что-нибудь касающее...

Ревунов. <...> Вы говорите: гуся? Благодарю (XII, 121).

Настасья Тимофеевна. Постыдились бы на старости лет!

Ревунов. Котлет? Нет, не ел... благодарю вас (XII, 122).

Подобные комические диалоги органичны и для мира Островского. В пьесе «Праздничный сон — до обеда» комизм основан на игре слов «за дело» и «задела», звучащих одинаково, но означающих совсем разные понятия. Кухарка Матрёна по просьбе Миши Бальзамина заливает его щипцами и нечаянно обжигает его, мать Миши вовсе не одобряет такого занятия:

Бальзамина. За дело!

Бальзамино. Какое, задела! Так горячими-то щипцами всё ухо и ухватила... <...>

Бальзамина. Я говорю, Миша, за дело тебе. Зачем завиваться! (2, 113).

В комедии «В чужом пиру похмелье» на взаимном непонимании звучащих слов строится диалог отставного учителя Иванова, разговаривающего с книгой в руках, и его квартирной хозяйки, рассуждающей о богатом купце-самодуре Брускове:

Иван Ксенофонтыч. Послушайте: Плутарх в одной книге...

Аграфена Платоновна. А насчёт плутовства — это точно, он старик хитрый (2, 10).

⁵ Паперный З. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 243.

⁶ Там же.

Каждый из собеседников здесь имеет в виду своё, но отталкивается от звучания слова, которое создаёт видимость общения при явной разъединённости говорящих.

Приведённые примеры обнаруживают не только связь водевилей Чехова с большой русской комедией, но и, с другой стороны, позволяют выявить элементы русского водевиля, заложенные в природе Островского-комедиографа. Определённую роль в отмеченных сближениях сыграли общие тенденции развития комедийного жанра в конце XIX столетия. Имеется достаточно оснований говорить и о преемственности от Островского к Чехову. Наиболее заметные следы этой преемственности остались не на поле большой комедии Чехова, а на меньшем, но более компактном поле чеховского водевиля.



«О СПОСОБАХ ПРИВИВКИ ИВАНУ ЩЕГЛОВУ НЕНАВИСТИ К ТЕАТРУ»



Когда я испишусь, то стану писать водевили
и жить ими. Мне кажется, что я мог бы писать их
по сотне в год. Из меня водевильные сюжеты
прут, как нефть из бакинских недр.
Зачем я не могу отдать свой нефтяной
участок Щеглову?

А. П. Чехов — А. С. Суворину, 23 декабря 1888

2.

1



Имя Ивана Щеглова (Ивана Леонтьевича Леонтьева, 1856–1911) — беллетриста, драматурга, мемуариста, многолетнего корреспондента Чехова и его родных —

давно и небезосновательно причислено к дружескому кругу А. П. Чехова. Поначалу их интерес друг к другу возник заочно и отчасти благодаря театру Корша, где в сентябре 1887 года была поставлена комедия Щеглова «В горах Кавказа», а два месяца спустя — чеховский «Иванов». Младший брат Чехова Михаил вспоминал: «Почти одновременно с “Ивановым” шла в театре Корша пресмешная пьеса Ивана Щеглова “В горах Кавказа”. Тогда же появилась в продаже и книга этого же автора “Гордиев узел”; и пьеса и книга брату Антону и мне очень понравились: в них было что-то свежее, молодое, прыскавшее юмором, как из фонтана. Каково же было наше удивление, когда этим самым Иваном Щегловым оказался отставной капитан, да ещё совершивший турецкий поход и участвовавший во многих сражениях, — Иван Леонтьевич Леонтьев. Антон Павлович скоро познакомился с ним, они быстро сошлись, и Жан, как прозвал его Чехов, стал частенько у нас бывать»¹.

¹ Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления // Вокруг Чехова / Сост., вступ. ст. и примеч. Е. М. Сахаровой. М.: Правда, 1990. С. 254.

Очное знакомство Чехова и Щеглова состоялось в декабре 1887 года в Петербурге. Позже Щеглов рассказал об обстоятельствах их дружеского сближения:

«В этот первый приезд Чехова в Петербург редкий день что не приходилось с ним видеться: то мы виделись у Плещеева или у А. С. Суворина, то сходились, заранее сговорившись, в театре, то засиживались за поздним ужином у Палкина или в “Малом Ярославце”; несколько раз он был у меня, несмотря на то, что я жил тогда очень далеко от центра города — на Петербургской стороне...

Экое, подумаешь, славное время было!... Даже выражение “знакомство с Чеховым” как-то сюда не укладывается, вернее было бы назвать тогдашнее настроение — “опьянение Чеховым”... опьянение его талантом, умом, юмором, всей его личностью, чуждой фразы и мелочной условности. <...> Этот месяц его пребывания в Петербурге вышел словно медовый месяц чеховской славы, и сам Чехов заметно был захвачен искренним радушием, теснившим его со всех сторон»².

Петербургская атмосфера взаимной симпатии и приятельства определила характер дальнейших отношений Чехова и Щеглова. Из всех литературных знакомых Чехова никто с такой лёгкостью не вызывал его на юмористические импровизации, как Щеглов. Чехов сразу же начал именовать его «капитаном», несмотря на то, что Щеглов ещё в 1883 году оставил военную службу, сменив её на литературную. С этого обращения начиналось и первое чеховское письмо после возвращения в Москву: «Милый капитан! Сижу за своим столом и работаю, вижу перед глазами пенатов, а мысли мои всё ещё в Питере.

Прежде всего спасибо Вам за то, что Вы познакомились со мной. За сим спасибо за радушие и за книги. У Вас всё хорошо и мило: и книги, и нервность, и разговор, и даже трагический смех, который я теперь дома пародирую, но неудачно» (П II, 161). В свою очередь Щеглов прозвал Чехова «Потёмкиным», видя в нём баловня литературной судьбы, и Чехов несколько раз так подписывал свои письма. Они быстро переименовали свои имена на французский лад: Жан и Антуан. Правда, Чехов не раз потом в письмах превращал «Жана» то в «Жанчика», то даже в «милую Жанушку», выражая тем самым своё отношение к мнительной, нервной и сентиментальной натуре своего корреспондента. Те же женственные черты Леонтьева-Щеглова отмечены и в воспоминаниях М. П. Чехова: «Нежность и хрупкость Жана всегда трогали Антона, и он писал ему иногда так: “Жму Вашу

² Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1954. С. 139.

щеглиную лапку”. И действительно, в Жане Щеглове было что-то такое, что делало его похожим на птичку»³. Характерен был и его псевдоним, выбирая который, он, «не претендуя на решение мировых задач, следовал морали известной крыловской басни: “Пой лучше хорошо щеглёнком, чем худо соловьём...”»⁴

В январе 1888 года Чехов спрашивал у Плещеева: «Что Леонтьев? Милый он человечина, симпатичный, тёплый и талантливый, но любит падать духом и кукситься. Его постоянно нужно возбуждать извне и заводить, как часы... Мы переписываемся. Он величает меня в письмах почему-то Эгмонтом, а я, чтоб не оставаться в долгу, окрестил его Альбой» (П II, 183). Прозвища Эгмонта и Альбы, восходящие к историческим личностям, были навеяны свежими театральными впечатлениями. С 10 декабря 1887 года на сцене Александринского театра шла 5-актная трагедия Гёте «Эгмонт». Заглавный герой, испанский военачальник граф Эгмонт, был показан жизнелюбивым, свободомыслящим и независимым человеком. Герцог Альба, наместник короля Филиппа II, выступал противником Эгмонта, арестовывал и приговаривал его к казни. Прозвище Эгмонта после Потёмкина было ещё одним комплиментом завидным качествам Чехова. Прозвище Альбы, известного как «железный герцог», было в большей степени пародийным. Чехов юмористически связал «нежного» Щеглова с жестокосердным герцогом, возведя к высотам трагедии и испанской инквизиции такую черту, как почерк своего корреспондента. Речь об этом шла в нескольких письмах в январе 1888 года: «Милый Альба! Называю Вас так, потому что Ваш трагический почерк — последнее слово инквизиции. Он, пока я прочёл Ваше письмо, вывихнул мне глаза» (П II, 166); «Милый Альба! Так-таки одного слова я и не разобрал в Вашем письме, хотя и глядел на него в лупу. Ну, почерк!» (П II, 171). Так продолжалось до тех пор, пока Щеглов не получил новое прозвище: «дачный муж» (П II, 231) — по названию его комедии, написанной в 1888 году. Вскоре Чехов покончил и с Эгмонтом, завершив этот этап их литературной игры в письмах из Сум во время летнего отдыха: «Капитан! Я уже не литератор и не Эгмонт» (10 мая 1888 года), хотя всё-таки ещё раз подписался под письмом от 9 июня: «Ваш Эгмонт» (П II, 267 и 283). В конце того же года Щеглов сделал дневниковую запись, достойную настоящего Альбы: «Что за талант, что за чуткость, что за симпатичная личность, этот проклятый Антуан!»⁵

³ Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. С. 255.

⁴ Иван Щеглов (Иван Леонтьевич Леонтьев). Автобиографическая заметка // Щеглов Иван. Наивные вопросы. СПб.: Изд-во А. Г. Алексеева, 1903. С. 182.

⁵ Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) / Публ. Н. Г. Розенблюма // Литератур-

Поводы для пародийных переосмыслений давали Чехову и названия собственных комедий Щеглова. В письме от 16 марта 1890 года, в период подготовки к долгому путешествию на Сахалин и возвращению по южным морям, Чехов приглашал Щеглова составить ему компанию и придумывал забавные сюжеты, которые могла бы дать эта поездка: «в Индии напишем по экзотическому рассказу или по водевиллю “Ай да тропики!”, или “Турист поневоле”, или “Капитан по натуре”, или “Театральный альбатрос” и т. п. Поедем!» (П IV, 38). В числе предложенных названий спародированы названия комедий-шуток Щеглова «Комик по натуре» и «Театральный воробей», причём в подстановке на место воробья альбатроса угадываются намёки и на «птичий» псевдоним автора, и на его прозвище Альба.

Тема театра занимала особое место в отношениях Чехова и Щеглова. Чехов, знавший все сочинения своего приятеля в пору их знакомства, — беллетристику и комедии, — считал более сильной его стороной дар беллетриста и предостерегал от чрезмерного увлечения драматургией. Знаменитое чеховское сравнение театров с эшафотами было сделано именно в письме к Жану Щеглову в ту пору, когда он был озабочен судьбой «Дачного мужа» на сцене театра Корша: «Вы хотите спорить со мной о театре. Сделайте Ваше одолжение, но Вам не переспорить моей нелюбви к эшафотам, где казнят драматургов» (П III, 65). Неодолимая тяга Щеглова к театру не раз находила иронический отклик в чеховских письмах к нему и другим знакомым:

«Театр — это змея, сосущая Вашу кровь. Пока в Вас беллетрист не победит драматурга, до тех пор я буду есть Вас и предавать Ваши пьесы проклятию. Так и знайте» (П III, 94).

«Пишу докторскую диссертацию на тему: “О способах прививки Ивану Щеглову ненависти к театру”» (П III, 158).

«Занимайтесь беллетристикой. Она ваша законная жена, а театр — это напудренная любовница» (П III, 158).

«Что делает Жан? Жив ли он? Не задавили ли его где-нибудь за кулисами? Не умер ли он от испуга, узнав, что в его “Дачном муже” вместо госпожи Пыжиковой будет играть г-жа Дымская-Стульская 2-я? Если Вам приходится видеть его и слушать его трагический смех, то напомните ему о моём существовании и кстати поклонитесь ему» (П III, 249).

Тем не менее, Чехов оказывал содействие в постановках пьес Щеглова в Москве и выражал ему одобрение в случае успеха. В одном из писем, относящихся к декабрю 1888 года, говорится о том, как

Чехов вёл переговоры с Коршем насчёт постановок новых пьес Щеглова и продления показа «Дачного мужа»: «Хотя я всею душой и всем сердцем ненавижу Ваши театральные дела, но тем не менее, милейший Жан, веленью Вашему послушный, я отправился вчера к Коршу и исполнил Ваше желание. Вот результат моей беседы с Соловцовым: присылайте поскорее “Театралов” (трёхактных) и “Комика по натуре”. “Театр<ального> воробья” тоже поставят. “Дачному мужу” пойте панихиду. Он не пойдёт. <...> скучно возобновлять старую пьесу, когда под носом лежат новые.

Корш и Соловцов поют из разных опер; трудно понять, но, по всей вероятности, “Театралов” поставят» (П III, 93–94).

В 1893 году, прочитав только что написанную одноактную комедию-шутку Щеглова «Лакей знаменитости», Чехов придумал ей другое заглавие — «Доктор принимает». Под таким заглавием она была напечатана и появилась на сцене.

В сентябре 1896 года в письме из Мелихова, рассказывая о своих делах и предстоящей в Петербурге премьере «Чайки», Чехов сделал приписку, наверняка порадовавшую Щеглова: «Какая у Вас милая вещь “Автора в театре нет”!» (П VI, 182). Этот отзыв был тем более дорог, что с того времени, как Чехов видел эту пьесу на сцене, прошло более восьми месяцев.

«Автора в театре нет» — одноактная комедия-шутка Щеглова из тех, что и он, и Чехов предпочитали называть водевилями. Чехов смотрел её в театре Литературно-артистического кружка в Петербурге 12 января 1896 года в одной ложе с автором. Это была их последняя петербургская встреча, о которой Щеглов вспоминал: «...наше последнее “петербургское” свидание, по странному совпадению симпатий, вышло как раз “водевильное”, то есть произошло в ложе, во время представления моего водевиля “Автора в театре нет”. Всё время Чехов очень смеялся и по падении занавеса, под гул последних аплодисментов, дружески-наставительно мне заметил:

— Вот, Жан, ваш настоящий жанр... Не бросайте, милый, водевили... поверьте, это благороднейший род и который не всякому даётся!»⁶

Сценическая шутка «Автора в театре нет» была близка одному из неосуществлённых водевильных замыслов Чехова под названием «Гамлет, принц датский». В 1887 году Чехов предполагал написать его вместе с А. С. Лазаревым (Грузинским), которому сообщил следующую программу: покритиковать провинциальные театральные порядки; коснуться закулисных нравов; пощипать антрепренёров

⁶ Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове. С. 152.

за их кулачество и некультурность. Всё это встречается в водевиле Щеглова, состоящем из двух картин. В первой картине остроумно изображены театральные нравы: труппа, в кои-то веки дождавшаяся аншлага, перед самым началом спектакля остаётся без текста пьесы. Известно только название драмы — «Роковые калоши», и афиша с обозначением действующих лиц. Антрепренёр объявляет растерянным актёрам: «для такой талантливой труппы, как наша, совершенно достаточно одной, так сказать, канвы. Самое трудное будет начать, а уж затем темперамент подскажет, что делать далее... Ну, а где не подскажет — припомните отрывок из какой-нибудь современной драмы... всё равно из какой — нынче все драмы похожи одна на другую!...»

Во второй картине пародируются особенности современной драмы. Текст импровизируется на сцене в соответствии с опытом и темпераментом исполнителей. Пьеса выглядит то как любовная драма, то как комедия с посещением доктора, дающего абсурдные рекомендации; в ней представлены почти все виды трагических концовок: самоубийство, сумасшествие, смерть от разрыва сердца; мимоходом затрагиваются современные темы — психопатия и наследственность, толстовские идеи о браке из «Крейцеровой сонаты», а финал случается неожиданно и вне всякой логики. Всё происходящее напоминает раннюю театральную пародию Чехова «Нечистые трагики и прокажённые драматурги», где антрепренёр подгоняет автора побыстрей состряпать новую драму «по шаблону, как стряпаются Рокамболи и графы Монте-Кристо», а публика «кушает всё, что подают» (I, 319–320).

2

Посвятив ряд сюжетов профессиональному актёрству (комедии-шутки «Комик по натуре», «Театральный воробей», «Гастролёрша», рассказ «Кожаный актёр», повесть «Корделия»), Щеглов не прошёл мимо и такого распространённого явления, как театральное любительство. Театральные любители выведены им в одноактных комедиях «Господа театралы» и «Мышеловка», составивших диологию. В конце 1888 года, полагая, что «Господа театралы» будут трёхактной комедией, Чехов вёл переговоры о её постановке в театре Корша. Но пьеса была поставлена в Москве гораздо позже, в 1896 году, и не у Корша, а в Малом театре. В Петербурге она появилась на сцене в январе 1889 года; 26 января Щеглов записал в дневнике: «3-е пред-

ставление “Господ театралов” прошло с шиком⁷. В феврале Чехов получил литографированное издание и ответил Щеглову: «Милый Жан, спасибо Вам за “Господ театралов”, к<ото>рых я получил. Один экз<емпляр> отдал брату-педагогу, другой присовокупил к своей публичной библиотеке (называю её публичной, потому что она обкрадывается публикой очень усердно)» (П III, 157).

В «Господах театралов» изображён драматический кружок свободных любителей, представляющих собой разные типы людей при искусстве. В числе действующих лиц — основатель кружка, страстный театрал Венецианов; режиссёр, кассир и импровизированный профессор драматического искусства Каплунов; премьерша Синцова; первый любовник Болонкин; трагик Упорников, он же драматург, автор драмы «Нечистая сила»; Прасковья Фёдоровна Трамбецкая («мамаша драматического искусства») и её дочери Клёпа (Клеопатра) — «трагедия» и Лика (Лидия) — «комедия»; барышня, каких много, Сонечка Вьюшкина; молодой человек Погуляев, черниговский помещик, желающий записаться в члены кружка; суфлёр и конторщик кружка, пьяница Высочин. Место действия — губернский город, контора драматического кружка, украшением которой служит бюст Шекспира и засохший лавровый венок. Появившийся здесь впервые Погуляев с радостью узнаёт, что стоит только заплатить членский взнос в 15 рублей, и тогда можно будет выйти на сцену в какой угодно роли — и Гамлета, и Сганареля, и Нерона, и Самозванца. Тут же произносятся авторитетные речи о падении театрального искусства:

В ы с о ч и н. <...> трагедия теперь всюду падает.

П о г у л я е в. Неужели падает?

В ы с о ч и н. Ужасно. А комедия разве в лучшем положении!?. Где столпы? Где Шумские, Самарины, Мартыновы?

П о г у л я е в. Вы их видели?

В ы с о ч и н. Никогда.

П о г у л я е в. Я также.

В ы с о ч и н (*вздыхнув*). Ах, печально положение современного искусства!⁸

В «Чайке» Чехова управляющий имением Шамраев будет подобным образом рассуждать об упадке театра, вспоминая знаменитостей прошлого:

⁷ Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) / Публ. Н. Г. Розенблома. С. 481.

⁸ Щеглов Иван. Весёлый театр. Одноактные шутки. В горах Кавказа. 2-е изд. СПб.: Изд-е А. С. Суворина, 1901. С. 254–255. Далее страницы указаны в тексте по этому изданию.

В 1873 году в Полтаве на ярмарке она играла изумительно. Один восторг! Чудно играла! Не изволите ли также знать, где теперь комик Чадин, Павел Семёныч? <...> *(Вздыхнув.)* Пашка Чадин! Таких уж нет теперь. Пала сцена, Ирина Николаевна! Прежде были могучие дубы, а теперь мы видим одни только пни (XIII, 12).

Эти речи Шамраева приближают его к водевильным персонажам, подтверждая авторское определение жанра «Чайки» как комедии.

На фоне всеобщего падения искусства Трамбецкая превозносит таланты своих дочерей. Нацелившись на Погуляева как на перспективного жениха, она начинает со старшей — «второй Ермоловой»:

Т р а м б е ц к а я. Такой, например, трагической силы и такого разнообразия, как у моей старшей дочери, вы положительно нигде не встретите... Это Медея, Корделия, Офелия, всё, что хотите... Вы не видели Ермолову?

П о г у л я е в. Нет, не приходилось.

Т р а м б е ц к а я. Ну, так вы сейчас увидите... Клёпа, золотая моя, представь нам что-нибудь (с. 268).

Затем привлекает его внимание к младшей — «второй Савиной»:

Взгляните сюда. *(Указывает на Лику, которая сидит в кокетливо задумчивой позе на столе для заседания.)* Ну разве я не права, что это вторая Савина?.. Посмотрите, как она плутовски молчит... выразительные глаз... поворот головы... Вылитая Савина! А посмотрели бы вы на неё на сцене... (с. 269).

Бывалые актёры превозносят собственные таланты и невиданное профессиональное рвение:

Б о л о н к и н. Вы думаете, лавры легко достаются? Вы думаете — амплуа *jeune premier* не разрушает организма? Знаете ли вы, например, что я, в третьем году, после роли Чацкого, вылежал шесть недель в госпитале... в нервной горячке!

У п о р н и к о в. А мне, например, вы думаете, даром досталось в прошлом году создание типа Любима Торцова! Я к нему готовился с лишком месяц — и целый месяц пил без просыпу, чтоб лучше войти в роль... и чуть не допился до белой горячки! (с. 274–275).

Актриса, получившая роль Лизы в «Горе от ума», предлагает вставить в комедию Грибоедова пение цыганских песен, потому что они ей хорошо удаются, а на возражение, что это было бы посмеянием над классикой, отвечает: «Я решительно не понимаю, чего тут стес-

няться. Слава Богу, мы свободные любители, а не актёры на жалованьи. За свои же деньги и себя стеснять — это по меньшей мере глупо!» (с. 289). Премьерша, согласившись на роль Софьи, требует заменить декорации, потому что цвет её платья не подходит к цвету обоев гостиной. Напившийся на вступительный взнос Погуляева суфлёр Высочин, мнящий себя «истинным артистом», обличает всех подряд, невзирая на лица:

В ы с о ч и н. Какие вы любители!.. Вы губители драматического искусства. (*Движение среди любителей.*) Водрузили посреди наёмной гостиной Вильяма Шекспира и возмечтали, что вы уже артисты. (*Указывая на бюст.*) А вы думаете, ему не обидно, что вы его втащили сюда глазеть на ваше позорище! Сэр Вильям, скажите мне, как артисту... ведь вам обидно? Кивает... головой кивает... Ему обидно!.. Мне тоже обидно... только я это скрывал от вас... пока аккуратно получал жалованье... А теперь я пьян и скорблю... (с. 285).

Ближе к финалу юмор комедии сменяется откровенным морализаторством: «...теперь все лезут на сцену... Недоучившиеся гимназисты, которым надоела указка... Перезрелые барышни, потерявшие надежду выйти замуж... Светские дамы, ищущие амуров... и всякие шатающиеся джентльмены, любящие ловить рыбу в мутной водице. Все лезут...» (с. 286). Ревность, зависть, склоки при распределении ролей, интриги «господ театралов» — всё оказывается напрасным. Хозяин дома, предоставивший помещение под контору, требует арендную плату, а денег в кассе нет, они потрачены на приобретение бюста Шекспира. Кружок распадается. В выигрыше остаётся одна Трамбецкая, успевшая пригласить Погуляева к себе домой «запросто, на тарелку супа».

В «Мышеловке» продолжена линия Погуляева и Трамбецких. К действующим лицам добавлен ещё один состоятельный молодой человек из числа «любителей» — Веняминов. Усилены линии Шекспира и Пушкина, а точнее — образов их героев: Самозванца из «Бориса Годунова» и принца Гамлета, роль которого подготовлена «по Белинскому». О Шекспире к тому же напоминает название — «Мышеловка», ассоциативно привязанное к «Гамлету». Трамбецкая, в этот раз прямо названная «театральной губительницей», и её дочери Клёпа и Лика видят в знакомых молодых людях перспективных женихов и приглашают их репетировать сценки в домашних условиях. Совместные репетиции «любителей» предваряются личным мастер-классом мамыши: каждой из дочерей заранее подбираются поза, жест, мимика и даётся последнее наставление: «Помни, дочь моя,

что «репетиция на дому», наедине с молодым человеком, — это чистый клад для незамужней женщины. Надо быть пошлой дурой, чтобы не воспользоваться таким счастливым случаем». В создаваемых ситуациях Пушкин и Шекспир служат таким же практическим целям, как, например, самоучитель игры на гитаре. При этом приёмы воздействия используются почти гипнотические — недаром Щеглов и Чехов в те же годы обдумывали совместный водевильный сюжет под заглавием «Сила гипнотизма». Старшая дочь, произнося монолог Марины Мнишек, обращается к своему партнёру не «Дмитрий», как в тексте Пушкина, а «Дмитрий», поскольку её напарника зовут Дмитрий Петрович. То, что при этом ломается стихотворный размер, никого не смущает. Заодно из текста выбрасываются и «лишние» слова или заменяются более подходящими к случаю. Поэтому классические пушкинские строки:

Не время, князь. Ты медлишь — а меж тем
Приверженность твоих клеветов стынет, —

звучат здесь в таком варианте:

П о с л у ш а й, князь; ты медлишь, а меж тем
Приверженность моя к тебе остынет... —

а строка «С твоей судьбой, и бурной, и неверной» сокращается для того, чтобы превратиться в одну предельно внятную фразу: «С твоей судьбой соединить судьбу мою...»

Кодовая фраза такого «пушкинского» сюжета — «А Годунов свои приемлет меры...» У Годунова — свои меры, у мамыши — свои: её дело — вовремя появиться из-за приоткрытой двери и благословить заигравшуюся парочку как жениха и невесту. То же самое происходит и с другой парой, репетировавшей сцену Гамлета и Офелии. У Шекспира Гамлет устраивал «мышеловку», в которую попадал его противник, у Щеглова в «мышеловке» оказался сам бедный Гамлет. Оба наивных «любителя» точным двойным ударом загнаны в подстроенную им ловушку, как бильярдные шары в лузу. Вот уж где уместно прозвучали бы знаменитые реплики чеховского Гаева: «Режу в угол! Дуплет в середину!»

Как и «Господам театралам», «Мышеловке» Щеглова присущи все особенности комедийной массовой драматургии: схематизм характеров, условность положений, предсказуемость развязки, реплики в сторону. Хитрость её персонажей довольно простодушна, а комизм неразрывно связан с наивностью. Это мир, где царят убеж-

дения, что для того, чтобы стать актёром, нужно только желание, а чтобы сыграть Офелию, достаточно иметь голубые глаза и белокурые волосы. Здесь каждый слышит своего собеседника, даже не сходясь с ним во мнении, и реплика одного сразу же подхватывается другим, бойко двигая действие от завязки к развязке. Не позабыта и роль ударных реплик, звучащих особенно эффектно: «Искусство падает, — надо будет принять самые энергические меры, чтобы поставить на ноги семью!»; «У критиков одни взгляды на искусство, а у матерей — другие»; «Суп — эмблема семейного счастья...»

В подобных комедиях всегда имели успех злободневные намёки, летевшие со сцены в зрительный зал. И в «Мышеловке» был сделан такой намёк, рассчитанный на понимание современников. В ответ на цитирование одним из кандидатов в женихи то Лессинга, то Дидро, то ещё какого-то театрального авторитета, его будущая тёща делится собственными познаниями в искусстве: «Позвольте, в чём же, наконец, заключается цель искусства, как не в том, чтобы нас пленять? Ну, а раз вас п л е н и л и, брак неизбежен...» Таким был обывательский отклик на «Крейцерову сонату» Л. Толстого, списки которой как раз в это время ходили по рукам и обсуждались в обществе.

«Мышеловка» была опубликована в № 1 «Артиста» (сентябрь 1889 года), позже вошла в состав сборника пьес Щеглова «Весёлый театр» (1-е изд. — 1897). Её сценическая судьба оказалась не хуже других похожих комедий-шуток. С 1 октября 1893 года в течение недели её играли в театре Корша, в декабре 1895 года поставили в Петербурге в театре Литературно-артистического кружка⁹. Уже после Чехова, но при жизни Щеглова она была показана на Александринской сцене: премьера состоялась 29 декабря 1909 года, с января по апрель 1910 года прошло 8 представлений¹⁰.

3

Первым художественным произведением И. Л. Леонтьева (Щеглова) была одноактная шутка «Влюблённый майор», сочинённая осенью 1877 года в походной палатке военного лагеря на Кавказе. Два года спустя эта пьеска была издана в литографии Общества русских драматических писателей С. Ф. Рассохина и получило дозволение к представлению. В литографированном издании было указано подлинное имя автора — И. Леонтьев, текст уместился на 13 рукописных страницах.

⁹ История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6. М.: Искусство, 1982. С. 539, 557.

¹⁰ Там же. Т. 7. М.: Искусство, 1987. С. 475.

Содержание «Влюблённого майора» очень непритязательно. Здесь трое действующих лиц: пехотный майор Аполлон Григорьевич Громобой, его денщик Аввакум и писарь Муха. Действие происходит в военное время, в снятой майором квартире, на которую он переехал два дня назад из плохой гостиницы. Местом действия неизменно остаётся небольшая, бедно убранная комната, где царит походный беспорядок. Текст в основном состоит из монологов майора, обращённых к себе или к публике. Эти монологи выражают два противоположных настроения главного героя: воинственное, соответствующее его грозной фамилии, и чувствительное, отвечающее его романтическому имени.

Начинается шутка с того, что майор в утреннем неглиже стоит перед зеркалом:

М а й о р. Морда! с какой стороны ни посмотри — всё морда! И отчего, скажите пожалуйста, такое неравенство перед законом: какой-нибудь там — даже выразиться неприлично — просто прапорщик, — и всё это ничего: всё это привлекательно и возбуждает дамское обожание, а я вдруг майор — и морда?!. Чертовски несправедливо!!! Впрочем, с другой стороны, в отношении военного времени, у меня самое надлежащее изображение: свирепость и немолчаливая жестокость! (*Принимает грозное выражение.*) Ей-Богу, даже самому страшно. (*Ходит.*) Эх, скорей бы только предписание вышло, — тотчас бы полетел в самую что ни на есть перепалку.... А то сидишь целый месяц в ожидании — того и гляди, весь этот геройский дух выйдет! (*Ходит, насвистывая марш.*)¹¹

В мыслях майор рисует себе картины, как поведёт батальон на штурм: «Штурм — это моя страсть: барабаны трещат, пули шипят, генералы кричат, — кругом дым и ничего не видно: упоение!» Этот воинственный настрой (почти по Пушкину: «Есть упоение в бою») сменяется маниловскими мечтами: как после сражения его позовёт к себе генерал, наградит за отчаянную храбрость, газеты опубликуют о нём статьи, после кампании выйдет генеральский чин, начнутся приёмы, купеческие обеды, пойдут знаки внимания от увлечённых женщин...

(*Закрывает глаза.*) Ослепительно!! (*Обращается к публике.*) Затем, конечно, вы думаете — я женюсь? — Как бы не так! — Никогда я не женюсь, да-с: потому что жениться — это значит обабуриться, (*встаёт*) и не будь я майор Громобой, если позволю себе жениться хоть раз в моей жизни... (с. 3).

¹¹ Влюблённый майор. Шутка в 1 д., соч. И. Леонтьева. М.: Литография О-ва русских драматических писателей С. Ф. Рассохина, [1879]. С. 2. Далее страницы указаны в тексте по этому изданию.

В доказательство своей непреклонности он несколько раз напева-ет: «Как приятно быть женатым, как я рад, что не женат». Это строки куплета из комедии-водевиля П. И. Григорьева «Жена или карты». В водевиле его поют ревнивый муж (Арматов) и его соперник (Ягодкин), ухаживающий за молодой женой Арматова в надежде на её скорую измену мужу:

А р м а т о в.
Я иду! и с этим хватом
Вас оставить очень рад!
(Уходит раздосадованный.)

Я г о д к и н (про себя).
Как приятно быть женатым!
Как я рад, что... не женат!

В окне напротив майор видит двух барышень, одна из которых выглядит совершенно в его вкусе и начинает занимать его мысли. От денщика он узнаёт имя привлекательной особы и уже к обеду теряет душевный покой и аппетит:

Неужели это всё бабёшки виноваты? Вздор! Малодушие и чертовщина! (Снова пробует есть.) Окончательно нет никакого аппетита. (Встаёт и начинает ходить по комнате.) «Как приятно быть женатым, как я рад, что не женат». <...> (Задумывается.) А что если внезапно жениться?!. Татьяна Николаевна!.. Какое приятное имя!.. (с. 8).

Параллельно его денщик Аввакум так же стремительно влюбляется в кухарку Авдотью, которая служит у барышень-соседок. Через Авдотью барышни передают майору записку с приглашением в гости. Он уже предвкушает, как войдёт и представится, о чём будут говорить, как ловко попросится и произведёт впечатление: «Пришёл, увидел, победил». Но мечты остаются мечтами. Писарь Муха приносит бумагу: только что получено предписание о немедленной отправке майора в действующую армию на Кавказ. Поколебленный было геройский дух восстановлен:

М а й о р (после некоторой борьбы). Передай барышням, что я еду в сражение и в настоящее время женские формы возбуждают во мне одну насмешку. <...> А что, ежели повременить денёк, другой... Вздор! Тьфу! Дьявольщина! Ни одного часу сверх положения <...> Аввакум, денщик, укладывай чемодан!!! (Застывает в победоносной позе...) (с. 13).

Первая театральная вещь Щеглова не слишком оригинальна по содержанию: грубость персонажа-военного, геройская поза, зарок не жениться, быстрая перемена отношения к женщинам и женитьбе — типичный набор комедийных штампов. Довольно слаба эта пьеска и в художественном отношении. Что же делает её интересной и заслуживает в связи с ней внимания? В первую очередь — те отголоски, какие шутка о «влюблённом майоре» получила в дальнейшем, в новых сюжетах Щеглова, а также и Чехова. В «Трёх сёстрах» Чехова сюжет о «влюблённом майоре», сделавшемся для всех объектом подшучиваний, стал сюжетом из московской молодости Вершинина. В памяти сестёр о молодом Вершинине, с трудом узнаваемом после многих прошедших лет, сохранилась именно эта знаменательная подробность — прозвище «влюблённый майор»:

М а ш а. Теперь вспомнила! Помнишь, Оля, у нас говорили: «влюблённый майор». Вы были тогда поручиком и в кого-то были влюблены, и вас все дразнили почему-то майором...

В е р ш и н и н (*смеётся*). Вот-вот... Влюблённый майор, это так...

М а ш а. У вас были тогда только усы... О, как вы постарели! <...>

В е р ш и н и н. Да, когда меня звали влюблённым майором, я был ещё молод, был влюблён (XIII, 127).

Эта шутка из прошлого персонажей органично вписалась в первое действие «Трёх сестёр» с его атмосферой домашнего дружелюбия, доверительного и беззлобного поддразнивания. В том же действии история о «влюблённом майоре» вспоминается ещё раз при появлении брата Андрея. Как прежде Вершинин, так теперь Андрей служит объектом семейных шуток, реагировать на которые в доме Прозоровых полагается по известному образцу:

М а ш а. Какой смешной! Александра Игнатьевича называли когда-то влюблённым майором, и он нисколько не сердился.

В е р ш и н и н. Нисколько! (XIII, 130).

«Влюблённый майор» в «Трёх сёстрах» — это вместе с тем и шутка из реального прошлого, адресованная Чеховым Щеглову. Приём «разговора со сцены» с адресатом, слышащим и понимающим больше других в зрительном зале, в творчестве Чехова не единичен. Он был использован в «Чайке» в эпизоде дарения Ниной Заречной медальона Тригорину, что одновременно было и продолжением разговора на маскараде с Лидией Авиловой¹². Скрытую адресацию близким за-

¹² Авилова Л. А. А. П. Чехов в моей жизни // А. П. Чехов в воспоминаниях со-

ключали имена сестёр Прозоровых: Мария — имя сестры, Ольга — имя любимой женщины, Ирина — память о первой встрече и первой чеховской роли О. Л. Книппер¹³. В прозе скрытый посыл к Щеглову был сделан в «Скучной истории», что отметил В. Б. Катаев: «Рисуя в “Скучной истории” Катю с её роковой влюблённостью в театр, Чехов, как он сам признался, “воспользовался отчасти чертами милейшего Жана” (П III, 238)»¹⁴. Не будет слишком рискованным предположить, что черты Щеглова отразились и в образе Тузенбаха — деликатного и чувствительного барона, этнического немца с тройной фамилией Тузенбах-Кроне-Альтшауер, но православного и чувствующего себя русским. У Щеглова были немецкие корни, на что он указывал и в автобиографической заметке, включённой в его сборник «Наивные вопросы» (1903), и в ответах на анкету Ф. Ф. Фидлера: «Дед мой — артиллерийский генерал, барон Владимир Карлович Клодт фон-Юргенсбург, у которого я жил и воспитывался с трёхлетнего возраста, оказал самое счастливое влияние на развитие моего писательского дара»¹⁵. В «Батарейном журфиксе» Щеглова образ штаб-капитана Эдуарда Карловича Гофмана, русского немца, неудачливого в службе и в любви, скорее всего, несёт в себе автобиографические черты. К тому же Тузенбах, как и Щеглов, оставляет военную службу, собираясь отдаться полезному делу на гражданском поприще.

Не исключено также, что по примеру Чехова подражавший ему И. Я. Гурлянд взял от «милейшего Жана» его имя и отчество и пародированную «птичью» фамилию для Ивана Леонтьевича Ласточкина — персонажа комедии «Уездный Шекспир», как мы помним, посвящённой А. П. Чехову.

4

Невозможно представить, чтобы Чехов, так много общавшийся с Щегловым, не знал о его драматургическом дебюте. И думается, что о «Влюблённом майоре» он услышал в самое первое время их

временников. М.: Гослитиздат, 1954. С. 216–225.

¹³ Чехов впервые увидел Ольгу Книппер в роли царицы Ирины на репетиции драмы А. К. Толстого «Царь Фёдор Иоаннович», а после исполненной роли Ирины Николаевны Аркадиной обыграл имя Ирина в дарственной надписи на своём фотопортрете 24 мая 1899 года: «Ольге Леонардовне Книппер уше (многоуважаемой Ирине Николаевне) от автора “Чайки” на добрую память. А. Чехов» (П XII, 187).

¹⁴ Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. С. 174.

¹⁵ Иван Леонтьевич Щеглов (Леонтьев) // Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей. Собрал Ф. Ф. Фидлер. М.: Книгоизд-во Т-ва И. Д. Сытина, 1911. С. 95.

знакомства. В дневнике Щеглова за декабрь 1887 года расписаны дни петербургских встреч: «Путаюсь с Антоном Чеховым. В среду, 9 декабря, познакомился с ним в гостинице “Москва” и проговорили до 1 часу ночи — и с тех пор пошло». А 11 декабря отмечено: «У Палкина с Плещеевым и Чеховым. Импровизации Чехова. <...> “Сила гипнотизма” Чехова»¹⁶.

В совместных разговорах Чехова и Щеглова, относящихся к этим дням, родилась импровизация водевильного сюжета под названием «Сила гипнотизма». Одним из героев водевиля был влюблённый майор. Позднее, в воспоминаниях, Щеглов изложил конспект этого замысла:

«Какая-то черноглазая вдовушка вскружила головы двум своим поклонникам: толстому майору, с превосходнейшими майорскими усами, и юному, совершенно безусому, аптекарскому помощнику. <...> <майор> предлагает ей руку и сердце и клянётся, что из любви к ней пойдёт на самые ужасные жертвы. Жестокая вдовушка объявляет влюблённому майору, что она ничего не имеет против его предложения и что единственное препятствие к брачному поцелую... щетинистые майорские усы. И, желая испытать демоническую силу своих очей, вдовушка гипнотизирует майора и гипнотизирует настолько удачно, что майор молча поворачивается к двери и направляется непосредственно из гостиной в первую попавшуюся цирюльню. Затем происходит какая-то водевильная путаница <...>, в результате которой получается полная победа безусого фармацевта. <...> И вот в тот самый момент, когда вдовушка падает в объятия аптекаря, в дверях появляется загипнотизированный майор, и притом в самом смешном и глупом положении: он только что сбросил свои великолепные усы... <...>

Помню, над последней сценой, то есть появлением майора без усов, мы оба очень смеялись. По-видимому, “Силе гипнотизма” суждено было сделаться уморительнейшим и популярнейшим из русских фарсов, и я тогда же взял с Чехова слово, что он примется за эту вещь, не откладывая в долгий ящик.

— Что же, Антуан, “Сила гипнотизма”? — запрашиваю его вскоре в одном из писем...

— “Силу гипнотизма” напишу летом — теперь не хочется! — беспечно откликается Антуан из своего московского затишья.

Но прошло лето, наступила зима, затем пробежало много лет, и иные, меланхолические мотивы заслонили беспардонно весёлую шутку молодости»¹⁷.

¹⁶ Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) / Публ. Н. Г. Розенблюма. С. 480.

¹⁷ Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове. С. 143–144.

В пору работы над большой драмой (как раз посреди «меланхолических мотивов») «шутка молодости» была извлечена из писательской кладовой и сослужила службу автору «Трёх сестёр»¹⁸. Из давней импровизации были использованы два основных мотива — влюблённый майор и напрасно сбываемые усы. Первый, как было отмечено выше, пригодился для образа молодого Вершинина. Второй послужил для создания образа Кулыгина, бритые усы которого всесторонне обсуждаются в четвёртом действии пьесы. Смысл этого обсуждения тот же, что и в предполагавшемся водевиле: сбрав усы, персонаж попадает в смешное и глупое положение.

И р и н а. Фёдор сбрил себе усы. Видеть не могу!

К у л ы г и н. А что?

Ч е б у т ы к и н. Я бы сказал, на что теперь похожа ваша физиономия, да не могу (XIII, 174).

Сохранив конечный комический эффект положения, Чехов изменил мотивировку поведения персонажа. Если герой его водевильного замысла приносил своё главное украшение — усы — в жертву даме сердца, то герой «Трёх сестёр» поступает своей внешностью в угоду другому кумиру, вовсе не романтичному:

К у л ы г и н. Что ж! Так принято, это *modus vivendi*. Директор у нас с выбритыми усами, и я тоже, как стал инспектором, побрился. Никому не нравится, а для меня всё равно. Я доволен (XIII, 174).

В новом сюжете гипнотическая сила, воздействующая на героя, заключена не в женских чарах, а в установленной форме. Добровольное согласие лишиться усов не воспринимается Кулыгиным как жертва. В то же время все замечания окружающих говорят о том, что жертва принесена:

Ч е б у т ы к и н. Напрасно, Фёдор Ильич, вы усы себе сбрили.

К у л ы г и н. Будет вам! (XIII, 175).

С другой стороны, если влюблённый майор в водевильном сюжете оставался ни с чем, то Кулыгин, напротив, укрепляет свой статус: *modus vivendi* с общественным мнением для него важней, чем внешняя привлекательность.

¹⁸ К этому времени в личной библиотеке Чехова уже имелся и сборник Щеглова «Весёлый театр» (1-е изд. Пб.: А. С. Суворин, 1897), куда вошла пьеса «Влюблённый майор» (II X, 166 и 440).

По прошествии времени память о «Силе гипнотизма» приобрела для Щеглова особенный смысл и наполнилась новым содержанием. «“Сила гипнотизма” Чехова” — не правда ли, как символично звучит сейчас эта фраза в применении к притягательной личности Антона Чехова? — написал он в 1905 году. — “Сила” эта пережила самого Чехова и распространяет до сих пор своё магическое влияние в письмах Чехова и воспоминаниях о нём...»¹⁹

В 1910 году, в самую тяжёлую пору своей жизни, Щеглов решил осуществить чеховский замысел и написал одноактную шутку «Сила гипнотизма». В небольшом предисловии он рассказал об истории возникновения этого сюжета и о тех изменениях, какие были внесены в контуры чеховского сценария при создании текста. В записной книжке Щеглова под датами 21–23 июля 1910 года сделана запись: «Чуть-чуть забылся, набрасывая водевиль, внушённый Чеховым (“Сила гипнотизма”)...»²⁰ Публикация появилась в 1911 году в книге Ив. Щеглова «Жизнь вверх ногами. Юмористические очерки и пародии» под двумя именами авторов, из которых на первом месте значился Антон Чехов.

Имя Чехова под написанной шуткой Щеглова, в представлении последнего, было обязательной данью товарищеским отношениям. В своё время Щеглову пришлось пережить неприятные чувства в связи с выходом чеховской шутки «Трагик поневоле», в которой было заметно подражание типу «дачного мужа», выведенному Щегловым в беллетристических очерках «Дачный муж, его похождения, наблюдения и разочарования» и затем превращённому в героя комедии. Щеглов излил чувство обиды в дневниковой записи 1 октября 1889 года: «Вечером смотрел в Немецком клубе шутку Антуана Чехова “Трагик поневоле”, превосходно разыгранную <...> “Трагик поневоле” — подражание моему “Дачному мужу”. Не по-товарищески, Антуан!!!»²¹, а потом и в письме к Чехову, где отстаивал «привилегию на изобретение» этого литературного типа. Чехов тогда ответил в шутивно-примирительном тоне: «Милая, трагическая Жанушка! За браконьерство, за охоту по дачным мужьям в Вашем лесу я уже достаточно наказан роком: мой “Леший” хлопнулся и лопнул. Успокойте Ваши щеглиные нервы, и да хранит Вас небо!» (П III, 267).

В 1910 году, вторгаясь на территорию чеховского сюжета, Щеглов не только поступил «по-товарищески» по отношению к «Антуану», но и был готов поделиться гонораром с чеховскими наследниками. Он написал об этом брату писателя — Ивану Павловичу

¹⁹ Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове. С. 144.

²⁰ Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) / Публ. Н. Г. Розенблюма. С. 489.

²¹ Там же. С. 481.

Чехову. Но родные Чехова не приняли этого предложения, более того, отнеслись к нему с излишней подозрительностью. Обсуждая этот вопрос с братом, Мария Павловна Чехова написала ему 7 ноября 1910 года: «Милый Ваня, напиши Щеглову, что о гонораре не может быть и речи. К чему это? Ему просто хочется пристегнуть имя Антоши к своему произведению и таким образом иметь несомненный успех.

Нужно написать ему в деликатной форме, чтобы он не выставлял Антошиного имени — вот и всё. Я бы ему сама написала, да не хочется затевать переписки».

Интересно, что одним из доводов сестры Чехова был прецедент с «Трагиком поневоле»: «Ведь “Трагик поневоле” не имеет имени Щеглова!»

Отказ был вызван и опасением за репутацию семьи: «Однако об алчности наследников Чехова, вероятно, здорово осведомлены петербуржцы, что предлагают не относящийся к ним гонорар, если не думать, что понадобилось имя Чехова»²².

Поразительно сквозящее в этом письме чувство высокомерного удивления от посягательства на имя «Антоши», рядом с которым недостойно стоять имя Щеглова. Сам А. П. Чехов никогда не питал к «трагическому капитану» недобрых чувств: от начала и до конца отношение к нему было тёплым и полным доверия.

5

Раннюю смерть А. П. Чехова Щеглов воспринял как огромную личную утрату. Об этом говорят многие записи в его дневнике.

«1904. 2 июля. Тревожная ночь на пятницу. Утро... Всё утро невыразимая, непонятная сердечная тревога и тоска!!

3 июля. Вот она — непонятная душевная тревога: потрясающее известие о смерти (2 июля) доброго Антуана Чехова! Последнее утешение в жизни (повидаться) — исчезло!.. Мягкий, сияющий вечер... Брожу потерянно по улицам и думаю про себя: “А Чехова нет, а Чехова нет!”

<...>

4 июля. Разборка со слезами писем Чехова. Как никак, но до “его” смерти я не мог считать себя “одиноким”!.. А теперь приходится доживать жизнь забытым стариком среди литературной самонадеянности, нахальства, невежества и т. д.

<...>

²² РГАЛИ. Ф. 2540. Оп. 1. Ед. хр. 162. Л. 33–34.

12 июля. Много я в жизни выносил, но “гроба Чехова” не могу вынести! Это свыше сил! После смерти матери и деда Клодта — это третий смертельный удар в самое сердце... Но раз суждено господом “пережить” Чехова, вырастает долг, — всё лучшее сказать о нём, что скопилось в душе, — сказать, не откладывая... Смерть Чехова точно дала новое зрение, переродила меня морально и укрепила волю на служение долгу...

<...>

1910. 17 января. 50 лет со дня рождения Чехова. <...> Невыразимая грусть обволакивает сегодня всё моё существование. Будь он жив, разве я был бы так томительно одинок, так унижительно нищ и так пренебрежительно загнан в литературе? Он бы этого не допустил!..

О, как всё было бы иначе, если бы он был жив!»²³

О том же рассказывают и письма Щеглова к И. П. Чехову, сохранившиеся в архиве чеховской семьи. Два из них публикуются здесь впервые:

17 января 1905 г.

Сегодня день его Ангела... день, в который из года в год (до несчастного прошлого года включительно) мы обменивались дружескими посланиями!.. Боже мой, Боже мой, неужели же надо умереть человеку, чтобы почувствовать так неутешно-глубоко его потерю, как я чувствую её сейчас!! Столько раз трогательно-нежно звал он меня к себе на лето — и всякий раз удерживали то нездоровье и срочная работа, то разные горькие житейские мелочи; наконец, семейные узы!.. (ныне, под старость, с превеликим потрясением всей жизни, порванные...)

Теперь только <начинаю слышать?> его ласковый товарищеский призыв, теперь только мучаюсь — какую невозвратимую «светлую полосу» вырвал у себя...

Увы, он ушёл именно в то самое время, когда (перестрадав много и сильно) я дорос до него, стал достоин его чуткой и мудрой свободы...

Вы, быть может, станете смеяться надо мной, — но, ей-Богу, когда теперь я перечитываю по многу раз его сочинения, мне сдаётся, что (как художник) я один понимаю его во весь рост и проникновенно, до мельчайших мелочей, улавливаю неуловимые для простого глаза редкие перлы его стиля, его юмора, его психологии, его почти вещей житейской мудрости?.. Смерть его сделала мою жизнь ещё сиротливее, ещё замкнутее и грустнее...²⁴

²³ Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) / Публ. Н. Г. Розенблюма. С. 485–486.

²⁴ РГАЛИ. Ф. 2540. Оп. 1. Ед. хр. 121. Л. 1–2.

15 января 1910 г.

Послезавтра пятидесятилетие со дня рождения «Антуана» — и если бы Вы знали, какая невыразимая грусть обволакивает сейчас всё моё существование?..

В первых страницах «Степи» у А. П. есть случайная обмолвка насчёт «бабушки»: «Она была жива пока не умерла», обмолвка, над которой мы вместе смеялись весной 1897 г. в Мелихове²⁵.

И вот теперь, когда я Вам пишу, эти чеховские строки представляются мне почти символическими, направленными как бы по моему адресу...

Ведь и я была жива, пока она не умерла, т. е. душа Чехова!.. Если можно так выразиться: я был «жив», пока он был жив!!

После его кончины во мне как-то странно упал вдруг интерес к жизни (если не весь, то по крайней мере его добрая половина!) и «последнее пятилетие» я почти не жил, а как-то волочился по земле, просто по инерции. И если бы он был жив, мог ли я быть так загнан в литературе и так униженительно нищ — о, конечно, нет: он бы не допустил этого!..

Только теперь, спустя пять лет, я начинаю приходить в себя от потрясения, и странно — перечитывая его письма, как бы снова начинаю оживать, точно он посылает мне из гроба своё товарищеское одобрение!..²⁶

Обращаясь к родным Чехова, Щеглов пытался найти в них хоть какую-то замену своей душевной потери.

Но замены не было, — да и могла ли она быть?

²⁵ В воспоминаниях Щеглова приведён такой эпизод: «разговорились о “Степи”. Именно почему-то вспомнилась в самом начале (где говорится о смерти бабушки) фраза, на которой я загнулся, читая впервые рассказ: “Она была жива, пока не умерла...” Что-то в этом роде.

— Быть не может! — воскликнул Чехов и сейчас же достал с полки книгу и нашёл место: “до своей смерти она была жива и носила с базара мягкие булочки”. — Чехов рассмеялся. — Действительно, как это я так не доглядел! // Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове. С. 168.

²⁶ РГАЛИ. Ф. 2540. Оп. 1. Ед. хр. 121. Л. 8–9.

ИБСЕН В РОССИИ: МЕЖДУ КУЛЬТОМ И АНЕКДОТОМ



Он знал по-русски, по-шведски и по-немецки, много читал на этих языках, и нельзя было доставить ему большего удовольствия, как дать почитать какую-нибудь новую книжку или поговорить с ним, например, об Ибсене.

А. П. Чехов. Рассказ старшего садовника



дин из чеховских мемуаристов рассказывал: Чехов задумал писать роман, писал, вычёркивал написанное и сокращал до тех пор, пока не осталась одна фраза: он и она любили друг друга, поженились и были несчастливы. Эта история звучит как анекдот, но творческая манера Чехова в ней узнаваема. Его писательские записные книжки полны подобными фразами, где в свёрнутом виде скрыты большие замыслы. Каждая из таких записей готова пройти и обратный путь — развернуться в сложный сюжет. Причём скрытые потенции замысла литературных заготовок столь велики, что сюжет может развернуться в фарс, может — в драму, а может — в трагедию.

Так, гипотетический сюжет о влюблённых, соединившихся и почувствовавших себя несчастными, откликается на целую мировую библиотеку, где он обнаруживается в том или ином варианте. Многократно он был опробован и Чеховым в разных жанрах и разных литературных формах: ранней юмористике, рассказе «Чёрный монах», повести «Моя жизнь», драме «Три сестры»... Но не в самой привязанности к сюжету — главная чеховская особенность. Чеховским в полном смысле этого слова сюжет о разочаровавшихся супругах делает его идея — жизнь и судьба обманывают, не дают людям того, что ожидалось. А наступающее прозрение потом уже имеет разные последствия: или ведёт к катастрофе, или внешне ничего не меняет, или выливается в анекдот.

В записных книжках Чехова много свёрнутых сюжетов о людях, поддавшихся либо обману жизни, либо самообману. Один из них связан с именем Генрика Ибсена и представляет собой историю с безымянным героем: «Чтобы изучить Ибсена, выучился по-шведски, потратил массу времени, труда и вдруг понял, что Ибсен

неважный писатель; и никак не мог понять, что ему теперь делать со шведским языком» (XVII, 97). История анекдотична, но не проста. Комментарий к этой заметке в академическом издании поправляет автора: «У Чехова описка — Ибсен норвежский драматург» (XVII, 316). Однако описка — лишь дело случая, а в данном примере налицо не случайность, а закономерность времени.



Заставка к рубрике «Заграничная хроника»
Рис. Л. О. Пастернака

Откуда черпали свои знания о Генрике Ибсене Чехов и его современники? Одним из источников их информации был не раз уже упоминаемый в этой книге журнал «Артист» — его постоянная рубрика «Заграничная хроника», где помещались обзоры последних литературных и театральных новостей. Материалы об Ибсене на страницах «Артиста» были очень разнородными, но, взятые в целом, они позволяют представить картину вхождения зарубежного автора в инонациональную культуру. И первое, чем поражает складывающаяся картина, это пестрота обозначений при упоминании зарубежного драматурга.

В первых номерах Ибсен весьма туманно именовался просто «иностранным писателем». Принцип таких упоминаний был однажды отмечен Чеховым в разговоре с Буниным: «Напишут о ком-нибудь тысячу строк, а внизу прибавят: “а то вот ещё есть писатель Чехов...”»¹. Так и имя Ибсена поначалу вводилось в заграничную хронику в придаточных предложениях, после рассказа о более известных в России авторах: «...на одной из значительнейших сцен Германии, на мангеймской, <...> только готовится ещё к постановке пьеса другого иностранного писателя — Ибсена»².

Затем Ибсен был представлен читателям «Артиста» как «датский поэт». В № 7 за 1890 год обозреватель писал: «Нам несколько раз приходилось указывать на Ибсена. И за истекший период времени мы встречаем две его пьесы, поставленные на немецких сценах: в Веймаре “Nora” и на Немецком театре в Берлине — “Северный Поход”».

¹ Бунин И. А. О Чехове // Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 9. М.: Худож. лит., 1967. С. 449.

² Заграничная хроника // Артист. № 3. 1890. С. 179.



Заставка к рубрике «Библиография»
Рис. Л. О. Пастернака

Содержание второй пьесы заимствовано из немецкого эпоса «Песнь Нибелунгов». Ибсен драматизировал сказание о Брунегильде. Обе пьесы идут с обычным успехом. Нам ещё раз приходится пожалеть, что датский поэт так мало известен русской публике»³.

Чехов не мог обойти вниманием этот номер журнала, поскольку в нём напечатана его одноактная шутка «Трагик поневоле».

В следующей книжке «Артиста» Ибсен был осторожно обозначен как «скандинавский поэт», «северный поэт». В этот раз информация поступила из Вены: «Венский Народный театр включил в свой репертуар большую часть произведений, бывших в репертуаре сгоревшего Городского театра, в том числе “Нору” и “Призраки” скандинавского поэта Ибсена. Мы неоднократно упоминали об этом писателе. Его произведения в течение минувшего сезона служили единственным противовесом французскому репертуару на европейских сценах. В своём отечестве этот поэт встретил менее всего признательности»⁴. Кроме «Норы» и «Призраков», в этом обзоре упомянута пьеса «Северный поход», охарактеризована драма «Столпы общества» и её постановка в Вене, подробно и без искажений изложено содержание «Призраков». Ибсену тут отведены уже не считанные строки, а целая страница большого формата, два полных столбца. С сочувствием русский обозреватель процитировал и мнение французского критика о пьесах Ибсена: «Они заставляют думать, в этом их громадное достоинство»⁵.

Одновременно в известиях из Берлина сообщалось, что в Германии настойчиво обсуждается вопрос о народной сцене. На состоявшемся 17 июля 1890 года митинге берлинский журналист доктор Бруно Вилле провозгласил: «Искусство не должно быть привилегией меньшинства. Оно принадлежит всему народу. Это было народным требованием у греков; такие мысли выражены были и у нас во

³ Заграничная хроника // Артист. № 7. 1890. С. 208.

⁴ Заграничная хроника // Артист. № 8. 1890. С. 138–139.

⁵ Там же. С. 139.

времена Гердера, Лессинга и Гёте. Теперь я снова выступаю с требованием искусства для народа». С целью «облагородить массы и дать им возможность понимать истинное великое искусство» он выступил за создание свободного театра, который сделал бы доступным народу «лучшее из существующей сокровищницы» — такие «понятные, хорошие вещи», как пьесы Ибсена, Л. Толстого, Альберти, Бюхнера и некоторых других⁶. В ноябре «Артист» сообщил о результатах этого начинания: «В Берлине в июле было организовано Общество учредителей народной сцены и быстро выросло до тысячи членов. <...> “Свободная народная сцена” открылась в прошлое воскресенье. Доступ в театр бесплатный. Всякий посетитель при входе вынимает себе билет из урны. Для первого спектакля поставлена была драма Ибсена “Столпы общества”. Публика приветствовала пьесу с энтузиазмом, особенно подчёркивая места, намекающие на положение низших классов общества. В репертуар нового театра входят другие пьесы норвежского драматурга: “Нора”, “Призраки”; кроме того “Власть тьмы” графа Толстого, “Хлеб” Альберти, “Смерть Дантона” Бюхнера. Общее направление театра — строго реалистическое и народное»⁷.

Наконец-то русский читатель мог составить себе представление о значении Ибсена. Ибсен назван народным писателем. Он поставлен рядом с Львом Толстым, самым авторитетным писателем современности. Его творчество причислено к великому искусству, признано частью мировой сокровищницы. И наконец-то он получил наименование «норвежского драматурга».

Но и после этого характеристики «северного писателя» отличались национально-географической путаницей. В феврале 1891 года в № 13 «Артиста» был помещён большой разбор пьесы «Эдда Габлер». Ибсен тут именовался «норвежским поэтом», характер Эдды — «слишком скандинавским»; рецензент считал, что такой характер «несомненно является отражением величавого севера с его дикими и в то же время грандиозными сагами», называл героиню «достойной наследницей викингов». В то же время анализ драмы предваряло такое замечание: «Последней пьесы поклонники Ибсена ждали довольно долго. Перед этим им была написана “Сирена” (она будет напечатана в нашем журнале) — и драматург замолчал на целых три года. Наконец, на копенгагенской сцене появилась “Эдда Габлер” и немедленно была переведена на все главнейшие европейские языки»⁸.

⁶ Там же. С. 147–148.

⁷ Заграничная хроника // Артист. № 10. 1890. С. 188.

⁸ Заграничная хроника // Артист. № 13. 1891. С. 220.



Заставка к рубрике
«Заграничная хроника»

Текст «Эдды Габлер» был действительно опубликован в Копенгагене, однако сначала она была поставлена в столице Норвегии, Христиании, в Национальном театре, и только затем — в театрах Швеции и Дании⁹. Возможно, автор рецензии не знал о первой, норвежской постановке, возможно и то, что он принял христианский Национальный театр за копенгагенскую сцену.

В некоторых случаях восприятие усложнялось перегрузками в представляемой информации. Поставим себя на место читателя такой, к примеру, заметки: «Ибсен написал новую пьесу для Копенгагенского театра, род “весёлой сатиры”. Действие происходит в Христиании, и в персонажах, выведены известности норвежской столицы политические, литературные и артистические. Пьеса Ибсена будет переведена одновременно на несколько языков и появится в Лондоне, Нью-Йорке, Христиании и Копенгагене. В этой новой драме Ибсен решил представить ряд типов новейших политических деятелей в Норвегии и их отношения к разным современным вопросам. Заглавие пьесы ещё окончательно автором не установлено; полагают, что пьеса будет озаглавлена “Люди одного дня”. Театр в Христиании уже заключил с Ибсеном договор относительно постановки пьесы»¹⁰. Разбираться во всей этой истории с географией было непросто: новая пьеса написана для Копенгагенского театра — театр в Христиании уже заключил договор о постановке... Главное — после знакомства со всеми такими новостями у читателя оставалось общее представление о «северной окраске»¹¹ набравшего популярность писателя.

Нарастающий интерес к Ибсену в России скоро вывел его за пределы журнальной хроники. На страницах «Артиста» один за

⁹ См.: Берков В., Янковский М. Примечания // Генрик Ибсен. Драммы. Стихотворения. М., 1972. (БВЛ) С. 811.

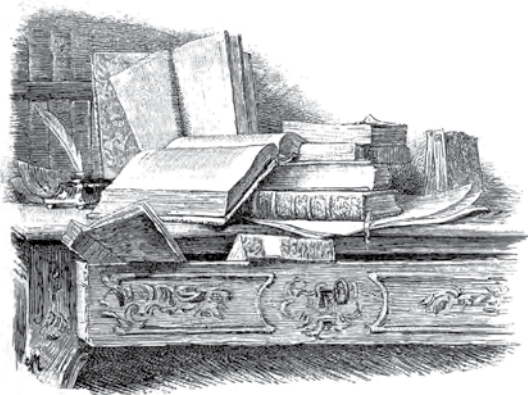
¹⁰ Заграничная хроника // Артист. № 22. 1892. С. 161.

¹¹ Боборыкин П. Литературный театр. Письмо пятое // Артист. № 34. 1894. С. 24.

другим появлялись тексты его пьес. Первой в переводе с норвежского, сделанном В. М. Спасской, была напечатана «Эллида» (№ 14, 1891) — это её под названием «Сирена» обещал читателям обозреватель предыдущего номера. Следующие три были переведены Н. Мирович с немецкого перевода: «Доктор Штокман» (№ 15, 1891), «Северные богатыри» (№ 20, 1892), «Праздник в Сольгауге» (№ 26, 1893). В Каталоге драматических сочинений, публикуемом в «Артисте», эти пьесы значились рядом с чеховским «Медведем», «Предложением», «Трагиком поневоле», «Лебединой песней».

Постепенно материалы о норвежском драматурге завоевали себе в «Артисте» солидную постоянную рубрику «Современное обозрение». Заметной публикацией этой рубрики стала большая статья историка западной литературы И. И. Иванова о «Докторе Штокмане» и других пьесах Ибсена. Интересно, что взявшись за перо под впечатлением от постановки «Доктора Штокмана» (шедшего под названием «Враг человечества») в театре Корша, критик отвёл самому спектаклю менее одного столбца, в то время как 16 столбцов (8 страниц) своей статьи посвятил разбору пьесы, включив в анализ также «Нору», «Призраки» и «Союз юношества»¹².

Вскоре стали привычными понятия «ибсенизм», «ибсенист», появилось определение — «русские ибсенисты». На страницах «Артиста» оно встречалось в цикле писем-статей П. Д. Боборыкина «Литературный театр». Чехов, в те же годы особенно много размышлявший над проблемами современного репертуара, стремившийся к «литературному значению» (П Ш, 41) собственных пьес, вероятно, обращал внимание на эти статьи, имевшие целью отразить поиск новых путей в западноевропейской литературе, драматургии и театре. Боборыкин особое внимание уделял Ибсену, называя его «норвежским



Литературное обозрѣніе.

Заставка к рубрике
«Литературное обозрение»

¹² См.: Артист. № 24. 1892. С. 156–164.



Заставка к статье П. Д. Боборыкина
«Литературный театр»

своё время, Александр Дюма-сын, как не своего рода французский Ибсен?»¹⁷ За внешней курьёзностью таких сравнений стояло представление о лидирующей позиции Ибсена в европейском театральном движении. Но в тех же статьях Боборыкина встречалось и предостережение «русским молодым драматургам», пока ещё стоящим на распутье: не впадать в крайности «ибсенизма», под которыми понимались дидактизм и морализаторство.

Боборыкин отметил, что культу Ибсена в России способствовала не просто его мировая известность, но и «фактическое знакомство с пьесами скандинавского драматурга. Из этих пьес, — писал он в 1893 году, — некоторые ещё до сих пор не переведены по-русски, но многие, и притом весьма характерные для него, уже существуют на русском языке. Кроме того, по-немецки переведён, кажется, весь Ибсен; а знание немецкого языка у нас весьма распространено...»¹⁸. Такое свидетельство современника может служить комментарием к заметке Чехова о герое, выучившем ради Ибсена чужой язык. Чеховский персонаж уже имел возможность читать Ибсена на своём род-

знаменитым собратом»¹³ отечественных драматургов. Отмечая, что «имя Ибсена сделалось своего рода лозунгом»¹⁴, он первым указал на складывающийся в России 1890-х годов «культ Ибсена»¹⁵. К «русским ибсенистам» он причислил и Льва Толстого как автора драмы «Власть тьмы»: «Такого Ибсена имеем мы в лице нашего крупнейшего писателя, графа Л. Толстого»¹⁶. Можно добавить, что в Европе он нашёл им собрата в лице Александра Дюма-сына: «Кто такой был, в

¹³ Боборыкин П. Литературный театр. Письмо четвёртое // Артист. № 27. 1893. С. 16.

¹⁴ Боборыкин П. Литературный театр. Письмо третье // Артист. № 26. 1893. С. 33.

¹⁵ Там же. С. 37.

¹⁶ Там же. С. 38.

¹⁷ Артист. № 27. С. 15.

¹⁸ Артист. № 26. С. 37.

ном языке. В крайнем случае, пожелав изучить *всего* Ибсена, он мог бы выучить более приемлемый для россиянина немецкий язык. Но если при таких обстоятельствах он принялся за гораздо более трудный иностранный язык, чтобы приблизиться к самому источнику, — это высшая степень читательского признания.



Литературное обозрѣние.

Заставка к рубрике
«Литературное обозрение»

В свете этого становится объяснима и разнородность публикуемых на страницах «Артиста» материалов об Ибсене. Относительно кумира нет мелочей, всё важно и интересно. Например, сообщалось о постановке в Берлине комедии Б. Бьёрнсона «География и любовь»: передавался сюжет комедии, история её создания, упоминались особенности прежних постановок и нового спектакля, — достаточная информация для отдельной заметки. Но завершением оказывалась фраза: «Прибавим, что перевод комедии для немецкой сцены сделан, как утверждают газеты, сыном Ибсена — Сигурдом»¹⁹. И эта строчка была не менее весома, чем вся заметка. Как говорится у Чехова: «Не Шекспир главное, а примечания к нему» (XVII, 160).

Не случайно хроника, посвящённая Ибсену, чаще всего сопровождалась оговорками: «как утверждают...», «полагают, что...», «говорят...». Стремление поскорей донести информацию открывало доступ слухам, скандалам, домыслам — оборотной стороне поклонения. Культ легко сползал к анекдоту — этим хроника отличалась от продуманных, основательных публикаций П. Д. Боборыкина или И. И. Иванова. С другой стороны, в скандально или анекдотически окрашенных сообщениях особенно ощутимо бился пульс злободневности.

Так, например, в мае 1894 года «Артист» поместил информацию о судебном процессе, затеянном переводчиком Ибсена Вильгельмом

¹⁹ Заграничная хроника // Артист. № 37. 1894. С. 223–224.

Ланге против антрепрёнера немецких драматических спектаклей в Петербурге Филиппа Бока и его берлинского театрального агента. Скандал разгорелся вокруг «Норы», переделанной Ланге для немецкой сцены и поставленной в России без его разрешения²⁰. Этот судебный процесс не касался впрямую Ибсена, но всё же косвенно задевал его имя. Через два месяца новое сообщение уже втягивало писателя в центр другого театрального скандала: известный итальянский актёр-трагик Эрнесто Росси обвинял Ибсена в плагиате. «Именно, — уточнялось в корреспонденции, — он уверяет, что Ибсен всё содержание своей пьесы “Враг народа” (“Доктор Штокман”) взял из одной пьесы недавно умершего итальянского писателя Риккардо Кастельвеккио. Пьеса, из которой Ибсен взял содержание для своего произведения, называется “Il medico condotto”. Теперь один из немецких театральных критиков, Бернштейн, выступил в защиту Ибсена и уверяет, что между пьесой Ибсена “Враг народа” и пьесой Кастельвеккио “Il medico condotto” нет ничего общего. От самого Ибсена опровержения ещё не последовало»²¹.

Такие штрихи находили своё место в общей складывающейся картине жизни и творчества европейски знаменитого писателя. Ещё скорее, чем профессорские статьи, они способствовали росту всестороннего интереса к скандинавскому драматургу, — интереса, порой заканчивавшегося, как у героя чеховской заметки, желанием «изучить Ибсена» в оригинале.

Конечно, материалы разных рубрик «Артиста» были далеко не единственным источником представлений чеховских современников об Ибсене. Параллельно в другой периодике и отдельными изданиями выходили обзоры, статьи, рецензии, переводы пьес, в Москве и Петербурге шли театральные постановки. В 1894 году большая статья об Ибсене была напечатана в Энциклопедическом словаре, издаваемом Ф. А. Брокгаузом и И. А. Ефроном²². Но именно со страниц «Артиста», как никакого другого издания 1890-х годов, веяло той стихией, что нашла себе отклик в записной книжке Чехова в виде путаницы с национальной принадлежностью творчества Ибсена или своеобразным преломлением его культа среди просвещённых соотечественников. При этом Чехов, записывающий анекдотический сюжет об Ибсене, невольно соотносится с самим Ибсенем, не расстававшимся со своей писательской записной книжкой. Об этом также сообщала одна из хроник «Артиста», как будто вырванная по горячим следам из журналистского блокнота:

²⁰ Там же. С. 224.

²¹ Заграничная хроника // Артист. № 39. 1894. С. 192.

²² См.: Энциклопедический словарь. Т. XII-А. СПб., 1894. С. 746–748.

«“Echo de Paris” сообщает несколько характерных чёрточек из жизни Ибсена. В Христиании, где он живёт, его можно ежедневно видеть в 6 часов вечера в ресторане “Гранд-отель”, где он обедает. Он приходит один, садится за отдельный столик и ни с кем не разговаривает. Во всё время обеда он заносит в записную книжку свои наблюдения над окружающим. Ибсен много занимается своей наружностью и особенно волосами, очень странно торчащими на его огромном лбу. В кармане у него всегда имеется гребёнка, а внутри шляпы зеркальце. Ровно в восемь часов Ибсен уходит из ресторана, предварительно очень тщательно подправив свою куафюру. Газета добавляет, что знаменитый драматург считается одним из богатейших граждан в Христиании»²³.

Подобная информация — уже готовый полуанекдот о том, на что способен поклонник знаменитости. Он исхитрится добраться до кармана своего кумира, заглянуть ему в шляпу, пройтись по волосам не хуже самой гребёнки... Или, может быть, потратить колоссальный труд на изучение иностранного языка, который потом ни на что не пригодится...

В записной книжке Чехова заметка об Ибсене и его безымянном поклоннике осталась свёрнутым беллетристическим сюжетом. Но она легко развёртывается в достаточно широкую историко-культурную картину своего времени. Так происходит благодаря *видимому* пласту «русского ибсенизма», в формировании которого активно участвовала театральная хроника «Артиста». Помимо того, на страницах того же «Артиста» одновременно складывался другой, не столь очевидный пласт скрытых сближений или творческих пересечений Ибсена и Чехова, который теперь представляет не меньший интерес. Это — почти не изученные материалы профессиональной литературной критики.

Выше упоминалась статья И. И. Иванова о постановке драмы «Враг человечества» в театре Корша. Остановимся на другой статье этого критика — о постановке «Норы» в том же театре в 1891 году. (Современники Чехова знали эту драму Ибсена под заглавием, взятым из немецкого перевода, — «Нора», а не «Кукольный дом», как в норвежском оригинале.) В статье о «Норе» Иванов утверждал: «Драма Норы — драма наших будней. Она близка и понятна нам до мельчайших подробностей»²⁴. Особое внимание критик обращал на стремление героини найти свой путь и открытость её судьбы в финале. В частности, он писал: «Мы не знаем, к чему приведут эти стрем-

²³ Артист. № 37. С. 232.

²⁴ Иванов Ив. Театр Корша. «Нора», драма Генрика Ибсена в пер. Петра Вейнберга // Артист. № 18. 1891. С. 131.

ления. Ибсен, по обыкновению, не договорил пятого акта своей драмы. Мы видим только зарю нового дня и уверены только в одном: что не блеск жизнерадостного голубого неба, не царственное, ничем не омрачаемое течение солнца будут сопровождать Нору. Она идёт в темноту зимней ночи — с единственным светом идеи, и бог весть, уцелеет ли этот свет даже до утра. Но какая величаява перспектива грезится нам и при этом неверном начале! Женщина одна, без какой-либо внешней поддержки, вступает на путь лично свободный, сознательный, человеческий»²⁵.

В этой характеристике брезжит судьба и другой драматической героини — Нины Заречной в будущей чеховской «Чайке». Как известно, литературно осведомлённые современники сразу отметили «ибсенизм» «Чайки», ассоциативно связав её с «Дикой уткой» Ибсена. Первые официальные критики «Чайки», цензоры Театрально-литературного комитета, в своём протоколе отметили: «...“символизм”, вернее, “ибсенизм” (в этом случае даже слишком близкий, если припомнить “Дикую утку” Ибсена), проходящий красной нитью через всю пьесу, действует неприятно, — тем более, что здесь в нём не было никакой надобности»²⁶. Одним из этих цензоров был драматург и театральный деятель А. А. Потехин, о котором П. П. Гнедич в своих воспоминаниях рассказывал: Потехин в должности управляющего драматическими труппами Императорских театров «прямо говорил:

— Матушка! Зачем нам ваш Ибсен, когда есть свои драматурги»²⁷.

Недалеко от этого почти анекдотического рассуждения ушёл и устный отзыв о «Чайке» Л. Н. Толстого, записанный А. С. Сувориным в феврале 1897 года, то есть уже после петербургской премьеры и публикации текста пьесы в журнале «Русская мысль»:

«О “Чайке” Чехова Л<ев> Н<иколаевич> сказал, что это вздор, ничего не стоящий, что она написана, как Ибсен пишет.

— Нагорожено чего-то, а для чего оно, неизвестно. А Европа кричит: “Превосходно!”»²⁸.

Рецензию И. И. Иванова не просто отличает серьёзность и уважительность тона по отношению к западноевропейскому драматургу. Она наводит на мысль о другой содержательной параллели — между «Чайкой» и «Норой» («Кукольный дом»). В самом деле, в каждой

²⁵ Там же. С. 133. Все подчёркивания сделаны автором статьи.

²⁶ Цит. по: *Балухатый С. Д.* «Чайка» в Московском Художественном театре // «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссёрская партитура К. С. Станиславского. М.; Л.: Искусство, 1938. С. 12.

²⁷ *Гнедич П. П.* Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918. Л.: Прибой, 1929. С. 168.

²⁸ Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. Рассказывают современники, архивы, музеи. М.: Наследие, 1998. С. 229.

пьесе за главным женским образом стоит образ птицы. Нора получает прозвища: «птичка», «жаворонок»²⁹, «певунья-пташка»³⁰, в минуту опасности — «бедная напуганная пташка», «загнанная голубка», которой угрожают «когти ястреба»³¹. О Нине говорится: «любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка» (XIII, 31), потом она — «подстреленная», «случайно погубленная» чайка (XIII, 58). Прошлое каждой из героинь наполнено иллюзиями. Размышляя об ушедших годах, Нора понимает, что слишком долго жила в «большой детской»³². Нина вспоминает: «Жила я радостно, по-детски — проснёшься утром и запоёшь...» (XIII, 57). Потом у каждой раскрылись глаза на реальность, и тогда всё оказалось иным: не оправдалось ожидание «чуда»³³ у Норы, постепенно разрушились мечты и надежды Нины. В финале каждой пьесы героиня принимает решение, делает выбор, переступает порог, по одну сторону которого — уют и тепло домашнего очага, по другую — ненастье, ночь, неизвестность. Почти дословно в двух пьесах повторяется одна фраза: у Ибсена — «Хорошо у вас здесь, уютно»³⁴; у Чехова — «Хорошо здесь, тепло, уютно...» (XIII, 57). Как и Нора, Нина уходит от тепла и уюта в ночь — «бог весть, уцелеет ли...».

Финальный уход героини Чехова драматичен, как и уход героини Ибсена. Но здесь есть и различие. Драматизм ухода Норы в том, что она несёт в темноту зимней ночи свет идеи, пока ещё никем не разделяемой. Драматизм финального ухода Нины из тёплого дома Треплева состоит в том, что за порогом она будет поглощена жизнью, «как она есть», «грубой жизнью», «круговоротом» (XIII, 57) пошлости. Таким образом, драматизм ухода Нины созвучен в большей мере той *интерпретации* ухода Норы, какая была дана критиком Ивановым в его статье в «Артисте». Здесь были произнесены главные слова: «драма наших будней».

Тайны творчества сокровенны: можно только предположить, что статья Иванова, посвящённая «Норе», что-то значила в формировании Чехова-драматурга. То, что было названо применительно к Ибсену «драмой будней», позже применительно к Чехову получит определение «драматизма повседневности», «трагических мелочей жизни» и т. п., станет отличительной особенностью новаторской поэтики Чехова-драматурга. Наводит также на размышления и то,

²⁹ *Ибсен Генрик*. Полн. собр. соч. / В пер. А. и П. Ганзен. Т. 3. СПб.: Издание Т-ва А. Ф. Маркс, 1909. С. 11.

³⁰ Там же. С. 34.

³¹ Там же. С. 69.

³² Там же. С. 71.

³³ Там же. С. 74.

³⁴ Там же. С. 63.

что «Чайка», сюжетно достаточно близко соприкоснувшаяся с «Норой», станет первой чеховской пьесой с открытым финалом, недоговорённым, как у Ибсена, «пятым актом» судьбы главной героини.

Ещё одно скрытое творческое пересечение Чехова с Ибсеном выявляется при сопоставлении «Чайки» с опубликованным в «Артисте» переводом драмы «Эллида». Оба драматурга сделали особенностью своих пьес лейтмотивное развитие микросюжетов, повторяющих в основных чертах большой сюжет пьесы, соотносящихся с ним. В «Чайке» это записанный Тригориным «сюжет для небольшого рассказа» — о девушке-чайке, жившей свободно и счастливо на берегу озера и «от нечего делать» погубленной случайным человеком. В «Эллиде» подобных сюжета два, и оба также связаны с судьбой главной героини. Один — сюжет фантастической картины о морской деве-ундине, потерявшей дорогу в открытое море и погибающей на мели, второй — сюжет для скульптуры о неверной жене моряка, изменившей обету верности. «Это здешняя хозяйка навела меня на мысль нарисовать подобную вещь», — говорит художник о первом замысле³⁵. Точно так же сюжет скульптуры отражает эпизод из жизни Эллиды. Эти микросюжеты проходят лейтмотивами через всю драму Ибсена. Но, возникающие в воображении художника и скульптора под воздействием действительно пережитых или прочувствованных впечатлений, — скульптор, в частности, несколько раз повторяет, что он «пережил» свой сюжет, — завершаются в их воображении иначе, чем в реальности (конечно, в условной реальности художественного произведения).

И в «Эллиде», и в «Чайке» поэтический вымысел проверяется жизнью; вроде бы дублированный жизнью, оказывается и грубее, и прозаичнее, и вместе с тем не столь безысходно трагичным. Невольный проступок жены моряка (сюжет скульптора) не влечёт за собой неотвратимую роковую кару; в отличие от ундины (сюжет художника), Эллида не погибает от собственной неосторожности. У Чехова девушка-чайка, Нина, принесла многие жертвы, «думает о своём призвании», пытается выстоять и найти себе жизненную опору. Во всех этих случаях действительность как бы досказывает намеченные ею же сюжеты по-своему, внося в них своё уточняющее, а вместе с тем и завершающее слово. Это важное свойство поэтики необычайно сближает Чехова с Ибсеном — как людей в данном случае родственных жизненных взглядов и в то же время схожих новаторских устремлений в творчестве.

³⁵ *Ибсен Г.* Эллида / Пер. В. М. Спасской // Артист. 1891. № 14. Приложения. С. 37.



Г. Ибсенъ.

Г. Ибсен. Автотипия П. О. Яблонского

Собственный путь Чехова-драматурга неизбежно должен был приводить его к встречам с теми или иными проявлениями отечественного «ибсенизма». Чеховские письма и воспоминания современников не оставляют сомнений, что появлявшиеся тексты новых переводов пьес Ибсена входили в круг литературных интересов Чехова, а их постановки на сценах Москвы и Петербурга — в круг его театральных интересов. Даже внешность Ибсена он представлял себе настолько хорошо, что в книге «Остров Сахалин» отметил сходство с ним одного из чиновников, младшего врача лазарета в Александровском посту: «старик без усов и с седыми бакеннами, похожий лицом на драматурга Ибсена» (XIV–XV, 58). Неизвестно, подметил ли Чехов такое сходство сразу при знакомстве с этим человеком, или же оно пришло ему на память позднее, после того, как он увидел портрет Ибсена с автотипии П. О. Яблонского, напечатанный в октябрьской книжке «Артиста» за 1891 год.

До сих пор у исследователей нет однозначной оценки фразы Чехова из письма к А. Л. Вишневскому, посланного в ноябре 1903 года из Ялты: «Так как скоро я приеду в Москву, то благоволите оставить для меня одно место на “Столпы общества”, хочу посмотреть

удивительную норвежскую игру и даже заплачу за место. Вы знаете, Ибсен мой любимый писатель» (П XI, 299). Вопреки прямому значению слова «любимый», здесь скорее видятся подразумеваемые иронические кавычки. Но в любом случае, будь то искренне почтительное признание или дружеская шутка, свойственная письмам Чехова к Вишневскому, чеховский отзыв говорит о хорошем знакомстве с предметом высказывания.

Постижение «ибсенизма» превращалось у Чехова в преодоление, — процесс многолетний, включающий внешнее притяжение и внутреннее отталкивание, выработку своего в отторжении чужого, состязание с чуждым литературным материалом — и неожиданное узнавание в чужом близкого, родственного, перспективного и плодотворного.



ПРИЛОЖЕНИЕ





ОБЕДИТЕЛЕЙ НЕ СУДЯТ

Комедия в одном акте Н. Самойлова
Сюжет заимствован с французского¹

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Г р а ф и н я, молодая вдова.
К н я з ь Г о л о в и н, моряк.
Л а к е й.

Роскошно меблированная маленькая гостиная.
Л а к е й в ливрее освещает последнюю лампу.



Явление I

Г р а ф и н я (*выходя справа*). Князя ещё нет, хотел быть ровно к восьми часам, теперь пять минут девятого! А ещё влюблённый, говорят, и заставляет себя ждать, странно! Моряк и не аккуратен. (*Лакею.*) Когда князь Головин придет — подадите чай.

С л у г а. Слушаю, ваше сиятельство.

Г р а ф и н я (*стесняясь*). И что следует к чаю... Лимон, и что там пьют с чаем... ром или что такое? узнайте...

С л у г а, кланяясь, уходит.

Явление 2

Г р а ф и н я (*одна*). Какая скучная вещь раут. Теперь мне скучно, прежде я бы этого не сказала. Неужели слово «вдова» есть патент на года?.. А чтобы быть молодой ещё раз, говорят, стоит снова выйти замуж. Да, но

¹ Дозволено цензурою СПб., 20 октября 1880 г. Литография Курочкина, Невский 106, № 117.

об этом нужно подумать, даже поторопиться, потому что князь сегодня ждёт решительного ответа. Что мне сказать? Да или нет? Не знаю. Вся будущность зависит от этого ответа. Странные слова! Первый раз ответить да или нет легко, но теперь... после первого замужества? Сказать нет! Жаль, да за что же? Князь прекрасный человек, умный, честный... но... *(Пожимая плечами.)* Эта ужасная манера выражаться ставит меня в очень неловкое положение, я просто не могу слышать этих его слов; он у меня в гостиной, как у себя на корабле с солдатами, это ужасно неловко. А главное, ни перед кем не стесняется, так прямо и говорит, тот там негодай, а этот мошенник и все плуты! Просто краснеешь за него! А он это говорит не из желания обидеть, а просто так, от души. Что он любит — я знаю, и я сама к нему очень... даже слишком расположена... Я это чувствую... *(Пожимая плечами.)* Но все эти *(делая гримасу и движение руками)* слова... ужасно шокируют, и поправить его уж мудрено... Скажешь: да! потеряешь свободу, независимость! Ни за что на свете! нет! нет! и нет!.. Найду отговорку, придерусь к чему-нибудь, он же опоздал кстати, рассержусь... ну да, одним словом, этому не бывать.

За сценой слышен шум и голос князя:

«Ах, болван! вот скотина-то!»

Вот и он! Сам о себе докладывает.

Князь *(за сценой)*. Спасибо, братец! Ещё вот тут, ты говоришь, спасибо! *(Входит.)*

Явление 3

Князь и графиня

Графиня. Что такое случилось?

Князь. Простите, графиня, я, кажется, очень громогласно выражался.

Графиня. Хорошо, по крайней мере, что сознаётся.

Князь. Ещё раз простите! Это всё мерзавец Иван виноват.

Графиня. Что такое он сделал?

Входит лакей с подносом, на котором стоит серебряный чайник, стакан, лимон и графин с коньяком.

Князь. Вообразите вы себе, это животное...

Графиня *(делая недовольный жест)*. Это ваш-то Иван?

Князь. Да-с, мой болван! Извините, графиня, это всё он.

Графиня. Да что же он сделал?

К н я з ь. Из дрожек вывалил! У самого вашего подъезда вывалил! Вот скотина-то! Ещё бы немного — он бы угодил меня прямо в лужу.

Г р а ф и н я. Зачем же вы с ним ездите?

К н я з ь. Не пускает... вообразите, не пускает одного, я, говорит, был рулевым, правил целым фрегатом, неужто не справлюсь с лошадьё. Ну, думаю себе, чёрт тебя возьми, вези! И что же! Только бы, кажется, поддохать к пристани, — задел, подлец, за тумбу, я и кувырком.

Г р а ф и н я. Взяли бы карету.

К н я з ь. Думал приучать осла к лошади. Ведь он у меня блаженный, а я его ужасно люблю! Глуп, я вам скажу, до гениальности, но зато и честен до самоотвержения. Какую он со мной шутку сделал за границей; посылаю я его с одним быстрым и нужным письмом с фрегата, и приказал, чтобы, сойдя со шлюпки, взял лошадь и ехал на почту, и сию минуту назад, потому что фрегат должен был выйти из гавани через два часа. Жду час, другой, третий, нет моего Ивана, четвёртый, пятый, фрегат должен выходить, а его нет, я умоляю подождать! Съезжаю на берег; народу ни души, иду пешком, и что же я вижу: мой Иван, весь оборванный, в поту, в грязи, тянет за повод осла, осёл не идёт, так он хлестнёт его сзади да потом бежит вперёд и опять тянет, а тот брыкнёт и обдаст его грязью! два шага пройдёт да и остановится... Я ему кричу: «Да брось ты этого ора, ведь тебя ждут, каналью». — «Невозможно, — говорит, ваше благородие, столько времени лавировали и у берега упустить такую шлюпку». Вот и подите с ним!

Г р а ф и н я. Что же бы он делал с этим ослом?

К н я з ь. Чёрт его знает! Я велел ему бросить этого осла, насилу ведь оторвали его, я, говорит, заплатил за него деньги, буду кататься... Так он меня тогда разозлил!..

Г р а ф и н я. Ну, успокойтесь, князь... во-первых, вы со мной даже ещё не поздоровались.

К н я з ь. Виноват! тысячу раз виноват! а всё это из-за балбеса Ивана.

Г р а ф и н я. Ах, как вы странно выражаетесь, князь?!

К н я з ь. Что же я такого сказал?

Г р а ф и н я. Вот вы даже не помните, а слушать, право, ужасно неловко, я вам скажу откровенно, что даже неприятно; просто режет ухо, вы ужасно выражаетесь.

К н я з ь. Вот свинство-то! Виноват!

Г р а ф и н я. Ну, вот опять...

К н я з ь. Опять!.. Скандал...

Г р а ф и н я. Князь, право, удивляешься вам, откуда вы приобрели такие дурные привычки... то есть ужасно странно выражаетесь. Вы, кажется, такой хорошей фамилии, pardon, простите за откровенность, и вдруг эти слова...

К н я з ь. Ну, вот поди ж ты! Что ж мне прикажете делать? По роду я князь, а в душе матрос! Потому так воспитан во с каких лет (*показывает примерно*). У меня дед и отец служили во флоте. Отец был убит в турецкую кампанию, и я попал в лапы к деду, старому морскому волку, вот от него-то я прежде всего выучился так выражаться, а потом уже читать и писать. И ежели он не выучил меня конфетно разговаривать, то только потому, что дедко сам был не обучен этой грамматике... Он из меня зато сделал настоящего моряка, хотя и грубого, но зато честного. С 14-летнего возраста я уже полюбил море, был при нём и плавал всюду, куда только ни загоняла наша морская стихия. Пользуясь, наконец, в сей момент отпуском, встретил вас... и позабыл об океане.

Г р а ф и н я. Скоро же вы забываете, что любили прежде.

К н я з ь. Утомился, устал, хочется отдохнуть.

Г р а ф и н я. Вы уж очень быстро из океана прямо к берегу, и сразу вы-брали пристань в моей гостиной.

К н я з ь. Всё зависит от вас, будьте моим командиром, я встану у руля и опять полетим в море, но только житейское, это будет очень занятно!..

Г р а ф и н я. Князь!..

К н я з ь. Графиня... а вы, кажется, забыли?..

Г р а ф и н я. Что такое?

К н я з ь. Вы обещали подумать и сегодня...

Г р а ф и н я (*в сторону*). Как это неловко.

К н я з ь. Я жду ответа...

Г р а ф и н я. Что вы, князь, не пьёте чай, он уже давно подан.

К н я з ь. Графиня, вам разве неприятно плавать под вымпелом князя Головина?

Г р а ф и н я. Первое моё плавание было так неудачно, что теперь уж боюсь.

К н я з ь. Да ведь я-то вас люблю!

Г р а ф и н я (*недоверчиво*). Да?.. люблю...

К н я з ь (*с жаром*). Да, чёрт возьми, люблю! До сумасшествия люблю! Знаете ли вы это?

Г р а ф и н я. Полноте, князь!

К н я з ь. Как «полноте»? Я вам говорю серьёзно.

Г р а ф и н я. А я вам говорю, что это вам так только кажется, что вы меня любите.

К н я з ь. Гм! Это мне нравится... Кажется! Напрасно вы такого жалкого обо мне мнения...

Г р а ф и н я. Погодите, князь... Представьте себе, что я соглашаюсь на ваше предложение.

К н я з ь. Только представить?

Г р а ф и н я. И вообразите, что я выхожу за вас замуж.

К н я з ь. С удовольствием воображаю!

Г р а ф и н я. Даже с удовольствием, прекрасно! Ну-с, слушайте. Что вдруг, если с вами будет то же, что с первым моим мужем?

К н я з ь. Что же такое? Я умру, и вы опять останетесь вдовой?

Г р а ф и н я. Нет, — это ещё было далеко и очень далеко до его смерти. Когда мне его представили, он мне чрезвычайно понравился, хотя был уже немолодой, но человек очень умный, образованный и в высшей степени любезный. За мной он сильно ухаживал и всеми силами старался понравиться татап и рара, и он нравился. Я вышла замуж в полной уверенности, что у меня будет образцовый муж. И что же?! С того дня, как я сделалась его женой, всё переменялось! Муж мой перестал притворяться и показался в полном блеске своих настоящих достоинств... то есть, выказался эгоистом, стал требователен и чуть не грозен! Всё только для себя и ничего для жены! Ведь это, впрочем, общее правило для мужчин.

К н я з ь. Надо принять к сведению это правило, я его ещё не знал. Курьёз!

Г р а ф и н я. Погодите, князь... Видите эту розу?

К н я з ь. Вижу... Должно быть, была хороша, а теперь завяла.

Г р а ф и н я. А я её только сегодня сорвала! Она была удивительно хороша, так, кажется, и говорила: «Сорви меня и наслаждайся моим благоуханием и красотой!» Я и сорвала. И что же?! Во-первых, уколола палец, во-вторых запах почти пропал, а в-третьих, она уже завяла.

К н я з ь. Что ж из этого следует?

Г р а ф и н я. Из этого следует, что, по-моему, любовь — это цветок. Любуйтесь этим цветком издали, но никогда не срывайте. На стебельке цвёл бы долго, а раз он сорван, сейчас же вянет и больше никуда не годится, как только бросить (*бросает розу*).

К н я з ь (*поднимая розу*). Так значит, роза эта... кто же эта роза?..

Г р а ф и н я (*смеясь*). Это вы, князь... Надеюсь, что не обидитесь за сравнение?

К н я з ь (*глядя на розу серьёзно*). По-моему, эта роза... не похожа на матроса. Мудрёный народ — женщины: с ними говоришь серьёзно, а они отделяются пустячками.

Г р а ф и н я. Наоборот, князь: с вами говорят очень серьёзно, а вы всё обращаете в шутку.

К н я з ь. Скандал! Какая шутка!.. Я вам говорю кроме шуток, без шуток и очень серьёзно. Я смею думать, что ежели я говорю серьёзно, то это имеет какое-нибудь значение?

Г р а ф и н я. В этом случае никакого... Когда дело касается такого предмета, как любовь, то иногда и самый честный человек не стеснится солгать.

К н я з ь. Вот так шутка, и вы меня тоже считаете на это способным?

Г р а ф и н я. Да! И мне кажется, что вы, во имя любви, не в состоянии чем бы то ни было жертвовать.

К н я з ь. Почему же это вы полагаете, что я не в состоянии «чем бы то ни было жертвовать»... когда вы ещё у меня этих жертв не требовали?

Г р а ф и н я. Я в этом уверена.

К н я з ь. Напрасно, — попробуйте и увидите.

Г р а ф и н я. Да к чему это?

К н я з ь. Нет-с, дудки! Вы теперь обязаны испытать меня.

Г р а ф и н я (*морщась*). Нечего испытывать, и ничего из этого не выйдет.

К н я з ь. Ах, чёрт возьми! Вы меня задели за живое... Командуйте! Что прикажете делать?

Г р а ф и н я. Да нет... это напрасно... Вы только говорите, а едва ли исполните.

К н я з ь. Скандал! Ей-богу, скандал! На весь мир скандал! Я вам говорю, приказывайте, а вы мне отвечаете «всё это напрасно, вы ничего не сделаете»! Я этого ещё не заслужил.

Г р а ф и н я (*в сторону*). Ну, посмотрим, как он готов исполнить эту команду.

К н я з ь. Я жду... Вы меня поставили в ужасное положение... Что прикажете? Прикажете влезть в заряженную пушку перед выстрелом... я полезу.

Г р а ф и н я. В вашей храбрости я не сомневаюсь, но готова держать пари, что вы не согласитесь на мои условия.

К н я з ь. Заранее говорю: согласен! Всё, что прикажете, и всё, что вам угодно.

Г р а ф и н я (*кокетливо*). Вы очень меня любите?

К н я з ь (*показывая на горло*). По сие время... pardon, сбрендил... (*Показывая выше головы.*) Во как!

Г р а ф и н я (*морщась*). Доказательств я могу потребовать?

К н я з ь. Какие угодно? Прикажите свет вывернуть на левую сторону — и я его поставлю вверх тормашками.

Г р а ф и н я (*морщась*). Смотрите, князь, вы слишком много обещаете.

К н я з ь. Что обещаю, то и исполняю. Всё это, простите, ерунда и чепуха, — я вам повторяю, что беспрекословно исполню всё, чего бы вы ни потребовали.

Г р а ф и н я. Мои условия, князь, очень тяжкие.

К н я з ь. Жду приказаний... и держу пари на жизнь или смерть.

Г р а ф и н я. Вот моё предложение, за которое держу пари, что вы проиграете.

К н я з ь. Меня уже бьёт лихорадка от ожидания... я внимаю с ужасной досадой, что вы заранее думаете выиграть пари. В чём же дело? Говорите, очень для меня это занято.

Г р а ф и н я. Я вам даю полчаса времени разговаривать о чём угодно, но чтобы в эти полчаса вы ни разу не выговорили ни одного слова, к которым вы так привыкли и к которым я никогда не привыкну и которых слышать положительно не могу.

К н я з ь (*прислушиваясь, останавливается в недоумении*). Это насчёт дребедени и разных фермопиксов? Я, кажется, действительно проговорился несколько раз... так ведь это...

Г р а ф и н я. Ни одного раза... Ни одного такого слова... в этом заключается пари.

К н я з ь. Что за странная идея?

Г р а ф и н я. Каприз! Женский каприз! Я за него держу пари, и заранее говорю, что выиграю.

К н я з ь. Это привычка, положим, скверная привычка! Сам иногда не услышишь, когда скажешь... Ну да... Что же я выигрываю и что проигрываю?

Г р а ф и н я. Мою руку.

К н я з ь. Руку? Господи ты Боже мой!.. а я-то думал, что вы Бог вещь что потребуете. Я был, впрочем, на всё готов.

Г р а ф и н я. Вы видите, я, кажется, не требовательна.

К н я з ь. Да вы шутите! Это всё пустяки и дребедень!.. Пожалуйста, что-нибудь посерьёзнее... этак пофорсистее...

Г р а ф и н я (*морщась, в сторону*). О, Боже! (*Ему.*) На моё пари не согласны?

К н я з ь. Я-то не согласен? Вот тоже каприз, хотя оригинальный, но этого хотите вы — и этого довольно! Прикажете надеть чепчик и пройти в нём среди бела дня по Невскому проспекту — я пройду. Я это могу. Я рассчитывал на что-нибудь покрупнее.

Г р а ф и н я. А я вот на каких пустяках держу пари и подтверждаю, что вы проиграете.

К н я з ь. Атанде — уж это дудки!.. Виноват... Это не в счёт, да ведь и слова-то все хорошие... Да и чем, наконец, атанде или дудки хуже, например, слов «князь» и «графиня»?

Г р а ф и н я. Ну, а я их не люблю!

К н я з ь. С непривычки! Это ведь не в счёт. Когда же и с какого времени будем считать пари?

Г р а ф и н я. Я ухожу, а вы в это время приготовьтесь. С той минуты, когда я вернусь, начнётся и пари. (*Протягивает ему руку.*) Согласны?

К н я з ь. С распренаивеличайшим удовольствием!

Г р а ф и н я (*проходя по авансцене*). Кто хочет со мной держать пари, что он проиграет? (*К князю.*) Через пять минут я буду здесь. (*Уходит.*)

Явление 4

К н я з ь (*один*). О, женщины! и кто это вас выдумал? И нашла же ведь эживоку к чему придраться!.. Что я будто бы не в состоянии в продолжение получаса не сказать какой-нибудь чертовщины?.. Ерунда! Да я, уж коли на то пошло, я... ничего говорить не буду... вот и выиграл! Да всё это пустельга. И говорить буду, и ни единого слова с этим фермопиксом не скажу, да и баста! Ах, канальство! Оказывается, это вовсе не так легко, как кажется... Ну, подтянемся немного, коего чёрта трудно!!.. Теперь попридержимся, а там привыкнет. Бабёнка первый сорт!.. Посмотришь, чья возьмёт. (*Весело.*) Ежели вы, графиня, хотите нежного обращения — извольте: я буду нежен, изыскан в выражениях, и всякая штука. Вы примете меня за розового купидона, слетевшего с плафона. (*Трагически.*) Дед, закрой, брат, глаза... Вот она! Ну, капитан, будьте маркизом и не браниться, чёрт вас возьми!

Явление 5

Г р а ф и н я и к н я з ь

Г р а ф и н я (*входя*). Ну, что, князь, приготовились вы к пари? (*Передвигает столик, князь её предупреждая.*)

К н я з ь. Pardon, позвольте мне... (*Подает ей столик.*)

Г р а ф и н я (*сидясь*). Теперь восемь часов, в 8½ пари кончается, а от вас зависит кончить его и раньше.

К н я з ь. Стало быть, по-моему, самое позднее, в 9 часов вы будете княгиней Головиной.

Г р а ф и н я. Всё зависит от вас, и мы на деле увидим, насколько вы этого желаете.

К н я з ь. Желая ли я? Да и чер... чего только я не сделаю... (*Быстро идёт за стулом, садится у столика, всё хочет что-то сказать и останавливается. Пауза.*)

Г р а ф и н я. Князь, нужно говорить... Если вы будете молчать — пари не состоится.

К н я з ь (*в сторону*). Чёрт знает как неловко! А надо говорить по-купидонски.

Г р а ф и н я. Что вы говорите?

К н я з ь. Я говорю, графиня, что эта мысль была у вас того... прекрасная!..

Г р а ф и н я. Вы сами просили доказательств вашего ко мне расположения... даже любви, и я исполнила ваше желание.

К н я з ь. Гм... гм... Вы прелестны недосыгаемо.

Г р а ф и н я. Я боюсь, чтобы это пари не было выше ваших сил.

К н я з ь. Если бы все силы людские собрать вместе и соединить их в одном человеке, то этой силы было бы мало, чтобы вырвать у меня то счастье, к которому я так долго стремился и к которому я так близок.

Г р а ф и н я (*удивлённо глядя на него*). Князь, вы ли это говорите?!

К н я з ь. Ах, когда бы вы знали, как я счастлив от одной мысли, что через полчаса я непременно выиграю пари.

Г р а ф и н я. Погодите радоваться, вы ещё очень легко можете проиграть.

К н я з ь (*прищипывая фразы*). Пламя, горящее в ваших прекрасных глазах, поглощает моё жгучее сердце и даёт мне смелость надеяться быть вашим победителем.

Г р а ф и н я (*немного испуганно*). Ах, какие странные и жгучие выражения!

К н я з ь. В этот момент я один с вами, я, как гений зла, борюсь с непорочным чистым ангелом, как демон над этими... высокими стенами гор... в которых... (*В сторону.*) Ничего не могу придумать, что там в этих стенах гор.

Г р а ф и н я (*в сторону*). И глупости говорить иногда очень трудно. (*Вслух.*) Ну-с?

К н я з ь (*наивно*). Ну-с! В стенах гор, где жар и пламень дум рвутся на волю, где так много пламени в груди... что просто пруд пруди! Скандал! Стихи, самые морские и мерзкие, я с этим согласен.

Г р а ф и н я. Вы проиграли, и проиграли даже стихами.

К н я з ь. Нет-с, позвольте, тут нет... нет ничего такого... это просто наречие любви!

Г р а ф и н я. Странное наречие.

К н я з ь. Любовь делает дураком самого умного человека! Не пруд, не море, а даже и океан не в силах залить того пламени, который жжёт сердце, жжёт всё существо человека... (*Вставая, в сторону.*) Ужасно, должно быть, выходит глупо.

Г р а ф и н я (*тоже в сторону*). Буду молчать... его это должно вывести из терпения.

К н я з ь (*подходя к окну*). Смотрите на лазурь, всё нас манит к любви, глядите на это небо: луна серебряная, а звёзды брильянтовые... Птицы, спрятавшись под листьями, мелодично поют. (*В сторону.*) Господи! Где же это только птицы ночью поют? Дед, выручай.

Г р а ф и н я (*в сторону*). Сейчас бы проговорился, птицы запели нескстати.

К н я з ь (*желая её расмешишь*). Вот... роща... а там речка, а через речку мост. На мосту овечка, а у овечки хвост... (*Глядя странно на графиню, графиня смотрит на него. Пауза. Оба молчат и смотрят друг на друга.*) Ничего не выходит.

Г р а ф и н я *(нежно)*. Как любовь вас настраивает на поэзию!

К н я з ь *(переменяя тон)*. Я больше не могу... подурчился и довольно. За что вы пытаете человека? Я этим не в состоянии доказать вам, насколько я вас люблю.

Г р а ф и н я. Ну-с, а после этого я вам не верю, — не верю в любовь мужчин вообще, а уж в любовь моряков в особенности.

К н я з ь. Чем же, позвольте вас спросить, моряки хуже мужчин вообще?

Г р а ф и н я *(в сторону)*. Задену за живое. *(Громко.)* Я, может быть, выражусь не так, как думают, но как бы то ни было, вот моё мнение. Моряк для иных жён очень удобный муж, я с этим согласна, но только не для любящей жены. А почему это так, я вам сейчас скажу. Сегодня, например, моряк женился, вдруг через два, три месяца он уезжает далеко на корабле. Жена остаётся одна... Проходит год, два, три, а мужа всё нет, — не правда ли, как это приятно жене?..

К н я з ь. А мужу это приятно?

Г р а ф и н я. Позвольте... Наконец, муж является, жена в восторге! Радостям нет конца, кажется, но эти радости прекращаются в тот же момент, когда она узнаёт, что муж приехал только в отпуск. Время отпуска проходит половину с женой, половину с начальством; время уходит, и муж опять уходит и уходит ещё на несколько лет, разъезжает по разным морям. Потом опять приезжает на время и опять к начальству, а не к жене, а ведь время уходит! Какой же результат? Лучшую часть жизни он виделся с женой всего 5–6 месяцев, а остальное время он провёл в море! Наконец, в один прекрасный день он окончательно возвращается из своего путешествия. И что же?!. Является не муж, а инвалид. Человек больной, с разными ревматизмами и лихорадками, одним словом, приезжает домой не человек, а больница! Очень весело! В таком-то виде, то есть старик возвращается к жене только для того, чтоб она нянчилась с ним... Я нахожу, что приносить такую жертву могут только спартанки или жёны, которые совершенно не любят своих мужей и для которых разлука с мужем даже и не жертва.

К н я з ь. Позвольте, графиня... в опровержение ваших слов, лучшим примером могу служить я. Ни ревматизмов, никаких чер... чересчур трудных болезней не было.

Г р а ф и н я. Исключительный случай ничего не значит... я говорю — вообще!

К н я з ь. И я говорю... вообще! Весь наш экипаж, вся команда, все, слава Богу, живы и здоровы.

Г р а ф и н я. Потом, все моряки руководствуются какими-то заречными правилами.

К н я з ь. Как же не руководствоваться! Эти правила выдумали не мы, а люди умнее нас.

Г р а ф и н я. Вы только ими очень усердно пользуетесь. Во имя будто бы славы, обязанностей и любви к отечеству часто забываете в своём отечестве своих жён и детей.

К н я з ь. Моряки, — это, одним словом, черт...

Г р а ф и н я. Как вы сказали?..

К н я з ь (*запинаясь*). Я говорю... что в моряке, по-вашему, нет ни одной черты хорошей... а... а... который теперь час?

Г р а ф и н я. Который час?

К н я з ь (*подходя к камину*). Да! А скоро девять!

Г р а ф и н я. Не очень ещё скоро. А что?

К н я з ь. А знаете, графиня, ваши часы-то стоят...

Г р а ф и н я. Неправда.

К н я з ь. Я вас уверяю — стоят.

Г р а ф и н я. А я вас уверяю, что идут.

К н я з ь. Посмотрите сами.

Г р а ф и н я (*прислушиваясь*). Погодите... Неправда, идут... Слышите: раз, два, раз, два...

К н я з ь. Стало быть, отстают.

Г р а ф и н я. Неправда, идут совершенно верно.

К н я з ь (*вынимая свои часы*). Да вот посмотрите... видите?

Г р а ф и н я. Вижу, и у вас 8 часов 25 минут.

К н я з ь. Мои-то, положим, всегда врут, но ваши двигаются хуже черепахи.

Г р а ф и н я (*в сторону*). Однако почти полчаса выдержал, неужели же выиграет?..

К н я з ь (*в сторону*). Жарковато! В каюте делается неудобно...

Г р а ф и н я (*в сторону*). Попробую на другую тему. (*Ему*). Вчера я была на рауте и долго говорила с одним прекрасным молодым человеком, вы его, кажется, знаете, мы говорили о вас.

К н я з ь. Кто такой?

Г р а ф и н я. Очень красивый молодой человек. М-г Герке.

К н я з ь. Герке-то, вот уж некрасивый и далеко не прекрасный.

Г р а ф и н я. Ах, нет, он мне очень нравится.

К н я з ь. Франтишка.

Г р а ф и н я. Вот уж несколько, напротив, очень милый и образованный человек.

К н я з ь. Хлыщ.

Г р а ф и н я. Полноте... очень порядочный...

К н я з ь. Порядочно... о себе воображает.

Г р а ф и н я. Мне он, по крайней мере, очень нравится.

К н я з ь (*хлопая по столу*). Это... это дурандас какой-то.

Г р а ф и н я. Что такое?



К н я з ь. Что такое? Я... ничего! *(В сторону.)* Кажется, сорвалось!

Г р а ф и н я. Я его считаю за одного из лучших моих друзей.

К н я з ь *(в сторону)*. Эти часы просто чёртова кукушка.

Г р а ф и н я. Благодаря м-г Герке, я не заметила, как время прошло на рауте.

К н я з ь. Ну и пушай его. *(В сторону.)* Я б его. *(Громко.)* Да мне-то что до м-г Герке, для меня он всё равно, что... *(В сторону.)* Нет моей никакой возможности, подвину-ка я стрелку вперёд на всякий случай.

Г р а ф и н я. А для меня не всё равно, чрезвычайно милый молодой человек.

К н я з ь. Сорока какая-то.

Г р а ф и н я. Нет, вы в этом случае к нему несправедливы.

К н я з ь *(подходит к часам)*. Вы думаете, я несправедлив.

Г р а ф и н я *(углубляясь в работу)*. Это настоящий джентльмен, и какие прекрасные манеры.

К н я з ь *(стараясь открыть стекло и перевести стрелку)*. Вы, графиня, говорите об нём с каким-то особенным увлечением.

Г р а ф и н я *(поднимая голову, князь в то время быстро поворачивается и облакачивается на камин. Она в сторону)*. Что это он делает?

К н я з ь *(стараясь через спину перевести стрелки. В сторону)*. Не достанешь ведь так. Можно подумать, что вы, графиня...

Г р а ф и н я. Признаюсь вам откровенно, что вчерашний разговор оставил во мне впечатление, для него очень выгодное.

К н я з ь *(всё у часов)*. Какое, например?

Г р а ф и н я *(в сторону)*. Что он возится у часов?

К н я з ь. Впечатление очень для него выгодное...

Г р а ф и н я. Очень... *(В сторону.)* Он разобьёт часы.

К н я з ь *(в сторону)*. Вот они, стрелки-то. *(Громко.)* Что же это он вам проповедовал?

Г р а ф и н я. Он не проповедовал, а говорил со мной очень откровенно.

К н я з ь. О чём это?

Г р а ф и н я. Говорил про любовь вообще и про свою в особенности.

К н я з ь *(в волнении повернул стрелку)*. Про свою любовь? *(Часы начинают бить.)* Ну... пошли звонить.

Г р а ф и н я *(в сторону)*. Я этого ожидала...

К н я з ь *(в сторону)*. Эка пакость!.. Что тут делать?!

Г р а ф и н я. Сколько это бьёт, князь?

К н я з ь *(очень громко)*. На моих часах 8 часов 35 минут.

Г р а ф и н я. Что же это с моими часами?

К н я з ь. Мы идём верно, и бьют они верно.

Г р а ф и н я *(в сторону)*. Каково?! Сердится и не бранится. *(Громко.)* Вы говорите, что они бьют верно?

К н я з ь. Совершенно верно... но позвольте-с... Так вот как?!. Он вам говорил про свою любовь, а вы его слушали?

Г р а ф и н я. Почему же мне не слушать про его любовь, когда я слушала про вашу?

К н я з ь. Я-то люблю вас в самом деле, а этот... *(в сторону)* филля...

Г р а ф и н я. Как вы говорите?

К н я з ь. Я говорю, что вы напрасно слушали его болтовню: ежели другой и не сумеет говорить целый вечер о своей любви, то может доказать её на деле.

Г р а ф и н я *(в сторону)*. Удерживается.

К н я з ь *(в сторону)*. Боюсь, не выдержу... что-то очень трудно!..

Г р а ф и н я *(в сторону)*. И тут выдержал! Попробуем ещё... *(Громко.)*
Что с вами, князь?

К н я з ь *(вытирая лоб платком)*. Ух!.. Как мне жарко!..

Г р а ф и н я. Отчего это?

К н я з ь. Не понимаю. В самом горячем деле мне не было так жарко, как теперь!

Г р а ф и н я *(в сторону)*. Вот ещё есть шанс. *(Громко.)* А! вы были в деле?

К н я з ь. Всю кампанию был, я думал, что вы это знаете.

Г р а ф и н я. Я слышала это по газетам, но не знала, что вы пробывали всю кампанию.

К н я з ь. Да-с, был-с! Ну, вот и был-с. Что ж тут такого?

Г р а ф и н я. Ах! Это, должно быть, ужасно страшно!

К н я з ь. Всего было! И страшно, и приятно.

Г р а ф и н я. Приятно? Я этого не понимаю... Расскажите мне хоть какой-нибудь эпизод.

К н я з ь. Вы себе представить не можете, как приятно... *(С экстазом, очень громко.)* Да этого чувства объяснить нельзя. Вообразите себе ночь. Я вам не стану объяснять: кто, что и как! Буду говорить коротко и ясно. Ночь... зги не видно! Неприятель стоит на известном месте... Приказ: выходить и взорвать неприятельское судно. Идём... вперёд ничего не видно... туман... Идём по компасу, смотрим на часы и соразмеряем время... Ожидание увидеть неприятеля вгоняет в лихорадку; тут, кажется, и машина плохо работает, и люди не действуют, как следует!.. Наконец, видим какую-то светлую точку. Закрываем у себя все огни и половинным ходом подвигаемся вперёд. Разговору никакого... тишина, как в могиле, слышно только поворот винта на миноноске. «Ребята! Всё ли готово?» — спрашиваешь вполголоса. — «Всё, ваше благородие». — «Не суетись, слушай команду и что бы ни было — не выпускать из рук своего дела»... Все настороже... Сердце-то у всех бьётся так, что слышно... Наконец, неприятельское судно уже показывается и можно отличить корму и носа... Подвигаемся ближе на-

сколько возможно, и тихо... тихо... Вдруг! Слышен оклик часового на судне. Полный ход... Летим, как из лука стрела! Мина уже наготове... Слышим, на судне уже возня, пошли выстрелы, чаще, чаще... Тут анафема свистнула, там каторжная стукнула... А сердце рвётся быстрее выстрела к неприятелю! Монитор уже почти весь на ногах, и мы в 15-ти шагах от него... вперёд... Толчок!.. Задний ход!.. Трах! Тарарах!.. тах!.. тах!!! Задний ход!.. Ура, ребята!.. Не любишь, анафемы, вверх тормашками!.. этого, черти, не любишь!.. Столб освещённый воды, и в тот же момент судно на боку! И затем больше ничего... Слышна только страшная суматоха и крики. Освещаем, и мы видим, как эта чёртова громадина боком проваливается в бездну ко всем чертям! «Ура, ребята!.. Ура!» — кричат люди. Кто ранен?.. Никого!.. У одного только оказалась повреждена как-то пятка... Уж как это его сподобило, чёрт его знает!.. Остальное всё благополучно. Нос только повредился у нас от усердия, но зато у неприятеля ни уха ни рыла!.. Так я вам скажу, такого наслаждения, того восторга и рассказать нельзя. Скорлупа, шиш какой-то... взяв, ткнул его по-русски под микитки, и нет громады!..

Г р а ф и н я. Князь!.. ведь это великое дело!..

К н я з ь. Да... но выдержать вашу осаду мне было труднее, чем взорвать этот монитор.

Г р а ф и н я. Вот вам моя рука, а сердце давно уже ваше... мне хотелось только испытать вас: можете ли вы... если захотите, сделать то, что вам трудно...

К н я з ь. И что же?

Г р а ф и н я. Вижу, что можете.

К н я з ь. Да то ли мы, моряки, можем! Мы чёрта не только что в омут упрячем, из омута его за хвост вытащим!

Г р а ф и н я. Вы так хорошо начали и так кончаете!

К н я з ь. Вы сами виноваты... Теперь, графиня, дело начистоту... Я весь — какой есть. Судите и казните.

Г р а ф и н я (*нежно и ласково*). Победителей не судят.

К н я з ь хватает её в объятия и целует.

Занавес.





УЕЗДНЫЙ ШЕКСПИР

Комедия в одном действии И. Я. Гурдянда
(Посвящается А. П. Чехову)

К представлению дозволено 21 августа 1889 г. № 3740¹

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Макар Петрович Ковров — младший помощник акцизного надзирателя.

Пульхерия Тимофеевна Коврова — его мать.

Катенька Лавинская — молоденькая барышня.

Анна Ивановна Ласточкина.

Иван Леонтьевич Ласточкин.

Никанор Савельевич Петров.

Елизавета Петровна Петрова.

Марфуша — кухарка в доме Ковровых.

} Гости
Ковровых.
Мужья — сослуживцы
Коврова.

Действие происходит в одном из приволжских уездных городков.

Гостиная в доме Ковровых. Ковров лежит на диване и читает.

Вправо от него стол, уставленный закусками и напитками.

Влево — камин.

ЯВЛЕНИЕ I

Ковров один.

Ковров (*вскакивая с дивана*). Вот это поэзия, вот это я понимаю!..
Что ни слово, то образ, что ни строчка, то мысль, и какая мысль!.. Бездон-
ная глубина философии в каждом стихе... А сила?!

Стань навсегда бесплодною, земля,
И перестань людей неблагодарных



¹ Артист. 1890, февраль. № 6. Приложения. С. 54–61.

Рожать на свет; беременей, земля,
Лишь тиграми, драконами, волками,
Медведями, крокодилами и львами...

(Смотрит в книгу.) Ну, это я, положим, увлётся... Ни о львах, ни о крокодилах у Шекспира не упоминается... Да ведь не в том дело!.. «Беременной, земля, лишь тиграми, драконами, волками...» Да-а!.. Что ни говори, а Шекспир всё-таки выше сапогов всмятку... Эх-хе-хе... Сидишь вот этак с Шекспиром в руках, читаешь этого анафемского гения и думаешь: «Куда вы, господа писаки, лезете? Сидели бы вы по своим клоповникам и не вылезали бы на свет Божий!..» Так ведь нет! Пишут, всё пишут, всякий грамотный человек пишет, скоро все читатели в писателей превратятся и читать некому будет... *(Наливает рюмку водки.)* Вот хоть бы я к примеру... С пятнадцати лет пишу. И стихи, и романы, и трагедии, и комедии... Всё ни к чему... Даже досада взяла... Службу запустил, мать-старуху загонял, тоску на всех навожу!.. Право!.. Кого ни встретишь — бегут... В романах, говорят, пропечатаете... А в каких там романах, когда ни одна редакция не принимает... *(Из ящика стола вытаскивает кипу писем.)* Вот, вот... Мои лавры... Победные трофеи... *(Перебирая письма.)* «Напечатано не будет, о чём имеем» и т. д. Вежливо, но убедительно... «Рукопись ваша и т. д. неудобна»... Подлое это слово: «неудобно»... «Напечатано не будет... неудобно... неудобно... не будет», и опять «неудобно»... Чёрт знает что такое!.. *(Швыряет письма на пол.)* Трам-там, тра-ла-ла... *(Наливает вторую рюмку водки и оставляет её невыпитой, точно так же, как и первую.)* Последние два года сидел я над трагедией... Три тысячи стихов и шесть действий... Чего ещё, кажется? Три тысячи стихов — ведь это адская работа... Неудобно!.. *(Наливает третью рюмку водки.)* Сидит там в редакции какая-нибудь фря и знай себе валяет по всем трём: «ваша рукопись не годится... неудобно... напечатана не будет...». А понимает ли он, скажите на милость, сколько он горя приносит одним почерком своего пера... Ведь он всю жизнь человека коверкает... Куда им? В это они не входят... Неудобно, и всё тут!.. А я-то, дурак, надеялся и мечтал... С невестой рассорился, такую золотую девушку потерял навеки... Да, да, навеки... Уж после той сцены, что была между нами на прошлой неделе, наша свадьба немислима... Ведь я как её огорошил!.. Вы смеётесь над моим писательством, так я вас и знать не хочу... И как это у меня сорвалось — до сих пор не понимаю... Она — в слёзы... Стихи, говорит, вас губят... Бросьте вы писать, ради Создателя... Как, говорю, бросьте? Ведь в этом вся моя жизнь!.. Она как расхохочется... Да неужели вы не понимаете, говорит, что все над вами издеваются?.. Хороший вы человек, Макар Петрович, а пишете из рук вон скверно... Как сказала она это — ну, и пошло... И но-

гами топал, и душой обозвал... Всё на свою трагедию указывал... Вот напеча-тают, расхвалят... небось, сами прибежите... Тоже ведь лестно... Жена писателя... аплодисменты, слава, деньги... Так изобидел, так изобидел, что и вспоминать совестно... Нет, Макар Петрович!.. Не приду я к вам тог-да... А вот если вы отказ получите, может быть и приду... Что ж? Слава тебе, Господи!.. За чем другим, а за отказом остановки не было... В тот же день получил... Неудобно!.. *(Наливает четвёртую рюмку водки.)* Ездил я к Катеньке, писал ей — ни ответа ни привета... А всё отчего? Неудобно!.. Вот где вся язва... *(Вынимает из ящика стола толстую тетрадь.)* Эх, будь у меня талант!.. Камни бы плакали, весь наш акцизный округ затрепетал бы от восторга... Ха-ха!.. Младший помощник акцизного надзирателя и вдруг... писатель!.. Ну, не смешно ли в самом деле?.. Шекспир по заводам водку учитывает!.. Контрольный снаряд и Гамлет!.. «Беременей, земля, лишь тиграми и львами» и вдруг... и вдруг... протокол о незаконной про-даже питей!.. Ха-ха... Эх, писатель!.. *(Бросает рукопись на пол и закрывает лицо руками.)*

ЯВЛЕНИЕ 2

К о в р о в и К о в р о в а.

К о в р о в а *(за сценой)*. Смотри же, Марфуша! Подгорит пирог, с тебя же взыщу... *(Входя.)* Боже мой милосердный, что это такое? А тут что за батарея? Хоть бы людей постыдился!.. Да что с тобой сегодня? Не выпался ты, что ли?

К о в р о в. Оставь меня, мама, не трогай...

К о в р о в а. Как же не трогать-то? Ведь того и гляди гости приедут...

К о в р о в *(удивлённо)*. Какие гости?

К о в р о в а. Вот это мне нравится! Ведь сегодня какое число? 6-е сентяб-ря, кажется! А тебя как зовут? Макар ты или нет? А стало быть, кто именинник: ты или я? Ах, Шекспир ты и больше ничего...

К о в р о в. При чём тут Шекспир! Забыл, вот и всё...

К о в р о в а *(выливая водку обратно в бутылку)*. Ну, сынок, — нечего сказать!.. Возишься, возишься с ним, как с ребёнком малым, того и смо-три, чтоб беды какой не наделал... Вот теперь водку по всем рюмкам раз-лил, а ты тут стой да опять в порядок приводи... А всё отчего? Оттого, что под нос себе не смотришь, всё чего-то другого ищешь... Зачем, дескать, мне мой нос?.. Шекспира сюда давайте... Всё платье через тебя облила — вот тебе и Шекспир...

К о в р о в. Довольно, мама, довольно... Перестань, прошу тебя.

К о в р о в а. Нет-с, сынок мой ненаглядный, не перестану... Весь век твердить буду... Брось ты это писательство... Губит оно тебя... Из-за него

ты и службу потеряешь и жениться никогда не женишься... Небось, Катенька отказала... И другая откажет, и третья откажет... Да и кому охота выйти за писателя... Днём пишет, ночью пишет, а не то, как домовый, по всем комнатам шатается, всё что-то под нос бормочет... Скатерти все в чернилах, куда ни поглядишь — бумаги разные, окурки, пепел... Ни тебе с женой молодой прогуляться, ни тебе в гости пойти... На что это похоже?..

К о в р о в. Да перестанешь ли ты, наконец, причитать? Это просто невыносимо...

К о в р о в а. Тебе невыносимо, а мне-то каково... Ну рассуди ты, Христа ради, сам, своим умом рассуди... Вот я тебе сегодня битый час голову причёсывала, целых полчаса галстук перевязывала, чистила тебя, принарядила, всё как следует к именинам... Ну, а посмотри на себя в зеркало... На кого ты похож теперь? Волосы всклокочены, сюртук в пуху, под глазами чернила... *(Плачет.)* Сил моих больше нет... Вся я измучилась с тобою... Ох, Боже ты мой милостивый!..

К о в р о в *(смотрит на себя в зеркало)*. И в самом деле! Где это я так перепачкался?

К о в р о в а. Кто уж там знает... Писал, верно, опять... Иди сюда, я вытру *(вытирает ему платком лицо)*. Да пошёл бы сюртук почистил, весь в пуху... Сколько раз просила тебя на диване не валяться... Все пружины со своим Шекспиром перепортил... *(Звонок.)* Ах, батюшки! Никак гости... Ну, ради Создателя, Макарушка... Хоть галстук-то поправь... некогда мне с тобой возиться... Пирог там без меня подгорит. Ну, иди же, иди, ради Бога *(выталкивает Коврова)*. Марфуша, а Марфуша! *(Входящей Марфуше.)* Подбери ты эти письма, пожалуйста, да дров подбрось в камин. *(Звонок.)* Вот раззвонились... скорее же, матушка! Чего возишься? Ходит, точно три недели не ела!.. *(Звонок.)* А, чтоб вас... Не терпится им... Да не запирай там внизу дверей... От этих дурацких звонков у меня голова болит... Ну, ну, Шекспирчик!.. *(Убегает.)*

М а р ф у ш а. Чего возишься? Набросают, набросают, а ты ходи за ними да подбирай... С ног сбили, гоняючи... Писатели!.. *(Звонок.)* Сейчас, сейчас... *(бежит отворять дверь)*.

ЯВЛЕНИЕ 3

Петров, Петрова и Марфуша.

М а р ф у ш а. Сейчас выйдут-с. *(Уходит.)*

П е т р о в а. Удивительные просто люди... Ни кола ни двора, ничего такого особенного, а важничают, как невесть что за вельможи... Слава тебе Богу, бывали мы на своём веку у людей, и можно сказать, у почтеннейших людей, и никогда ещё не случилось, чтобы на морозе по три часа дожидаться...

Петров. А ты, Лизанька, зря не сердись... Может быть, просто у них того... прислуга не исправна, а не то так этого... как его... звонок испорчен.

Петрова. Знаю я эти звонки... Нечего зубы-то заговаривать... Только хуже раздражаешь своим косноязычием... Знаю я эту гордянку, как свои пять пальцев, знаю... Сын у неё стишки пописывает, а она и невесть что о себе думает. Да будь я на её месте, так бы я отшмыгала любезного сынка, так бы отшмыгала, на том свете вспомнил бы... И что в самом деле? Службу запустил, от всех нос воротит, всё только с Шекспиром возится...

Петров. Откуда ж ты её, Лизанька, того, знаешь? Ещё и трёх месяцев нет, как мы этого... как его... сюда переехали...

Петрова. Что ж с того, что три месяца? Я за три месяца всякого человека по косточкам разберу... Я, слава Богу, глаза имею... Припомни-ка, за сколько времени я тебя раскусила? Не сказала ли я тебе через месяц после свадьбы, что ты тюфяк и фетюк? Говорила или нет? Ну и что же? Ошиблась разве? То-то и есть.

Петров. Полно, Лизанька, старое вспоминать... Мы ведь того... в гостях...

Петрова. Терпеть не могу нравочений... Сама знаю, что в гостях... Не тебе меня учить. Я сама всякого научу... *(Петров начинает что-то тихонько напевать.)* Когда мы с покойным папенькой, царствие ему небесное, с полком по Малороссии ходили, и не у такой шушеры в гостях бывали. В Полтаве с губернатором мазурку танцевала... Невидадь какая, подумаешь... В гостях!.. Сама знаю, что в гостях. Да у кого в гостях? У кого в гостях, спрашиваю? У писателя! У Шекспира!.. Только для тебя и приехала... Твой он сослуживец, а не мой...

Петров *(поёт)*. Пожалей, роди-и-ма-ая, дитяtko-о своё-о...

Петрова. Ой, Никанор Савельевич, не шпигуйте вы меня своим пением, но то я вас так отпою, что рады не будете...

Петров *(испуганно)*. Что ты, матушка!.. Ради Бога!.. Там идут!..

ЯВЛЕНИЕ 4

Те же, Ласточкин и Ласточкина.

Ласточкин. Ах, матушки, кого я вижу!.. Никанор Савельевич, Лизавета Петровна!

Барыни церемонно усаживаются на противоположных концах сцены.

Ласточкина. Холодно...

Петрова. Промёрзли? *(Мужу.)* Нежности какие!.. Терпеть не могу жеманниц...

Л а с т о ч к и н. Сколько лет живу, такой осени не запомню. Сентябрь только начинается, а хуже зимы... Мы топить начали...

П е т р о в а. И здесь вон топят...А по-моему, всё это баловство... Когда мы с покойным папенькой, царствие ему небесное, с полком ходили, ко всему пригляделись, всего натерпелись... По три дня на морозе, как снеговая баба. Коченела, и ничего... Слава тебе, Господи...

Л а с т о ч к и н. Ах, матушки! Ничего... хе-хе!.. Слава тебе Господи!..

П е т р о в а. То ли ещё было... Раз я в сугробе завязла. Папенька, царствие ему небесное, на ночную охоту потащил меня с собой да сонную и оборонил дорогой... Шлёпнулась я и лежу... Как есть одна-одинешенька... Кричу, кричу, хоть бы кто... Подобрала я юбки и полезла... Глянь, ан и вылезть не могу... Так вот и застряла в снегу... И ничего, только через это самое с муженьком моим познакомилась. Ехал он из города и меня с собой в тарантас посадил... Ишь, какого я гусака подцепила!..

Л а с т о ч к и н. Ах, матушки!.. Слышишь, Анюточка: гусака, говорит, подцепила...

П е т р о в а. А вы и рады... Благородная дама вам свои мысли открывает, а вы хохочете... Кому гусак, а вам начальник!..

П е т р о в. Полно, Лизанька...

П е т р о в а. Что тут! Люблю начистоту... Так-то...

Л а с т о ч к и н. Ах, матушки! Да разве я это... Я так... Ах, матушки, что вы, Лизавета Петровна!..

П е т р о в а. Да нечего, нечего! Съели гриб и сидите... *(Отворачивается к мужу и шепчется с ним.)*

Л а с т о ч к и н а *(прижимаясь к мужу)*. Ах, как хорошо...

Л а с т о ч к и н *(жене)*. Что ж тут хорошего? Ни за что выругали человека, а ты говоришь хорошо...

Л а с т о ч к и н а *(мужу)*. Ты только посмотри, что за прелесть — этот камин... Тепло от него делается в комнате, уютно... Так приятно сидеть... дрова трещат, угольки обсыпаются... Прелесть, прелесть! Надо и нам завести такой же...

Л а с т о ч к и н *(жене)*. Ах, матушки! Я и забыл напомнить... Не путай ты, пожалуйста, имени-отчества: Макар Петрович, Пульхерия Тимофеевна...

Л а с т о ч к и н а *(кокетливо)*. А я забуду...

Л а с т о ч к и н *(жене)*. Не дурачьтесь, Анюточка!.. И без того мне за вас страшно... Я вашу память хорошо знаю: она у вас, как решето дырявое. Давеча как ты меня оконфузила: Куприана Матвеевича Матвеем Кирилычем назвала... Я так и обомлел... Ведь полковник он...

Л а с т о ч к и н а *(прижимаясь к мужу)*. Ах ты, утёнок мой!.. Купи мне камин. *(Шепчутся.)*

Петрова (*мужу*). Видишь, как у людей... Ни минуты врозь, всё вместе да вместе... А ты-то!.. У, фетюк...

Петров. Что ж, матушка!.. Кому вместе хорошо, а кому и врозь... Нам врозь... того... этого... как его... не в пример лучше...

Петрова. Опять зудить начинаешь?! Ой, Никанор Савельевич, остерегайтесь моего характера...

Ласточкин (*Петрову*). А где же именинник наш?

Петрова. Ещё, вероятно, Шекспира своего не дочитали...

Ласточкин. Ах, матушки, Шекспира!..

Петрова. Да и торопиться-то нечего... Мы люди простые и подождать можем... Ха-ха-ха!.. Вот умора!.. Были мы, знаете, позавчерась у Дудкиных... Смотрю, и Шекспир наш у столика сидит, да сумрачный такой, туча-тучей... За версту подойти страшно... Что ж выдумаете? Ведь Катенька-то ему того... арбуз... Правда!.. Сама Дудкина рассказывала... Уж хохотали мы с ней, хохотали, животики заболели...

Ласточкин. Ах, матушки! Скажите!..

Петрова. И поделом!.. Охота порядочной девушке и с приличным приданым за шута горохового идти.

Петров. Лизанька...

Петрова (*строго*). Чего?

Петров (*указывая на дверь*). Того... этого... как его...

Петрова. Пускай слышат!.. Я всегда правду говорю... И в глаза скажу... Я не своей волей сюда шла, ты меня затащил... И чего тут церемониться? Ну, будь он человек положительный, основательный, а то ведь одно только звание, что на государственной службе... Так себе, ни рыба ни мясо... Одно слово, Шекспир... Недаром по всему уезду прославили... Шекспир да Шекспир — другого имени и знать не хотят... ну вот взять к примеру (*указывая на Ласточкина*) Ивана Леонтьевича... Посмеет ли кто обругать его Шекспиrom? Нет!.. А почему? Потому видят, что человек как человек: и он к людям, и люди к нему... А с этим, прости Господи, писателем и говорить-то о чём, не знаешь: настоящее дубьё... Одно слово — Шекспир!

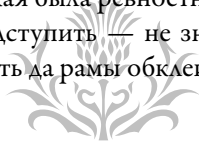
Ласточкин. А по мне — так наоборот... Ужасно люблю писателей... Они такие страстные, нежные, задумчивые... (*Мужу*) Отчего, Ванечка, ты никогда не пишешь?..

Ласточкин. Ах, матушки!

Ласточкин. Это не трудно... Сядь и напиши... Луна, звёзды, деревья, что-нибудь про любовь, такое, чтоб за сердце щипало... Напиши, голубчик... Я тебе туфли вышью...

Петрова. Молоды вы ещё, Анна Ивановна, как я вижу... Пожили б с моё — другое запели б... И что толку в тех писателях? Пишут, пишут, а всё ничего не выходит... Даже хуже теперь стало... Прежде мясо пятачок

стоило, а теперь подите-ка: меньше восьми и не суйтесь. Прежде прислуга какая была ревностная да покорная, а теперь? Фу-ты, ну-ты, с какого бока подступить — не знаешь... Только и пользы от этих газет, что бутылки мыть да рамы обклеивать...



ЯВЛЕНИЕ 5

Т е ж е, К о в р о в и К о в р о в а.

К о в р о в а. Простите, гости дорогие... Там такое у меня несчастье на кухне: весь пирог подгорел... Беда с этим народом: так и гляди в оба — всё перепортят. *(Здоровается.)*

П е т р о в а. Ох, и не говорите... Сама всю жизнь мучилась... С именинником вас... *(Пренебрежительно, Коврову.)* С днём ангела.

Л а с т о ч к и н. Ах, матушки!.. А мы-то ждем нашего именинника... *(Жене.)* Макар Петрович, Пульхерья Тимофеевна...

Л а с т о ч к и н а *(жеманно)*. А я нарочно перепутаю...

Л а с т о ч к и н. Всего хорошего, успеха в ваших литературных занятиях... Ведь вы ещё, кажется, пишете... не бросили?

К о в р о в а. Какой там бросил... И днём и ночью пишет... Все чернила скупил в городе... Ни одной скатерти чистой нет: все в пятнах.

Л а с т о ч к и н. Ах, матушки!..

К о в р о в. Что это, господа? Вы точно упрекаете меня в чём-то.

П е т р о в а. Не радоваться же нам в самом деле! Чему тут радоваться? Мало разве писак развелось, что ли?

К о в р о в. Не писак, Лизавета Петровна, а писателей...

П е т р о в а. Там уж я не знаю: писателей ли, писак ли — одна им цена... Только развелось их по всему уезду, что тараканов в кухне... Когда мы с покойным папенькой, царствие ему небесное, с полком ходили, сколько мы этой братья нагайками дирали — не счесть!..

К о в р о в а. Ну, не говорила ли я тебе, Макарушка, что писательство до добра не доводит... *(Петровой.)* А он мне всё одно да одно твердит: я, говорит, жрец святого искусства... А какой там жрец? *(Сыну.)* Разве жрецы такие?

П е т р о в а. Уж подлинно жрецы эти писатели... Знала я одного долгогривого, всё в газетах пописывал. Подлинно жрец... Что ни подай на стол — всё съест, оглянуться не успеешь — всё чисто слижет...

Л а с т о ч к и н. Ах, матушки!..

К о в р о в *(в сторону)*. Боже. Что за понятия, что за невежество!.. *(Громко.)* Удивляюсь, господа, удивляюсь... Неужели же вы настолько очерствели, настолько погрязли в мелочи жизни, чтобы никогда ни одной минуты в день не пожертвовать литературе, этому высшему благу человеческой цивилизации...

К о в р о в а (*Петровой*). И так вот, матушка моя, целыми днями... Чем и отучить, не знаю.

К о в р о в. Неужели вы никогда ничего не читали? Не слышали? Ни о чём не думали? Постойте... Я сейчас (*берёт с дивана рукопись*).

К о в р о в а. Доктору нашему жаловалась... Лавровишневые капли прописал.

П е т р о в а. Не помогает?

К о в р о в а. Куда тут? Ещё хуже...

К о в р о в (*перелистывая рукопись*). Я хочу вам прочесть маленький отрывок... Прослушайте и тогда судите...

К о в р о в а. Брось, Макарушка!.. Гости не пили ещё ничего, не ели, а ты со стихами.

П е т р о в а (*Ковровой*). Пусть его, Пульхерия Тимофеевна. Может, полегчит ему от этого... Запойным легче становится, а удерживать их нет хуже... (*Коврову*.) Читайте, читайте!.. (*Ковровой*.) Пусть его.

К о в р о в. Одно только место, не больше... Вот оно... Ну, господа, слушайте внимательно... (*Откашливается, оправляется и декламирует.*)

Грех должен камнем на душу ложиться,
Терзать и жечь...

Да... Я забыл предупредить: то, что я читаю, есть отрывок из моей большой трагедии «Андрей Боголюбский».

Л а с т о ч к и н а. Ах, как это интересно! Про нашего исправника? Да? Вы и дочку его описали? Ах, как я рада!.. Это такая заноза, такая заноза...

К о в р о в. Андрей Боголюбский — великий князь русский, историческое лицо, а не исправник, — это раз, а второе — ради самого Бога, не перебивайте меня...

К о в р о в а. Да поскорей, Макарушка... Гостям закусить надо...

К о в р о в. Ах, мамаша!.. Ну-с, я продолжаю... Итак, вообразите себе следующую сцену: князь Андрей является к монаху Исидору с покаяньем. Монах выслушивает признания князя и отвечает ему так:

Грех должен камнем на душу ложиться...

П е т р о в а. Слышали уж мы про камни-то. Что дальше будет...

К о в р о в. Не перебивайте же, господа.

К о в р о в а слушает с грустью о болезни сына; П е т р о в а — пренебрежительно; Л а с т о ч к и н — стараясь понять, но не понимая;

Л а с т о ч к и н а — рассеянно, смотря на красивую бороду чтеца; П е т р о в совсем не слушает и почти засыпает.



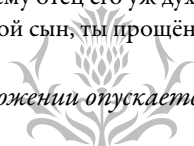
Грех должен камнем на душу ложиться,
Терзать и жечь испорченную душу,
И каждое творенье Божье, каждый
Листок на дереве, цветок на поле,
Ничтожная травинка, солнца луч,
И свет, и тьма, и воздуха вдыханье —
Всё грешнику должно ежеминутно
Напоминать о совершённом деле...

Л а с т о ч к и н. Ах, матушки!..

К о в р о в (*сердито смотрит на Ласточкина и продолжает*).

И лишь когда покается он в сердце,
Когда он с совестью своею примирится
И, горькими слезами обливаясь...
Тогда, и лишь тогда имеет право
Сказать ему отец его уж духовный:
«Иди, мой сын, ты прощён».

(*Тяжело вздыхает и в изнеможении опускается на кресло.*)



Продолжительное молчание.

П е т р о в а. А слышали, матушка, почему курицы-то теперь на базаре?
Приступу к ним нет.

Л а с т о ч к и н. Ах, матушки!.. А мы-то с Анюточкой всё о курицах думали... Больше месяца собирались. Уж не придётся, видно.

П е т р о в а. Шесть гривен пара! А? Ну! не разбой?

К о в р о в а. Ах-ах, скажите на милость!

К о в р о в. И только? Всё впечатление ваше выразилось в разговоре о какой-то курице?.. Больше ничего? О, Боже, Боже!..

П е т р о в а. Скажите, какой богатеи нашёлся! Какой-то курице!.. А не подай вам мамёнька курицу вовремя — что тогда скажете? Шекспира, небось, кушать не станете...

К о в р о в (*махнув рукой*). Ну ладно, ладно!.. Бог с вами...

К о в р о в а. Не с нами, Макарушка, а с тобою... Мы все, слава тебе Господи, люди как люди... Один ты какой-то такой... Неудаченький — что ли? (*Гостям.*) И удивительное дело!.. В кого он такой уродился?.. И я человек как человек, да и муж мой покойничек никакими художествами

не занимался... Не то чтобы стишки писать: он и бельё-то записывать по три года собирался... Всё я писала... А этого и хлебом не корми — только бы ему до бумаги добраться...



ЯВЛЕНИЕ 6

Т е ж е и К а т е н ь к а.

К а т е н ь к а. Вот и я!.. Здравствуйте, дорогая Пульхерия Тимофеевна! (*Целует Коврову, с другими здоровается, церемонно приседает Макару Петровичу.*)

К о в р о в. Вы?! Катень... Екатерина Васильевна!.. (*В сторону.*) О, какое счастье!.. Она меня простила...

К а т е н ь к а. Я, я... Что ж тут удивительного? Вы, кажется, именинник сегодня... Я вас поздравить приехала, пожелать вам всего лучшего...

К о в р о в (*в сторону*). Какое счастье, какое счастье! Она меня простила.

П е т р о в а. Как же это вы приехали? Одна, без папеньки?

К а т е н ь к а. Как можно? За кого вы меня принимаете?... Я — барышня благовоспитанная... Папенька меня подвёз сюда, сам к Боголюбскому поехал...

Л а с т о ч к и н а (*Коврову*). К вашему Боголюбскому?

К о в р о в. К какому моему? К исправнику...

Л а с т о ч к и н а (*обидчиво*). Вас не разберёшь... То исправник, то историческое лицо...

К о в р о в а. Хоть бы ты, Катенька, пожурела его... Гости не пили, не ели, а он всё со своими стихами... Так громко читал, что в ушах и до сих пор: дзюк-дзюк, дзюк-дзюк...

К а т е н ь к а. А! Неужели?..

К о в р о в. Оставьте, мамаша, говорить глупости. (*В сторону.*) Куда бы мне гостей спровадить? А!.. (*Матери.*) Ты бы лучше, мама, наш новый буфет показала... (*Гостям.*) Нам дяденька из Москвы прислал...

Л а с т о ч к и н а. Ах, матушки!..

К о в р о в а. И то правда! А я, старая дура, и забыла... Из головы вон... А всё ты со своими стихами... Пожалуйте, гости дорогие...

Все, кроме Коврова, уходят. К о в р о в делает К а т е н ь к е различные знаки, но та притворяется, что не понимает их, и также уходит.



ЯВЛЕНИЕ 7

К о в р о в (*один*). Что же это такое? Она нарочно не хотела остаться со мной... Что это значит? Приехала... весёлая... и вдруг... Ничего не понимаю. Ах, Боже мой, Боже мой!.. Не везёт мне, просто не везёт — ни в жизни, ни в литературе, ни в любви... Что я за человек такой?.. Никогда я не мог подыскать для себя названия... всё у меня так неожиданно, так глупо... Вот, например, сегодня... С какой это я стати читал перед ними свои стихи? Ведь должен же я был знать, что кроме куриц и огурцов я ровно ничего от них не добьюсь... У, дурак! Ах, Катя, Катя!.. Я и сам знаю, что писательство меня губит, что и себя, и других я замучил, но что же мне делать? Я не в силах побороть себя! Меня так и тянет, тянет не столько к самому искусству, сколько к славе, к этому призраку, который гложет меня, терзает... Только бы мне имя составить, а там и трава не расти... Шутка сказать — составить имя! Как, каким образом?.. О, жалкая, ничтожная бездарность!.. Нет, надо всё это бросить, забыть... Бог с ней, с литературой! Бог с ней!..

ЯВЛЕНИЕ 8

К о в р о в и К а т е н ь к а.

К а т е н ь к а. Ах, вы одни... я платок забыла... Где это он? Куда он девался? Вы не видали, Макар Петрович?

К о в р о в. Катя, голубушка, не мучьте меня!.. Скажите прямо: вы простили меня?

К а т е н ь к а. За что?

К о в р о в. Ну... за то вот... что было... словом, тогда, помните? Я горячился... мне стыдно не только что вспоминать, а даже... Милая моя, дорогая, простите...

К а т е н ь к а. Не плакать ли вы собираетесь? Так не трудитесь... это старо очень...

К о в р о в. Катенька!..

К а т е н ь к а. Я слушаю...

К о в р о в. Этот тон... эта манера говорить, что всё это значит? Простите, Катерина Васильевна, я, вероятно, напрасно только беспокою вас...

К а т е н ь к а. Не видали ли вы моего носового платка?

К о в р о в. Нет, не видал...

К а т е н ь к а. Очень жаль...

К о в р о в. Очень жаль...

К а т е н ь к а. Жаль, жаль...

К о в р о в. Вам, вероятно, очень весело сегодня...



К а т е н ь к а. Признаться, очень весело. Меня только что Ласточкины рассмешили... рассказывали, как вы свои стишки читали... Глаза, говорят, разгорелись, слюна брызжет, кричит что есть мочи, а понять, говорят, ровно ничего нельзя!.. ха! ха!.. Не прочтёте ли и мне что-нибудь? Хоть немножко, хоть два-три монолога? ха-ха!..

К о в р о в. Пожалейте меня!..

К а т е н ь к а. Вы сами себя не жалаете, зачем же я-то вас жалеть буду? Нет, в самом деле, прочитайте! (*Берёт рукопись.*)

Грех должен камнем на душу ложиться,
Терзать и жечь испорченную душу...

К о в р о в. Дайте сюда тетрадь, не читайте...

К а т е н ь к а. Пустите, пустите...

И каждое творенье Божье, каждый
Листок на дереве, цветок на поле...

По-по-позвольте... Не дам, говорят вам...

Ничтожная травинка, солнца луч,
И свет, и тьма, и воздуха вдыханье...

Да дадите ли вы мне читать или нет? Просто наказание с вами...

К о в р о в. Ради Бога перестаньте...

К а т е н ь к а. Разве вы не любите своих стихов? Ведь вы, кажется, с ума от них сходите? Всем читаете, каждому встречному и поперечному рассказываете о них... Недаром вас по всему уезду Шекспиром прозвали... Или, быть может, я так плохо читаю, что ваше авторское чувство возмущается? Так читайте сами...

К о в р о в. Катенька, не мучьте меня, иначе...

К а т е н ь к а. Что иначе? Обругаете меня? О, это также старо!.. Вы уж не раз из-за этих самых стишков и ругали, и кричали на меня... Даже ногами топали... а я-то, дура, сидела да плакала... Нет, Макар Петрович!.. Я теперь, как видите, умнее стала... Плакать, о нет, ни за что!.. я смеяться буду, смеяться до упаду, я мучить вас буду, я вам ни минуты покоя не дам, но я вас вылечу от вашей болезни... Весь уезд поднимает вас на смех, и вы молчите, вы не возмущаетесь, вы к ним же лезете со своими стихами, читаете им свои произведения, и полупрезрительные возгласы их вы принимаете за похвалу... Ну разве это не смешно?.. Я буду смеяться вечно, до конца жизни не перестану... Вы не поняты? Да? Не правда ли? Вас не ценят? Помилуйте, в ваш талант не верят? Боже, какое оскорбление!..

Да когда не во что верить-то! Я читаю ваши стихи и чувствую, что они напыщенны... Они не проникают в душу, от них веет холодом — что? и тогда прикажете восхищаться?! О, я просто умру от смеха!.. Я вас люблю, Катерина Васильевна, но искусство, о! искусство я люблю ещё больше!.. Так женитесь вы на своём Андрее Боголюбском... Что, не нравится вам? Вы и меня хотите так же замучить, как свою старую мать? Нет, никогда! Жена уездного Шекспира!.. Кто ваш муж? Коллежский ассессор, он же Шекспир!.. Я никогда в жизни так не смеялась, как сегодня... Вы уморите меня, Макар Петрович!..

К о в р о в. Ну, перестаньте же, прошу вас, перестаньте... Вы терзаете меня своими словами... Я на всё согласен, я всё сделаю, чего вы только хотите... Вот... вот... смотрите: я собираю все свои драмы, романы и стихи. *(Из всех ящичков, столов и из-под дивана вытаскивает рукописи.)* Я всё сожгу, здесь же, при вас... Я никогда больше не притронусь к перу... Вот ещё, вот тут тоже... Я на всё согласен...

К а т е н ь к а. А слава, а деньги, а гром аплодисментов? Неужели вы со всем этим расстанетесь, и только для того, чтобы жениться на простой деревенской дурочке? Ведь я дурочка, я ничего, ничего не понимаю... я больше люблю доить коров, чем слушать стихи... Ведь у меня чёрствая душа, грубое сердце... Вы сами мне это говорили, и не так ещё давно...

К о в р о в *(бросается на колени)*. Катя, милая, дорогая... Простите... Я был сумасшедшим... Я вылечился теперь... Простите меня... Будьте моей женой... Я на всё готов... Требуйте от меня, чего хотите... *(Вскакивает.)* Вы требуете, чтобы я покончил с литературой, — и я кончаю с ней... Нет такой жертвы, которой я бы ни принёс вам... раз, два, три, четыре, пять, шесть... *(Тетради летят в огонь.)*

ЯВЛЕНИЕ 9

Т е ж е, Петровы, Ласточкины и Коврова.

К о в р о в а. Господи! Да никак он пожару хочет наделать?..

Л а с т о ч к и н. Ах, матушки...

К о в р о в. Не беспокойтесь, маменька!.. Всё теперь кончено... Ни вас, ни кого другого больше мучить не буду...

К о в р о в а. Ничего не понимаю... Катенька, хоть ты скажи, разъясни, голубушка...

К о в р о в. Ах, мама, какая ты недогадливая!.. Я сделал предложение Катеньке, и она согласна...

К а т е н ь к а. Я этого вам не говорила...

К о в р о в. Но ведь вы согласны? Ведь правда? Да?

К а т е н ь к а. Согласна...

Л а с т о ч к и н. Ах, матушки...

П е т р о в. Надо бы того, этого, как его, выпить за жениха и, того, этого, за невесту...

П е т р о в а (мужу). Тебе только бы пить... Смотри у меня...

П е т р о в. Нельзя ведь... Этого, как его, жених и, того, невеста...

П е т р о в а. Ну, ну! Стой себе и молчи! — поздравляю, поздравляю...

К о в р о в а. Господи! Я глазам своим не верю... (Целует сына и Катеньку.) Что ж это я стою? Марфуша, Марфуша! Надо за шампанским послать... Вот радость... вот радость... (Убегает.)

К о в р о в. Я давно ждал этой счастливой минуты; я только теперь понимаю, что я был за дурак, отдавая себя от счастья и блаженства... Я был болен... Я сам не знал, что я делаю... Ты, Катенька, сняла повязку с моих глаз, ты первая натолкнула меня на истинный путь... Ты моя спасительница. (Целует.)

Л а с т о ч к и н а. Ах, как это интересно... Я ужасно люблю смотреть на женихов и невест... Вот ты, Ванечка, никогда ещё так не целовал меня... Ах ты, гадкий... утёнок...

Д а м ы обступают Катеньку, целуют и поздравляют её.

М у ж ч и н ы поздравляют Коврова.

К о в р о в (подходя к рампе). Ба, ба!.. Какая гениальная мысль!.. Вот бы написать комедию... Она непременно будет иметь успех... Неудачник писатель, серая провинциальная среда, сожжение рукописи, любовь, молоденькая невеста... О, такая комедия не залежится в портфеле... Завтра же начну...





Шутка в одном действии Ивана Щеглова
К представлению дозволено 27 апреля 1889 г., № 2303¹

ЛИЦА:

П р а с к о в ь я Ф ё д о р о в н а Т р а м б е ц к а я, «театральная губительница», выискивает в любительских кружках женихов для своих дочерей.

К л ё п а (Клеопатра) } её дочери

Л и к а (Лидия) }

В е н ь я м и н о в }

П о г у л я е в }

обеспеченные молодые люди, «любители»,
недавние знакомые Трамбецких
по любительскому кружку

Г о р н и ч н а я



¹ Артист. 1889, сентябрь. № 1. Приложения. С. 62–68.

Действие в квартире Трамбецкой.

Гостиная у Трамбецких. Мягкая мебель, цветы, картины. В углу, на пьедестале, статуэтка Амура. Три двери: средняя, «входная», и две боковых. При поднятии занавеса Т р а м б е ц к а я и К л ё п а стоят посреди сцены в театральных позах.

ЯВЛЕНИЕ I

Т р а м б е ц к а я и К л ё п а.

К л ё п а (*декламирует*):

Уж носятся сомнительные слухи,
Уж новизна сменяет новизну;
А Годунов свои приемлет меры...

(*Мрачно озирается.*)

Т р а м б е ц к а я (*аплодирует*). Браво, Клёпа, браво!.. Превосходно!.. Поза, жест, мимика — всё очень, очень хорошо!!

К л ё п а. Merci, tataп.

Т р а м б е ц к а я. Только смотри, не упусти, что я тебе говорила... Помни, дочь моя, что «р е п е т и ц и я н а д о м у», надине с молодым человеком — это чистый клад для незамужней женщины. Надо быть пошлой дурой, чтобы не воспользоваться таким счастливым случаем. Ты, разумеется, понимаешь, в чём дело?

К л ё п а. Понимаю, tataп.

Т р а м б е ц к а я. Я потому и выбрала в «Борисе Годунове» сцену у фонтана, что это самое подходящее место в твоём положении. Ты ведь знаешь, что мой первый зять Бачманов сделал предложение моей Соне именно в этой же самой сцене. Хотя я и не особенная поклонница поэзии, но, должна признаться, в этом отношении очень много обязана Пушкину. Надеюсь, что ты сумеешь попасть в тон не хуже моей Сони?

К л ё п а. Постараюсь, tataп.

Т р а м б е ц к а я. Помни же, от сегодняшней репетиции зависит твоя участь... Ну, будем продолжать... Позволь, я забыла за разговором твою реплику!

К л ё п а. «А Годунов свои приемлет меры...»

Т р а м б е ц к а я. Ах, да! (*Декламирует с пафосом за Самозванца.*)



Что Годунов? Во власти ли Бориса
Твоя любовь, одно моё блаженство?
В глухой степи, в землянке бедной ты...
Ты заменишь мне царскую корону!
Твоя любовь...

(Говорит.) В этом месте я тебя обнимаю... то есть не я, а он... monsieur Погуляев должен тебя обнять!

К л ё п а. А если он этого не сделает? Он такой неопытный любитель.

Т р а м б е ц к а я. Ты ему напомнишь... ты ему скажешь, что так надо... согласно театральным традициям.

К л ё п а. Слушаю, тамап. Можно продолжать?

Т р а м б е ц к а я. Уж право не знаю. Если он порядочный человек, он не доведёт репетиции до конца.

К л ё п а. Отчего же не доведёт?

Т р а м б е ц к а я. Очень просто — потому, что сделает тебе предложение.

К л ё п а. Вы думаете?

Т р а м б е ц к а я. Ты увидишь. Впрочем, всё зависит от тебя самой. Если ты будешь вести роль в том тоне, как я тебе наказала, я в успехе не сомневаюсь.

К л ё п а. Всё, всё сделаю, как вы наказали, тамап. Мне непременно хочется сделаться madame Погуляевой. Он такой покорный, такой услужливый и, вдобавок, говорит, ужасно богат.

Т р а м б е ц к а я. Совсем не так ужасно, как говорят, но, во всяком случае, у него есть имение со строевым лесом и нигде не заложенное. А в наше время жених без долгов — это такая редкость, такая редкость... всё равно что человек без задних мыслей!..

Звонок в передней.

К л ё п а. Неужто уже он? Ах, как страшно!

Т р а м б е ц к а я. Не волнуйся, дитя моё, это звонок Веняминова. Вот человек, который возмущает меня до глубины души. Ходит к нам вторую неделю и всё не может найти подходящего материала для репетирования с Ликой. А ещё адвокат, человек со средствами, с положением... не понимаю!

К л ё п а. Он ужасно нерешителен, тамап.

Т р а м б е ц к а я. Какой вздор: он просто глуп! Помешался на Шекспире и выражается какими-то высокими изречениями, которых никто не понимает. Если он сегодня не будет выражаться яснее, я его устрою. Та-



кие драматические женихи совсем не в моих видах! Займи пока его, а то я боюсь, чтоб не высказать ему сгоряча то, что думаю! А ты теперь знаешь — о чём я думаю?! (*Уходит налево.*)

В средней двери показывается В е н ь я м и н о в с толстой книгой под мышкой и большим узлом, из которого торчит конец шпаги.

ЯВЛЕНИЕ II

К л ё п а и В е н ь я м и н о в.

К л ё п а (*берёт книгу и учит роль, как бы не замечая входящего Веняминаова*).

Часы бегут, и дорого мне время.
Я здесь тебе назначила свиданье
Не для того, чтобы...

(*Заметив Веняминаова.*) Ах, Анатолий Павлович, это вы? Здравствуй-те. Что это вы сегодня с каким багажом!.. это что за фолиант?

В е н ь я м и н о в. Это Шекспир.

К л ё п а. А узел с чем?

В е н ь я м и н о в. А тут костюм Гамлета, главные принадлежности. Я без костюма совсем не могу репетировать, — Бог знает, что у меня тогда выходит. Но раз я надеваю костюм, я сейчас же вхожу в роль.

К л ё п а. Наконец-таки вы решились репетировать! Как же это мне Лица ничего не говорила?

В е н ь я м и н о в. Я, признаться, скрывал от Лидии Львовны. Хотел как следует подготовиться... всё изучал «критику Белинского».

К л ё п а. Теперь готовы?

В е н ь я м и н о в. Хоть сейчас готов приступить, если Лидия Львовна дома!

К л ё п а. Нет, она ушла в театральную библиотеку за новой ролью. Она сейчас придёт.

В е н ь я м и н о в. А как здоровье вашей матушки?

К л ё п а. Благодарю вас. Она, по обыкновению, хлопочет по хозяйству.

В е н ь я м и н о в. А вы, по обыкновению, всё за изучением классических образцов?

К л ё п а. Да, как видите. Искусство — это моя страсть, моя болезнь.

В е н ь я м и н о в. И моя тоже.

К л ё п а (*аффективно*). Я как мотылёк стремлюсь на огонёк рампы, потому что вне атмосферы искусства ничего не вижу кроме прозы.

В е н ь я м и н о в. «Р а м п а — е с т ь п р е д е л и л ю з и и», — как сказал Джемс Льюис!

К л ё п а. Право, если бы не тапан, я бы бросила всё и поступила на сцену.

В е н ь я м и н о в. Я, кажется, *тем* кончу, несмотря на протесты моего папá, потому что адвокатская деятельность решительно мне не по сердцу... Достаточно одной судебной обстановки, чтобы убить всякую иллюзию... Прошу покорно тут вдохновиться — во фраке, в белом галстуке, с томом «Уложения о наказаниях» под мышкой! Вот если бы можно было облечься в костюм Отелло, или в какую-нибудь римскую тогу, это — другое дело: тут поневоле заговоришь не своим голосом... Нет, адвокатская деятельность положительно мешает драматической, в этом я убедился на первых же шагах...

К л ё п а. Да, к сожалению, искусство требует всего человека, не позволяет мириться ни с какими уклонениями.

В е н ь я м и н о в. Я вам скажу более: человек, посвятивший себя искусству, не должен даже жениться.

К л ё п а. Ну, уж это крайность! (*Пауза.*) Извините за вопрос: разве моя сестра вам не нравится?

В е н ь я м и н о в. Помилуйте, как можно, но, видите ли, Лессинг сказал...

При последних словах входит Т р а м б е ц к а я.

ЯВЛЕНИЕ III

Т р а м б е ц к а я, К л ё п а и В е н ь я м и н о в.

Т р а м б е ц к а я. Какой там Лессинг? Что он сказал? Здравствуйте! О чём вы тут спорите?

К л ё п а. Вот Анатолий Павлович говорит, будто существует такое убеждение, что человек, посвятивший себя искусству, не должен жениться.

Т р а м б е ц к а я. Какая нелепость! Да человека с подобным убеждением не примут ни в один семейный дом. И потом. Позвольте, в чём же, наконец, заключается цель искусства, как не в том, чтобы нас пленять? Ну, а раз вас п л е н и л и, брак неизбежен... Это ясно как день, тут не о чём и спорить.

В е н ь я м и н о в. Вы смотрите слишком односторонне, Прасковья Фёдоровна; вы забываете, как высказался в этом случае, в качестве

критика, Денис Дидро: «Миссия актёра, — говорит он, — это величайшая миссия в мире, это...»

Трамбецкая (*резко перебивая*). А я вам, в качестве матери, скажу прямо, что величайшая миссия в мире — это миссия семьянина. Для того чтобы быть актёром, совершенно достаточно одного желания, а для того, чтобы иметь, по нынешним временам, семью, тут нужно ещё состояние... Солидное состояние, вроде как... (*Сдерживаясь*.) Ну да это всё равно в каком роде, лишь бы было! Займёмся теперь главным: решились вы, наконец, хоть что-нибудь прорепетировать с моею младшею дочерью или нет?

Веняминов. Да, я решился... я выбрал «Гамлета». (*Трамбецкая хмурится*.) Вы, пожалуйста, не думайте, что я провалю... я долго к нему готовился... по Белинскому.

Трамбецкая. Гамлет!.. Знаю... Только забыла, чем кончается?

Веняминов. Гамлет умирает...

Трамбецкая. Женатый?

Веняминов. Нет, холостой... Он умирает на дуэли.

Трамбецкая. Я, право, не знаю, согласится ли Лика на Гамлета. Пьесы, которые кончаются так неопределённо, совсем не в характере моей дочери. Да и я сама, как мать, мало симпатизирую «незамужним» пьесам!



Клёпа. А вот и ваша Офелия.

Вбегает Лика.

ЯВЛЕНИЕ IV

Те же и Лика.

Лика (*вбегая*). Мамаша! Мамаша! знаешь, что я узнала... Ах, Анатолий Павлович, здравствуйте... я вас впопыхах и не заметила... (*Кокетливо*.) Отчего это вы вчера, милостивый государь, не изволили явиться в кружок, а?

Веняминов. Помилуйте, я счёл бы своей священной обязанностью, но... но я готовился к репетиции.

Клёпа. Анатолий Павлович говорит правду. Он решился, наконец, себя проявить.

Лика. Мерсі. Это очень любезно с вашей стороны.

Трамбецкая. Только не знаю, будет ли тебе по вкусу выбор Анатолия Павловича... он выбрал Гамлета... сцену с Офелией... По-моему, это

такая сухая вещь...

В е н ь я м и н о в. Помилуйте, Прасковья Фёдоровна, совсем не сухая... Откуда вы взяли, что сухая?

Л и к а. Разумеется, всё зависит от того, как её играть... (*Сосредоточенно задумывается.*)

В е н ь я м и н о в. О, я уверен, что Офелия выйдет у вас очень типична: у вас голубые глаза и белокурые волосы, — почти всё, что требуется... О чём же вам думать?

Л и к а. Я думаю о том, что недурно было бы сделать... разрез.

В е н ь я м и н о в. То есть как это разрез?

Л и к а. Так разрез... вот здесь, сбоку... (*Указывает на юбку своего платья.*) Это вышло бы очень эффектно!

В е н ь я м и н о в. Но, помилуйте, Лидия Львовна, насколько известно по истории, — Офелия вовсе не была гречанкой!

Л и к а. Ах, история тут ни при чём — это вполне дело портнихи и собственного вкуса... (*Соображая.*) Да, это выйдет необыкновенно эффектно! (*Кротко.*) Хорошо, я согласна... я на всё согласна.

Т р а м б е ц к а я. Она на всё согласна... Вы видите, что это не девушка, а ангел! (*Обнимает дочь.*) Ну, рассказывай, моя стрекоза, что ты узнала?

Л и к а. Я только что из кружка!.. Там происходит, мама, что-то неладное: по сцене ходит пристав с хозяином дома и о чём-то таинственно шепчутся... А на лестнице — целая толпа любителей, из тех, которым не удалось до сих пор себя проявить... Иные плачут, а другие вслух бранятся, что даром внесли деньги... Как видно, наш милейший кружок доживает свои последние дни!..

В е н ь я м и н о в. Вы говорите «последние»? Экая обида!.. Значит, мне теперь не удастся репетировать на подмостках?!

Т р а м б е ц к а я. Вы можете репетировать *без* подмостков... Это решительно всё равно... Истинный любитель будет репетировать в поле, в лесу, на берегу моря, где угодно... лишь бы было *с кем* репетировать!..

В е н ь я м и н о в. Во всяком случае, вы мне позволите репетировать в костюме?.. Это меня вдохновляет!

Т р а м б е ц к а я. Сделайте одолжение, если только это вам к лицу.

В е н ь я м и н о в. И вымазаться мне тоже можно?

Т р а м б е ц к а я. Как вымазаться?.. Зачем вымазаться?

В е н ь я м и н о в. То есть, я хотел сказать... «н а г р и м и р о в а т ь с я», чтоб быть Гамлетом с ног до головы!..

Т р а м б е ц к а я. Нет, это будет как будто лишнее. Тем более, по ходу действия вам, вероятно, придётся целоваться, а при гримировке это уж совсем неудобно.

В е н ь я м и н о в (*Лице*). Если вы желаете, начнём репетировать?.. Я горю нетерпением.

Л и к а. Я тоже вся горю!

Т р а м б е ц к а я. Потерпите минуту, дети мои... Сейчас должен явиться monsieur Погуляев... (*Венъяминову.*) Наш новый член... Вы только, пожалуйста, ничего не говорите ему о падении кружка: он слишком любит искусство, чтобы принять известие равнодушно.

Звонок.

Вот и он — лёгок на помине! (*В сторону.*) Искусство падает — надо будет принять самые энергические меры, чтобы поставить на ноги семью!!

Входит П о г у л я е в.

ЯВЛЕНИЕ V

Т р а м б е ц к а я, К л ё п а, Л и к а, В е н ь я м и н о в и П о г у л я е в,
потом Г о р н и ч н а я.

Т р а м б е ц к а я. А, милейший Дмитрий Петрович, добро пожаловать! Вот позвольте вам представить — соперник по подмосткам, Анатолий Павлович Венъяминов, молодой адвокат... (*Венъяминову.*) Павел Петрович Погуляев, черниговский помещик, тоже страстный театрал!..

П о г у л я е в. Очень, очень приятно!

В е н ь я м и н о в. Я тоже очень рад... Истинные театралы теперь такая редкость!

Отходят направо на авансцену. Т р а м б е ц к а я в глубине наставляет дочерей.

Помилуйте, бросить поместье и приехать в город, чтобы подвизаться на подмостках — в наше материальное время это просто подвиг!

П о г у л я е в. Надо вам сказать, что я питаю полнейшее отвращение к сельскому хозяйству, непреодолимое...

В е н ь я м и н о в. Вероятно, такое же, как я к адвокатуре. Обелять мошенников совсем не в моей натуре — я предпочитаю громить их с подмостков.

П о г у л я е в. А вы давно знакомы с семейством Трамбецких?

В е н ь я м и н о в. Вторую неделю. Гостеприимнейшая семья... Меня здесь принимают как родного.

П о г у л я е в. Да, превосходные люди. Я познакомился с ними только на днях, в Кружке, и уже приглашён сегодня пройти со старшей дочерью...

сцену у фонтана.

В е н ь я м и н о в. А я репетирую сегодня с младшей Гамлета... *сцену с Офелией*. Можно сказать, классическое семейство!.. И какие даровитые дочери... Вам которая нравится?

П о г у л я е в. Мне кажется, что старшая...

В е н ь я м и н о в. А мне сдаётся, что я равнодушен к младшей. Но смотрите, мы пришли сюда, собственно, чтоб играть, — увлекаться в сторону не надо... «Искусство прежде всего!» — как сказал, если не ошибаюсь, Франсуа Сарсэ...

П о г у л я е в (*наивно*). Да, разумеется, чтоб играть... надо прежде всего искусство!

Т р а м б е ц к а я. Ну, господа, не будем терять золотого времени — приступим! (*Веньяминову*.) У вас по пьесе какая декорация?

В е н ь я м и н о в. Зала во дворце.

Т р а м б е ц к а я. Значит, вы можете репетировать в зале, вам не нужно никакой обстановки.

В е н ь я м и н о в. Собственно говоря, во времена Шекспира и не было никакой обстановки, — играющие больше налегали на чувство...

Т р а м б е ц к а я. Тем лучше, играйте, как во времена Шекспира — налегайте на чувство... А вы, monsieur Погуляев, потрудитесь здесь прорепетировать... Во времена Пушкина обстановкой не пренебрегали. Аннушка, Аннушка!

Входит Горничная.

Л и к а (*Веньяминову, который забрал с собой книгу и узел, театрально*). «Здоровы ли вы, принц?»

В е н ь я м и н о в (*недоумевающе*). Покорно вас благодарю... я здоров!

Т р а м б е ц к а я. Ну, и идите себе, репетируйте на здоровье!

Л и к а. Принц, вашу руку?

В е н ь я м и н о в. Милая Офелия!..

Уходят направо.

ЯВЛЕНИЕ VI

Трамбецкая, Клёпа, Погуляев и Горничная.

Т р а м б е ц к а я. Аннушка, приберите комнату.

Г о р н и ч н а я (*интимно*). Для игры прибрать... как в позапрошлом году для Софьи Львовны?

Т р а м б е ц к а я (*вздыхая*). Да, как в позапрошлом! Амура поставьте

посреди... (*Общими силами водружают посреди сцены пьедестал и статуэтку. Погуляеву.*) Это будет вместо фонтана... Что делать, надо меняться к обстоятельствам. (*Горничной.*) Стол отодвиньте... Эта козетка будет вместо садовой скамьи... Цветов сколько угодно — совсем сад... Вот только нет луны... Разве это стенное блюдо... Вообразите, что это луна!.. Теперь всё готово... (*Горничной.*) Никого не принимать! (*Погуляеву и Клёпе.*) Ну, репетируйте с Богом, репетируйте, я вам мешать не стану!

Уходит в среднюю дверь, подмигивая Клёпе.
Г о р н и ч н а я следует за ней.

ЯВЛЕНИЕ VII

П о г у л я е в и К л ё п а.

П о г у л я е в. Какая досада, что я не догадался захватить с собой костюма!

К л ё п а. Это ничего, вы не так связаны...

Пауза.

П о г у л я е в. Вы меня извините... Мне откуда выходить?

К л ё п а. Вы выходите слева... А я отсюда... справа... это так по истории!..

Становятся. Пауза. П о г у л я е в смотрит смущённо на статую Амура, а К л ё п а полуотворила дверь справа, откуда доносится завывание
В е н ь я м и н о в а: «Умерреть — уснууть нне более!!»

К л ё п а. Что ж, начнёмте?

П о г у л я е в. Я, право, не знаю, как я начну... Я ужасно волнуюсь...

К л ё п а (*в сторону*). Это счастливый признак. (*Ему.*) Иначе и быть не может, раз вы пришли на свидание... Ну-с, я жду?

П о г у л я е в (*выступает на середину сцены, откашливается и уныло протягивает*): «Вот и фонтан...» (*Говорит.*) Нет, не так... вы меня извините, но сразу никак не попадётся в тон. (*Гордо.*) «Вот и фонтан...» (*Говорит.*) Опять не вышло!

К л ё п а. Вы попробуйте произнести совсем просто... Ну, вот, как бы сказали: «а вот и я!..»

П о г у л я е в. Мерси! (*Имитирует.*) «А вот и фонтан!» (*Говорит.*) Нет, не выходит... У меня начало никогда не выходит.

К л ё п а. Так начнёмте с середины, с моего выхода, а монолог пропустим. По правде говоря, эти противные монологи только затягивают действие.

П о г у л я е в. Как пропустим? Ведь это некоторым образом Пушкин!

К л ё п а. Ну, что ж такое, что Пушкин? Слава Богу, мы ведь свободные любители, а не наёмные актёры, которые обязаны идти строка в строку. Да вот наш кружковский режиссёр — тот всегда своими словами играет. Не далее как на масленице он играл в кружке Фамусова — и тоже своими словами.

П о г у л я е в. И публика ничего?

К л ё п а. Ничего, очень радушно принимала.

П о г у л я е в. В таком случае приступим к действию!

К л ё п а *(откашливается и начинает)*. «Дмитрий... вы?..»

П о г у л я е в *(нараспев)*. «Волшебный, сладкий голос! *(Подходит к Клёпе.)* Ты ль, наконец?..»

К л ё п а *(прерывая)*. Что ж вы не целуете мои руки?

П о г у л я е в. А разве это надо?

К л ё п а. Обязательно. Это польская манера. Ведь вы Самозванец?

П о г у л я е в. Ах, я совсем забыл, что я Самозванец! *(Целует руки и продолжает скороговоркой, как заученный урок.)*

Тебя ли вижу я,
Одну со мной, под сенью тихой ночи?
Как медленно катился скучный день!
Как медленно заря вечерня гасла!
Как долго ждал во мраке я ночном!

К л ё п а *(декламирует, перевирая и опуская слова, не имеющие прямого отношения к Погуляеву, и подчёркивая строки, идущие к делу)*.

Часы бегут, и дорого мне время.
Я здесь тебе назначила свиданье
Не для того, чтоб слушать нежны речи
Любовника. Слова не нужны. Верю,
Что любишь ты, но слушай: я решилась
С твоей судьбой... соединить судьбу мою...
(Хватает его за руку.) То вправде
Я требовать, Дмитрий, одного:
Я требую, чтоб ты души своей
Мне тайные открыл теперь надежды,



Намеренья и даже опасенья,
Чтоб об руку с тобой могла я смело
Пуститься в жизнь — не с детской слепотой,
Не как раба желаний лёгких мужа...
Но как твоя законная супруга!

(Пристально на него смотрит. Затем отрывисто.) Теперь вам.
Поголяев *(конфузится и завирается)*.

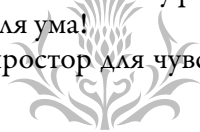
О, дай забыть хоть на единый час
Моей судьбы заботы и тревоги!
Забудь сама!.. Клёпа, зри...

(Говорит.) Pardon! Я оговорился!
Клёпа. Ничего, это вышло у вас очень естественно.
Поголяев *(запутываясь ещё более)*.

Клёпа, зри... О, зри.. Воззри!

(Говорит.) Забыл, как дальше. Без суфлёра ужасно стеснительно
идти, нет никакой нити для ума!

Клёпа. Зато какой простор для чувства! *(Шёпотом подсказывает.)*



О, выслушай моления любви!

Поголяев *(недослышав)*.

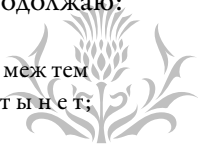
О, выслушай меления мои!..
Дай высказать всё то, чем сердце полно!
О!!...

Клёпа. Здесь мы садимся.

Поголяев. У Пушкина этого нет!

Клёпа. Вы опять с Пушкиным!.. Надо соображаться со сценой,
а не с Пушкиным. Раз написано «сердце полно» — ясно, нужен
некоторый отдых. *(Садятся на диван.)* Я продолжаю:

Послушай, князь; ты медлишь, а между тем
Приверженность моя к тебе остынет;
Час от часу опасность и труды
Становятся опасней и труднее;



(Оглядывается.)



Уж носятся сомнительные слухи,
Уж новизна сменяет новизну;
А Годунов свои приемлет меры...

(Снова тревожно оглядывается; в средних дверях показывается голова 2-жи Трамбецкой.)

Погуляев (криливо, размахивая руками).

Что Годунов? Во власти ли Бориса
Твоя любовь, одно моё блаженство?

Клёпа. Последний стих вырвался у вас прямо из сердца!

Погуляев (увлекаясь).

Твоя любовь — одно моё блаженство!!..
Нет, нет! Теперь гляжу я равнодушно
На трон его, на царственную власть.
Твоя любовь... что без неё мне жизнь
И... и... и...

(Говорит.) Опять потерял тон, — какая досада!

Клёпа. Это ничего. Как раз в этом самом месте вы меня обнимаете!

Погуляев. Кажется, этого нет в тексте?

Клёпа. Всё равно, это так нужно... по ходу действия. (Погуляев нерешительно обнимает.) Вы обнимаете несколько раньше, после слов «твоя любовь», и делаете затем продолжительную паузу... И обнимаете решительнее — это польская манера!

Погуляев (совсем сбился с тона).

Твоя любовь... твоя любовь...
Твоя... моя...

(Обнимает и ждёт реплики, склонив голову на плечо Клёпы; в эту самую минуту Трамбецкая выходит на середину сцены.)

ЯВЛЕНИЕ VIII

Те же и Трамбецкая.



Трамбецкая (выходя из прикрытия и простирая над ними руки).
Благословляю, милые дети, благословляю!!

П о г у л я е в (*опешив*). Как: «б л а г о с л о в л я ю»! Зачем: «б л а г о с л о в л я ю»? Разве это есть у Пушкина?!

Т р а м б е ц к а я (*со слезой в голосе*). На что мне теперь Пушкин, — я и без Пушкина вижу, что вы друг друга любите! Целуйтесь, дети мои, не женируйтесь, — такие минуты в жизни очень редки, совсем редки!

П о г у л я е в и К л ё п а целуются.

Анатолий Павлович! Лика! Идите сюда!! Идите скорей!!!

П о г у л я е в (*освободившись из объятий Клёпы, в сторону*). П е р е и г р а л!.. Непростительно переиграл!..

Входят Лика и Веньяминов; Веньяминов в costume Гамлета: в плаще, в шляпе с пером и при шпаге.

ЯВЛЕНИЕ IX

Т р а м б е ц к а я, Лика, Клёпа, Погуляев и Веньяминов,
потом Горничная.

Т р а м б е ц к а я. Идите же, идите! Позавидуйте на чужое счастье! Поздравьте торжествующую Марину и побеждённого Самозванца! Порадуйтесь с матерью, отправляющей под венец свое предпоследнее дитя!

Лика и Веньяминов (*с мешавшись*). Поздравляем! поздравляем!

Т р а м б е ц к а я (*кивая на Погуляева и Клёпу*). Бесценные мои, как они счастливы! (*Веньяминову*). И вам не завидно?.. Упрёки совести вас не одолевают?

Веньяминов (*опешив*). Нет, одолевают, меня одолевают!

Т р а м б е ц к а я (*шутливо*). Так в чём же дело? Женитесь... За невестой дело не станет...

Веньяминов (*сбитый с толку*). Вы знаете, в моём положении Гамлета это выйдет как-то ненатурально. По Шекспиру Гамлет умирает неженатым, а Офелия вследствие любви путается в уме.

Т р а м б е ц к а я. Ну, а выходит как раз наоборот: *вы* путаетесь, а Офелия... О, я выпытала вчера у вашей маленькой Офелии одно признание, которое её заставит сейчас же покраснеть!

Лика. Мамаша, зачем... ведь я вам сказала под секретом?

Т р а м б е ц к а я. Никогда не надо иметь никаких секретов, моя крошка! (*Веньяминову*.) Не правда ли? пусть она выскажется вполне... Вы не прочь?

Веньяминов (*покраснев*). Я не прочь... А только выходит, что я совсем напрасно... готовился по Белинскому?!

Трамбецкая. Совершенно напрасно. У критиков одни взгляды на искусство, а у матерей — другие...

Ли́ка, по знаку матери, склоняет голову на плечо Веньяминова.
Совсем другие!

Веньяминов (*типо*). Офелия!.. О, нимфа! (*Обалдевший, целуется с Ликой.*)

Погуляев. Это просто удивительно, как это всё вдруг... точно шутка!

Клёпа тоже склоняется и целуется с Погуляевым.

Трамбецкая. Нет, это не шутка — сладить две свадьбы в один день. Далеко не шутка!! Ах, дети мои, если бы вы только знали, что происходит в настоящую минуту в моём материнском сердце, вы бы бросились ко мне и расцеловали!..

Ли́ка, Клёпа, Погуляев и Веньяминов устремляются целовать Трамбецкую. Входит Горничная.

Горничная. Пожалуйста кушать!.. Суп подан.

Трамбецкая (*растроганная*). Суп? О, как кстати этот призыв! Суп — ведь это, так сказать, эмблема семейного счастья... Идёмте же, дети, идёмте!.. Клёпа, Ли́ка, подите сюда — смотрите, как вы растрепались? (*Оправляет в глубине туалеты дочерей.*)

Веньяминов (*на авансцене*). Я не знаю, как я пойду обедать: у меня внезапно пропал весь аппетит!

Погуляев. У меня тоже!..

Веньяминов. Бедный Самозванец!

Погуляев. Несчастный Гамлет! (*Растроганно обнимаются.*)

Трамбецкая (*подходя*). Что это с вами такое?

Погуляев. Это с нами... от избытка чувств.

Веньяминов. Да, небольшой упадок нервов... обычный после сильной игры! (*Печально совлекает с себя доспехи Гамлета.*)

Трамбецкая. В таком случае пойдёмте скорей... подкрепим силы... Марина... то есть Клёпа, бери под руку Дмитрия... Петровича!.. А вы, Анатолий Павлович, возьмите мою Офелию, мою Лиду... моё сокровище!.. (*Слезиво.*) Идёмте обедать... последний раз обедать!..

Погуляев и Веньяминов. Как последний раз? Отчего последний?

Т р а м б е ц к а я. Последний... под крылом матери!.. Вы сами видите, как их о к р ы л и л о ваше предложение?

В е н ь я м и н о в (*натянута*). Я придираюсь к вашим словам, чтобы по-слать за бутылкой шампанского. (*Лике.*) Я считаю долгом выпить за наше будущее...

П о г у л я е в (*грустно*). А я пошлю от себя за другой... Я тоже хочу выпить! (*Идут попарно налево.*)

Т р а м б е ц к а я (*на авансцене*). Они хотят выпить... Они наверху блаженства!.. Право, всё это точно во сне: в один день — и две свадьбы! Вот это дело... Я понимаю!.. А все эти разные там Лессинги и Белинские — всё это какие-то эмпиреи, совсем неприменимые к жизни!

Г о р н и ч н а я (*Трамбецкой, указывая на статую Амура*). Их можно убрать? Игры больше не будет?

Т р а м б е ц к а я. Ах, да, Амура? Уберите... хоть на чердак. Он больше не нужен. И г р а к о н ч е н а! (*Лихующая следует за дочерьми.*)

Г о р н и ч н а я прибирает Амура.





ВТОРА В ТЕАТРЕ НЕТ

Шутка в одном действии Ивана Щеглова (В 2-х картинах)¹

Картина 1-я: «Шесть Гамлетов».

Картина 2-я: «Роковые калоши».

Действующие лица:

Ненюкова, Анна Львовна, антрепренёрша летнего театра.
Скоробогатов, Валерьян Васильевич, режиссёр театра, правая
рука Ненюковой в деле антрепризы.
Блондова, туалетная гранд-дам.
Пуляркин, первый комик.
Каблучков, любовник и фат.
Дреймадров, трагик и резонер.
Гущина, комическая старуха.
Перикова, на роли инженерю.
Мясопустов, суфлёр при труппе Ненюковой.
Таинственный незнакомец.
Клубный лакей.

Действие происходит в летнем помещении клуба:
первое — в саду клуба, второе — на сцене летнего театра.

КАРТИНА ПЕРВАЯ

Садовая площадка. Слева (от зрителя) угол театральной пристройки с надписью над дверью: «Вход на сцену посторонним лицам воспрещается». Справа — садовая скамейка. В глубине сцены — столики и стулья. Перед поднятием занавеса на сцене слышны спорящие голоса и до зрителей явственно доносится слово «дурак», после чего занавес взвизывает.

¹ Щеглов Иван. Весёлый театр. Одноактные шутки. В горах Кавказа. Изд. 2-е. СПб.: Изд-е А. С. Суворина, 1901. С. 319–353.

I



Таинственный незнакомец,
потом Мясопустов и Скоробогатов.

Таинственный незнакомец (*мрачный мужчина в размахайке, широкой шляпе и с огромной трубкой рукописи под мышкой, стремительно выходит из театральных дверей, останавливается посреди сцены и, погрозив трубкой рукописи зданию театра, трагическими шагами удаляется направо. За кулисами слышится его голос.*) Извозчик! Скорей на вокзал! Двугривенный на чай!

Шум отъезжающего экипажа и затем пауза.
За театральной дверью зычный голос С к о р о б о г а т о в а:
«Скажите господину автору, что я согласен на всё!»
Чья-то рука выталкивает из дверей М я с о п у с т о в а.

М я с о п у с т о в (*выкатываясь на сцену*). Господин автор! Валерьян Васильевич на всё согласен! Господин автор!! (*Осматривается.*) Да куда же он делся, прости Господи? (*Идёт в глубину сцены и кричит.*) Господин автор!!!

С к о р о б о г а т о в (*выходит из театра. Мясопустову.*) Ну, что?

М я с о п у с т о в. Да что-с: автора нигде не видать...

С к о р о б о г а т о в. Не провалился же он сквозь землю! (*Кричит.*)
Господин автор!

М я с о п у с т о в (*тоже кричит*). Господин автор!

С к о р о б о г а т о в (*раздражительно*). Что вы без толку орёте! Подите лучше справьтесь в буфете: не видел ли кто автора?

М я с о п у с т о в уходит в глубину, налево.

Не мог же он, в самом деле, вовсе исчезнуть из театра!.. Это было бы ни на что не похоже!!

II

Мясопустов и клубный лакей.

М я с о п у с т о в (*указывая на лакея*). Вот он видел автора!

С к о р о б о г а т о в. Что же он говорит?

М я с о п у с т о в. Бог знает что: он говорит, что автор сел на извозчика и уехал!



Скоробогатов. Куда уехал?

Мясопустов. Туда... на вокзал.

Скоробогатов (*лакею*). Да ты, может, братец, ослышался?

Лакей. Никак нет-с. Они ещё двугривенный на чай посулили, чтобы, значит, скорее катил!

Скоробогатов (*побледнев*). Вот так история! (*Лакею*.) Да ты не ошибся ли? Физиономия такая отгалкивающая, а в лице этакое презрение?.. (*Представляет.*)

Лакей. Как же нам ошибиться, ежели они этого самого презрения в нашем буфете набрались!

Мясопустов. Вот видите?

Скоробогатов (*упавшим голосом*). Вижу!.. (*Тревожно.*) Сбегайте скорее в режиссёрскую и посмотрите, там ли, по крайней мере, пьеса и роли?

Мясопустов убегает в театр, а лакей почтительно
ретируется в глубину сцены.

Господи, да неужто он серьёзно обиделся, что я его «дураком» назвал?!. А впрочем, кто его знает!.. Эти авторы такой щепетильный народ — никогда не угадаешь, с какой стороны подойти!



III

Мясопустов.

Скоробогатов. Ну, что... пьеса там?

Мясопустов. Пьесы нет. Автор, верно, захватил с собой...

Скоробогатов. А роли?


Мясопустов (*махнув рукой*). И ролей нет — и роли забрал.

Скоробогатов (*схватив себя за голову*). Батюшки, да ведь мы пропали!

Мясопустов. Пропали, Валерьян Васильевич!..

Смотрят друг на друга в оцепенении. Справа показывается

Ненюкова.



Ненюкова, потом Блондова и Каблучков, Пуляркин
и Персикова, Гущина и Дреймадёров.

В продолжение нижеследующей сцены — в глубине, около столиков,
постепенно собирается вся труппа: Блондова и Каблучков,
Пуляркин и Персикова, Гущина и Дреймадёров.

Ненюкова (*обращаясь к Скоробогатову*). Ну-с, я могу вам сообщить
приятное известие: сбор полный и публика необыкновенно заинтересо-
вана новой пьесой!

Скоробогатов. И я вам могу тоже сообщить приятное известие:
автор пьесы скрылся и захватил с собой и пьесу и роли!

Ненюкова. Ах, какой неделикатный! (*Простодушно.*) Впрочем, я
должна признаться, у меня никогда к нему не лежало сердце! (*Смотрит
на часы и потом в глубину сцены, где начинают собираться артисты.*)
Что ж, я думаю, можно скоро и начинать?

Скоробогатов (*фыркает*). Начинать?!

Ненюкова. Разумеется. На моих без четверти восемь.

Скоробогатов. Да что начинать-то?

Ненюкова. Спектакль.

Скоробогатов. Да ведь вам же говорят русским языком, что автор
забрал с собой пьесу и уехал.

Ненюкова. А разве он не вернётся?

Скоробогатов. Нет, не вернётся.

Ненюкова. И другого экземпляра пьесы у нас нет?

Скоробогатов. Ничего у нас теперь нет, кроме афиши! Слышите?..
Ничего!!

Ненюкова (*поражена*). Что же с нами тогда будет?

Скоробогатов. Это у вас хотел спросить!

Ненюкова. Я ничего не знаю. Я знаю одно: что я самая несчастная
женщина в мире!!! (*Плачет.*)

Мясопустов ораторствует в глубине сцены,
окружённый артистами и артистками.

Скоробогатов. Это очень может быть, только теперь совсем не
время плакать... Ну, перестаньте же, я вам говорю! (*Оглядывается.*) Ведь
вы таким манером подрываете всякое доверие к антрепризе!..

Н е н ю к о в а. Сами судите, как же мне не плакать: сбор полный... а представлять нечего!

С к о р о б о г а т о в. Положение действительно драматическое... Но, чёрт возьми, не было ещё положения, из которого бы не вышел Валерьян Скоробогатов!

Н е н ю к о в а. Вы всё только о себе думаете — вы забываете, что я положила на эту несчастную антрепризу весь мой капитал.

С к о р о б о г а т о в. А я — всю мою энергию. Как видите, нам решительно не в чем друг друга упрекать!

Н е н ю к о в а. Да, но это вы совратили меня на этот роковой путь!

С к о р о б о г а т о в. Сударыня, я никого в жизни не совращал, кроме моей жены... которая от меня сбежала!..

Н е н ю к о в а. Нет, вы, вы, вы!! *(Снова плачет.)*

Сенсация среди артистов. Вся труппа выходит на авансцену.

Д р е й м а д ё р о в *(подходит к Скоробогатову)*. Что такое случилось? Это правда, что новая пьеса не может идти?

С к о р о б о г а т о в. К сожалению, не может... Автор выкинул с нами такую штуку, которой ещё не было примера в истории!..

К а б л у ч к о в *(подходя с другой стороны)*. Что же вы однако намерены предпринять? Не забывайте — сегодня сбор совершенно полный!..

С к о р о б о г а т о в. Ах, господа, я совсем потерял голову! Такой казус со мной первый раз в жизни!!

Г у щ и н а. По-моему, выход один: поставить другую пьесу!..

С к о р о б о г а т о в *(ударив себя по лбу)*. Именно другую!.. какая богатая идея! Позвольте вас поблагодарить, дорогая Прасковья Семёновна, от полноты души... *(Направляется с распростёртыми объятиями к Гущиной и вдруг останавливается.)* Но какую пьесу — вот загвоздка... *(Возвращается назад, занятый своей мыслью.)*

Д р е й м а д ё р о в. Хотите, я вам дам совет? Поставьте «Гамлета»!

С к о р о б о г а т о в. Господь с вами! А декорации? А костюмы? Что вы! Что вы! *(Машет руками.)*

Д р е й м а д ё р о в. Позвольте, я не кончил: поставьте «Гамлета» в современных костюмах — это будет смело и оригинально!

С к о р о б о г а т о в *(после краткого раздумья)*. Что ж, я бы не прочь... да ведь газеты загрызут! Скажут — глумление над прахом, и всё такое! Да и, правду сказать, трагедия теперь всюду вырождается... Теперь настоящего Гамлета днём с огнём не сыскать, а не что под вечер... да ещё за десять минут до начала спектакля!

Д р е й м а д ё р о в. Если вы это так полагаете, то позвольте вам напом-

нить, милейший Валерьян Васильевич, что когда я играл Гамлета в Ельце — публика до того неистовствовала, что театр дал трещину!

К а б л у ч к о в (*подходя к Скоробогатову с другой стороны*). А когда я поставил в свой бенефис Гамлета в Торжке — вы знаете, мне буквально не дали кончить. Публика, не стесняясь, кричала: «Довольно, Каблучков! Довольно! Пожалейте дамские нервы!!»

С к о р о б о г а т о в. Вот видите, господа, уже две претензии на Гамлета! Ну, разве мыслимо после этого пускаться в трагедию?

Подходит Пуляркин.

П у л я р к и н (*отводя Скоробогатова в сторону*). Вы отлично знаете, Валерьян Васильевич, что я человек без всяких претензий, но раз вы заговариваете о Гамлете и забываете обо мне — это я нахожу довольно странным!..

С к о р о б о г а т о в. Но помилосердствуйте, Иван Андреич, ваша толщина...

П у л я р к и н. Не говорите мне о моей толщине! Сценическая практика не раз доказывала, что — тогда как толстые актёры играют очень тонко — иные тонкие актёры (*косится на худобу Каблучкова*) играют так, что тяжело смотреть!.. И потом известно по истории, что Гамлет страдал одышкой. (*Отдувается.*)

С к о р о б о г а т о в. Но ведь вы по природе комик, многоуважаемый Иван Андреевич! Чистокровный комик!

П у л я р к и н. И вовсе не по природе... а потому, что антрепренёры платят мне больше за комизм, чем за пафос!.. Ну, а вы сами знаете, какая у меня семья? Согласитесь, я же не виноват, если семейные обстоятельства сделали меня комиком!

С к о р о б о г а т о в (*горячо*). Ну, уж если дело дошло до домашних обстоятельств, так не угодно ли вам знать, что я тоже отчасти Гамлет!

П у л я р к и н.

Д р е й м а д ё р о в.

К а б л у ч к о в.

} Вы? Вы?

С к о р о б о г а т о в. Да-с, я! Я играл Гамлета в Таганроге — провалился, устыдился и бросился... в антрепризу!

Д р е й м а д ё р о в. Ну, уж если и вы играли Гамлета — я после этого нисколько не удивлюсь, если и этот малиновый нос (*кивает насмешливо на Мясопустова*) тоже осмелится возмечтать!

М я с о п у с т о в (*обидчиво*). Такие речи слышать от вас, Николай Филипыч, мне довольно оскорбительно, потому что я из-за этого

самого Гамлета испортил всю карьеру моей жизни!..

Дреймадров. Вашу карьеру?

Мясопустов. Да-с, когда я служил в 1869 году в Александринском театре, я не раз просил по начальству разрешить мне дебют в Гамлете...

Дреймадров. И вам, натурально, не разрешили?

Мясопустов. Натурально — не разрешили. Я собственно оттого и спился и бросил подмостки, что мне не разрешили! *(Ударяет себя в грудь и декламирует.)*

Олея ранили стрелой,
А лань беспечная пасётся!

Проходит в глубину сцены и даёт дорогу Блондовой,
которая выходит на середину сцены.

Блондова. Знаете, господа, вы все — возмутительно неделикатны!

Недоумение мужчин.

Чуть не полчаса толкуете о Гамлете и совершенно забываете обо мне, точно это не я, которая в позапрошлом году производила в Одессе фурор в этой роли! По крайней мере тогда в газетах прямо писали, «что Нимфодора Блондова первая русская актриса, которая решилась из любви к Шекспиру забыть женский стыд и прочее»... *(Скоробогатову.)* Думаю, вам, как режиссёру, далеко бы не мешало иметь это в виду!.. *(С достоинством отходит.)*

Скоробогатов *(схватывает в отчаянии себя за голову)*. Вот положение! Подюжины Гамлетов — и ниоткуда настоящей поддержки!!

Ненюкова. Кто же виноват, когда вы никого не слушаете?

Скоробогатов. Ах, оставьте! Ничего вы тут не понимаете! Разве можно питаться иллюзиями, когда через пять минут надо поднимать занавес!.. Боже мой, вот положение! Вот положение!! *(Мечется по сцене. Потом вдруг останавливается и обращается умоляюще к труппе.)* Родные мои, да может быть, вы на моё счастье затвердили роли? Может быть, воспроизведём пьесу как-нибудь наизусть, а?! *(Молчание.)* Неужто же никто ни в зуб?

Гущина. Станный вы человек, Валерьян Васильевич, — кто же летом учит роли!

Персикова. Разумеется. Летом во всех театрах принято играть своими словами!

Скоробогатов. Позвольте, mesdames, да ведь этак пьеса потеряет всякий смысл!

Гущина. Ну, зимой, конечно, другое дело! Зимой публика всё же иногда вникает в то, что видит, — а, например, сегодня... когда в тени двадцать три градуса — я думаю, никому и в голову не придёт гоняться за смыслом!

Скоробогатов (*сбитый с толку*). Ах, Боже мой, да я нисколько не отвергаю, что когда артисты находятся в сильном градусе, можно играть своими словами... Я этого нисколько не отвергаю! Но, прежде всего, надо, чтобы была у суфлёра пьеса... было по чём идти. А если вовсе нет пьесы — я вас спрашиваю: как тут быть?!

Дреймадёров. Н-нда, это — задача!.. (*Подумав.*) Впрочем, если есть нить... тогда отчего же!

Скоробогатов (*ухватившись за мысль*). Как вы говорите?

Дреймадёров. Я говорю, если есть какая-нибудь нить... ну, так сказать, программа — чтобы не спутать, кто кого любит, или не придушить там... кого не следует по пьесе — тогда, по-моему, отчего же!!

Скоробогатов (*ударив себя по лбу*). Батюшки, да ведь у меня есть программа!

Все (*кроме Ненюковой, которая находится в грустном ослепенении и нюхает спирт*). Где, где, покажите??

Скоробогатов (*вынимает из кармана афишу спектакля и развёртывает*). Вот!

Все (*разочарованы*). Афиша! И больше ничего?

Скоробогатов. Да-с, афиша — и больше ничего! Полагаю, что, при настоящем положении театрального дела, этого достаточно! (*Читает.*) «Сегодня, 18-го июля, трупною драматических артистов, под управлением В. В. Скоробогатова, в первый раз новая пьеса: “Роковые калоши”»! (*Говорит.*) Каково название! (*Читает.*) «Драма в 5-ти действиях и прочее». Ну, далее, из распределения лиц более или менее ясно — кто кого любит. Наконец, суть пьесы, наверное, ещё у всех в памяти, так что большой путаницы, во всяком случае, быть не может!..

Дреймадёров (*мрачно*). Ну, это ещё неизвестно — у всех ли?!

Скоробогатов (*всплеснув руками*). Неужто же вы не знаете драмы? Помилосердствуйте, ведь у вас главная роль!

Дреймадёров. Да, но вы тоже помилосердствуйте: у нас была всего одна репетиция... на которой я физически не мог присутствовать... (*Лакеню.*) Человек, сельтерской!

Лакеню убегает и вскоре возвращается с бутылкой и стаканом.

Скоробогатов (*разводит руками*). Ну, после этого я нисколько не

удивляюсь, что у вас в Гамлете была «трещина»! (*Обращаясь к труппе.*) Господа, пристыдите кто-нибудь господина Дреймадёрова? Расскажите ему, в чём суть? (*Все молчат.*) Как, неужели же никто не читал пьесы? Господа, это чёрт знает что такое!!

К а б л у ч к о в. Позвольте, а вы читали? Ведь вы режиссёр!

С к о р о б о г а т о в. Вот уж мне совсем некогда читать всякую чепуху! Сами знаете, как я занят: я и декоратор, и литератор, и статист, и машинист... и сам не разберу что такое! С меня смешно даже требовать!

П у л ь р к и н. Так как же вы, милостивый государь, ставите и заставляете нас репетировать всякую ерунду, о которой сами не имеете ни малейшего понятия?

С к о р о б о г а т о в. Это не я ставлю ерунду — это Анна Львовна: это она ведёт репертуар!..

Д р е й м а д ё р о в (*нёт сельтерскую*). Так, может быть, она читала?

С к о р о б о г а т о в. А что вы думаете! (*Ненюковой.*) Анна Львовна? Анна Львовна?? Да бросьте вы нюхать спирт — всё равно у вас нет никакого нюху!

Н е н ю к о в а (*очнулась*). А! Что такое?

С к о р о б о г а т о в. Вы читали сегодняшнюю пьесу?

Н е н ю к о в а. «Роковые калоши»? Разумеется, читала.

С к о р о б о г а т о в. Ради Бога, не помните ли, в чём там дело?

Н е н ю к о в а. Ах, уж теперь не помню всего! Я читала на ночь... как все новые пьесы... (*Опять нюхает спирт.*) Мне доктор так посоветовал... от бессонницы!..

С к о р о б о г а т о в. Ну, хоть в общих чертах припомните! Неужели же у вас ничего не осталось в голове?

Н е н ю к о в а. Нет, осталось... Немного, но осталось! (*Припоминает. Вся труппа со Скоробогатовым во главе жадно прислушивается.*) Вот видите ли: у жены есть муж... и он на неделю куда-то уезжает... Естественно, у той образуется в душе пробел и она начинает искать в жизни какой-нибудь идеал...

К а б л у ч к о в (*охорашиваясь*). Идеал, разумеется, я!

Н е н ю к о в а. Ну, вот из-за этого и вся путаница... Она ищет идеал, а идеал ищет невесту с приданым... Понятно, что никто друг друга не понимает и все втайне страдают — обыкновенно как во всех драмах... Да вот, кажется, и всё!

С к о р о б о г а т о в. Быть не может, чтоб всё, — а какой же конец?..

Н е н ю к о в а. Ах, конец ужасный!.. Представьте, муж догадывается в чём дело, летит домой, прямо с поезда, врывается в будуар... (*Закрывает в страхе лицо.*)

Напряжённое внимание.

Женщины (*ажитированно*). Что же дальше?
Ненюкова (*раскрывает лицо*). Вот что дальше — решительно не припомню!.. (*Нюхает спирт.*)

Общее разочарование. Пауза.

Пуляркин. Всё это было бы ещё ничего, если б пьеса не называлась «Роковые калоши»! Почему «роковые» — я окончательно не понимаю!

Скоробогатов (*раздражительно*). «Роковые» поставлено, разумеется, для сбора, — как вы таких простых вещей не понимаете?

Пуляркин. Нет, я это отлично понимаю, но вы, кажется, забыли, что говорит Дидро относительно соответствия между сюжетом пьесы и её заглавием! Он ясно констатирует...

Скоробогатов. Иван Андреевич, пощадите! Сегодня 23 градуса в тени!! (*Обращаясь к труппе.*) Так как вы полагаете, господа, — пожалуй, можно и начинать? Главные положения теперь ведь вам известны?

Шёпот между артистами.

А? (*Обращаясь к дамам.*) Я уверен, mesdames, что для такой талантливой труппы, как наша, совершенно достаточно одной, так сказать, канвы? Самое трудное будет начать, а уж затем темперамент подскажет, что делать далее... Ну, а где не подскажет — припомните отрывок из какой-нибудь современной драмы... всё равно из какой — нынче все драмы похожи одна на другую!..

Шёпот между артистами.

Помилуй Бог, такая талантливая труппа и чтоб не сумела потрясти зрителя без помощи автора! Да ну его в болото совсем! Докажем, чёрт возьми, Европе, что наши в поле не робеют!..

В труппе переговоры.

Что ж, господа, дело в шляпе, а?!

Дреймадёров выступает вперёд.

Дреймадёров. Вот видите ли, дело не столько в шляпе, сколько

в ридикюле Анны Львовны! Если нам заплатят «разовые» за прошлый спектакль — мы согласны на всё!..

Скоробогатов. Вы слышите, Анна Львовна?

Ненюкова. Если они мне не верят — покажите им этот платок! *(Внимает из ридикюля платок. Весь платок в узелках.)* Пусть все видят, что я никого не забыла, кому я должна!.. *(Передаёт платок Скоробогатову, который торжественно им потрясает.)*

Дреймадёров *(обменивается взглядом с остальными)*. Что ж, в таком случае, мы, пожалуй!.. Играть своими словами вовсе не так трудно, как это кажется с первого взгляда!

Пуляркин. Вы забываете, господа, что драма в пяти действиях!..

Скоробогатов. Великая важность, что в пяти, — как будто её нельзя будет сократить в одно?!.. Положитесь, господа, только на меня, а уж я — будьте покойны — из всякого положения вывернусь!..

Пуляркин. Позвольте!.. Вы упускаете из виду, что раз на афише стоит «пять актов», то, очевидно, в интересах автора — действовать именно в пяти, а не в единственном!..

Скоробогатов. А вы упускаете из виду, что, вследствие вчерашнего скандала... *(косится на Дреймадёрова, тот отворачивается)* торговля в буфете ограничена до 12 часов и я, как антрепренёр, должен действовать единственно... в интересах публики!..

Пуляркин *(мрачно, со скрещёнными руками)*. Злосчастное искусство — куда ты идешь?

Ненюкова *(укладывая платок обратно)*. Чем же злосчастное? Сегодня, слава Богу, полный сбор!

Пуляркин. Если, по-вашему, в этом заключается всё искусство — я с вами не разговариваю! *(Отходит.)*

Скоробогатов *(возвышая голос и размахивая руками)*. Итак, господа, программа остаётся без изменений! *(Следит по афише.)* По афише вы — добродетельный муж... *(Кивает на Дреймадёрова.)* Ну, вы и оставайтесь добродетельным... Нимфодора Савишна — ваша жена. *(Кивает на Блондову.)* Только вы не упускайте из виду, что добродетель ей набилла оскомину... и её тянет налево... вот к этому пустозвону. *(Указывает на Каблучкова.)* Ну, а у него, разумеется, губа не дура и он запускает глаза направо... на Александру Александровну... *(Подмигивает на Персикову.)* Ну, остальное понятно само собой! Вот, с позволения сказать, и вся драма... Итак, ступайте и представляйте!.. *(Распростирает над трупной руки и вдруг останавливается.)* Позвольте, тут ещё есть «горничная» — три звёздочки!.. *(Тыкает в афишу.)* Где же она? Разве Котикова не пришла?

Мясопустов. Нет, не приходили-с.

Скоробогатов *(качает головой и обращается к Ненюковой)*. Анна

Львовна, голубушка, ведь Котикова-то не пришла!

Н е н ю к о в а (*плакливо*). Хорошо, я выйду... только чтоб это в последний раз... Я вовсе не для того затратила свой капитал, чтобы играть здесь роль горничной!

С к о р о б о г а т о в. Да ведь для ансамбля, матушка, для ансамбля!..

Н е н ю к о в а. Ах, какое мне дело до ансамбля! За свои деньги, в другом месте, я всегда могла бы изобразить какую-нибудь героическую фигуру! Это только вы держите меня на горничных!.. (*Подносит платок к глазам.*)

С к о р о б о г а т о в. Ради Бога, только не плачьте!.. Сами знаете, какая критическая минута! Вы этак можете подорвать всякое доверие к антрепризе! (*Оглянувшись и видя, что Мясопустов намеревается улизнуть, грозит ему.*) Господин Гамлет, вы это куда же?

М я с о п у с т о в (*сconfуженно*). Я думал туда... в страну забвенья... (*Жест выпивки.*) Я полагал, что я сегодня лишний для искусства!

С к о р о б о г а т о в. Напротив — самый необходимый! (*Вполголоса.*) Вы отправитесь в партер, и когда драма достигнет своего напряжения, вы, знаете, того... (*Жест аплодисмента.*) В наше время, вы понимаете, нельзя без этого!.. (*Вынимает из кармана звонок.*) Ну-с, господа, пора начинать!

Б л о н д о в а (*подходя к Скоробогатову*). Послушайте, начать — это, конечно, пустяки, начать игру я могу... (*Мерцает глазами.*) Но вот вопрос — как кончить?! Вы знаете, я такая нервная и в конце игры непременно всегда запнусь...

С к о р о б о г а т о в. Ну, что ж за порок, если и запнетесь — хлопнитесь себе наземь и... умрите! От порока сердца кто ж не умирает? Самый, с позволения сказать, современный конец!.. (*Подпрыгивает и звонит.*) Ради Бога, только скорей начинайте... сделайте милость, поскорей!..

Б л о н д о в а (*дамам*). Mesdames, он, кажется, того... (*Показывает на лоб.*)

В с е (*кроме Скоробогатова*). Боже мой, что с нами будет!.. Что с нами будет!!

С к о р о б о г а т о в. Ничего с вами не будет — только, ради Создателя, не спутайте кто кого любит: вы любите её, а она обожает его, а он, каналья... ну, и так далее!!

Оглушительно звонит. Артисты направляются к театру.

Справа показывается несколько человек из публики.

Занавес.

Оркестр играет вальс. По окончании музыки, у рампы, перед занавесью, появляется С к о р о б о г а т о в.

Скоро богат в *(откашлявшись в ладонь, анонсирует)*. Ввиду ограничения торговли в буфете до 12 часов, гг. артисты, по соглашению с г. режиссёром, в интересах душевного спокойствия почтеннейшей публики, заблагорассудили сегодняшнюю пятиактную драму сократить в один акт, причём, милостивые государи и милостивые государыни, смысл пьесы остался совершенно один и тот же!! *(Низко раскланивается и уходит.)*

КАРТИНА ВТОРАЯ.

Действующие лица в драме:

РОКОВЫЕ КАЛОШИ

Муж.....г. Дреймадёров.
Жена.....г-жа Блондова.
Идеал.....г. Каблучков.
Тётушка.....г-жа Гущина.
Племянница.....г-жа Перскова.
Доктор.....г. Пуляркин.
Горничная.....г-жа Ненюкова.

Сцена представляет богато убранную гостиную. Мягкая мебель, цветы, пианино и т. п. Муж, в глубине сцены, укладывает чемодан.
Жена в задумчивости стоит у окна.

I

Муж и Жена.

Муж *(заперев чемодан и подойдя к жене)*. Послушай, Зинаида, ты знаешь, что я вынужден по делам уехать на неделю в Москву... Скажи мне откровенно, дорогая: могу я быть покоен, что всё это время ты мне будешь верна?

Жена. Легко сказать — на целую неделю! И не грех тебе, Жорж, так жестоко испытывать женское терпение?.. *(Подносит к глазам кружевной платок.)*

Муж. Полно, Зина, разве может быть любовь без испытаний?! *(Открывает свою дорожную сумку.)* Однако посмотрим, всё ли я взял с собой, что следует?.. *(Роется в сумке.)* Паспорт — раз, завещание на всякий слу-

чай — два, страховка на случай холеры — три, страховка на случай пожара — четыре, страховка на случай крушения — пять, страховка на случай землетрясения — шесть... Кажется — всё. Не достаёт только страховки... на случай женской измены!..

Ж е н а (*отпустилась в кресло и томно полузакрывает глаза*). Жорж, что это — упрёк или шутка?.. (*Про себя.*) Скоро ли он уедет — как это скучно!..

М у ж (*заперев сумку и становясь позади её кресла*). Нет, Зина, это не упрёк, это — лишь дружеское напоминание!.. О, я знаю, что у тебя золотое сердце; но, Зина, ты молода и ветрена и нередко, по рассеянности, забываешь самые обыкновенные семейные обязанности; вот почему теперь, перед отъездом, я решаюсь тебе их напомнить... чтобы ты подумала о них наедине!.. Во-первых, помни, Зина, что замужней женщине ни в каком случае не следует целоваться с посторонними мужчинами... слышишь, ни в каком случае!.. Во-вторых... (*Хочет поцеловать её и видит, что она заснула.*) Так и есть — заснула. Странно, отчего это все нынешние жены засыпают, когда им станешь говорить про обязанности?! Однако, нечего делать, надо ехать, а то опоздаешь на поезд!.. (*Застёгивает пальто.*) Куда же я дел мой портсигар? (*Видит свой портсигар на пианино. Подходит, берёт и рассматривает разложенные на пюпитре ноты.*) Что это такое? (*Читает.*) «Крейцерова соната, лёгкое переложение в четыре руки для домоседок матерей». (*Вздыхает.*) И какое тяжелое предостережение для отъезжающих мужей!!! (*Смотрит на часы.*) Проклятие, уже половина восьмого!.. (*Взяв чемодан, некоторое время злобно косится на пустую суфлёрскую будку и затем восклицает трагическим тоном.*) Ах, что-то будет! Что-то будет!.. (*Уходит.*)

Мрачная музыка. Пауза. Ж е н а слегка прихрапывает.

II

Ж е н а одна; потом Г о р н и ч н а я.

Ж е н а (*в бреду*). Еспер!.. Еспер!.. Сюда! Ко мне!.. Ах, Боже мой, ведь это всё во сне?! Как жаль!.. А наяву — я опять замужем... и у меня Жорж, а не Еспер!.. (*Протирает глаза.*) Я опять замужем?! Что это значит?.. (*С горьким смехом.*) Это значит, что я опять раба... (*Быстро встаёт.*) Нет, довольно! Я не хочу быть больше рабой — я хочу быть любимой... любимой им, моим Еспером!! Что это, как у меня вдруг закружилась голова? (*Кричит.*) Глаша! Глаша!..

Вбегает Г о р н и ч н а я и, видя, что барыне дурно, укладывает её на кушетку.

Г о р н и ч н а я. Что с вами, барыня?

Ж е н а. И сама не знаю что... сама!.. Ах!.. Ааах!! *(Стонет.)*

Г о р н и ч н а я *(поднося ей флакон со спиртом, таинственно)*. Может, прикажете сходить за Еспером Миколаячем?

Ж е н а *(моментально оживившись)*. Милая, иди!.. Нет, не иди, а лети... возьми лихача, бешеную тройку, но чтоб он был здесь как можно скорей, как можно... Иначе я могу сгореть от пожирающей меня страсти!!.. *(Впадает в забытьё.)*

Г о р н и ч н а я. Ах, какие страсти!! *(Вприпрыжку убегает.)*

III

Ж е н а одна, потом Т ё т у ш к а и П л е м я н н и ц а.

Ж е н а *(открывает глаза и смотрит на часы на камине)*. Боже, как время идёт медленно — никакого терпения не хватит!.. *(Швыряет раздражённо подушку с дивана. Маленькая пауза. Опять смотрит на часы.)* Мне показалось, что прошла целая вечность, а прошла всего минута!.. Это, наконец, невыносимо!! *(Вскакивает и раздражённо швыряет вазу с цветами. Затем подбегает к окну и вопит.)* Еспер! Еспер! Скорей! Скорей!!

За сценой голоса.

Кто это? Ах, Боже мой, тётя Лиза с Мимочкой! Вот не вовремя!! *(Оправляется перед зеркалом и принимает салонно-радушный вид.)*

Входят Т ё т у ш к а и П л е м я н н и ц а.

Ах, тётя, это вы? Как я рада! В самом деле, как я рада!!.. *(Целуется с Тётушкой; Племянница остаётся в глубине сцены, дико озираясь.)*

Т ё т у ш к а *(со слезой)*. А уж как я рада... как я рада! *(Племяннице.)* Мимочка, что ж ты не здороваешься? *(Племянница делает книксен и вдруг конфузливо закрывает лицо.)* Ты, Зиночка, извини её, она совсем дикарка — только сегодня выпущена из пансиона мадам Анго... Ты ведь знаешь, какие там строгие порядки... она ничего не понимает в жизни, решительно ничего!!

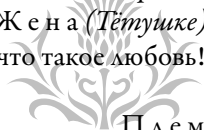
Ж е н а. Неужели ничего?

Т ё т у ш к а отрицательно мотает головой.

В это время П л е м я н н и ц а вдруг видит на этажерке апельсин.

П л е м я н н и ц а (*восторженно*). Ах, апельсин, апельсин!! (*Схватывает апельсин и прыгает.*)

Ж е н а (*Тётушке*). Счастливица, она может прыгать — она ещё не знает, что такое любовь!..



П л е м я н н и ц а садится на пол и ест апельсин.

(*Племяннице.*) Скажи, моя прелесть, а хотелось бы тебе выйти замуж?

П л е м я н н и ц а (*быстро вскакивая с полу*). Ужас как бы хотелось! Говорят, это так весело: после свадьбы пойдут сейчас балы, пикники, маскарады! Ма tante, выдайте меня поскорее замуж? Выдайте поскорей!?? (*Капризно топает ножками.*)

Т ё т у ш к а (*жене*). Зинаида, зачем волновать ребёнка раньше времени? (*Племяннице, вынул из ридикюля мячик.*) Вот тебе, Мимочка, пока мячик — пройди в залу и поиграй!!

П л е м я н н и ц а берёт мячик и надувшись уходит.

IV

Ж е н а и Т ё т у ш к а.



Ж е н а. Я очень рада, тётя, что вы её услали, — я так давно ищу случая излить перед вами моё растерзанное сердце!.. (*Вздыхает.*) Да неужели же вы до сих пор не догадываетесь, почему я так расстроена?

Т ё т у ш к а. Бедная моя жертва, я догадываюсь почему! Это всё он, твой муж, продолжает тебя терзать своим безбожным эгоизмом?

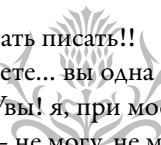
Ж е н а. Всё он, всё он... Нет дня, чтобы он не проявлял надо мной своего деспотизма!.. Ах, всех терзаний и не перечесать!! Вы знаете, в нынешнем году я даже не имею абонеента в итальянскую оперу?

Т ё т у ш к а. Боже, какое неслыханное варварство!

Ж е н а. Но я готова всё перенести, всё... лишь бы не лишали меня моего главного абонеента в жизни... моего Еспера!.. Жорж... ведь муж — проза, рутина, а Еспер — идеал, поэзия... Согласитесь, ма tante, если жёны вдруг перестанут изменять — куда же денется поэзия страсти, что же останется тогда делать драматургам?!

Т ё т у ш к а. Разумеется, ничего больше, как перестать писать!!

Ж е н а. Ах, дорогая тётя, как вы чутко всё понимаете... вы одна понимаете! (*Обнимает её.*) Помогите же мне, помогите!! Увы! я, при моём отзывчивом сердце, жить без поэзии и Еспера не могу — не могу, не могу!!.. (*С ней лёгкая истерика.*)



Тётушка. Бедная страдалница, я вполне понимаю страшную драму, происходящую в твоей душе, но чем же я могу помочь? Помочь тут может только доктор, и притом доктор-специалист!.. Ах, вот, кстати, и доктор!!



Входит Доктор.

(*Ей, тихо.*) Я его предупрежу о твоих страданиях!..

Жена (*глухо*). Merci!..

V

Жена, Тётушка и Доктор, потом Племянница.

Доктор (*потирая руки*). Хе-хе-хе, я всегда кстати! (*Здоровается.*) Ну-с, где больная? (*Надевает очки.*)

Тётушка (*указывая на жену*). Вот!.. (*Вполголоса.*) Муж бросил её на целую неделю одну — примите к сведению! (*Громко.*) Ну-с, я не стану вам мешать!.. (*Садится за пианино и играет грустную мелодию.*)

Доктор. Неужели же это правда, что ваш муж решил вас бросить на целую неделю?

Жена. Да, кто поверит!.. Ну, скажите, доктор, разве это не безумие?

Доктор (*шутя у неё пульс*). Судя по вашему теперешнему состоянию, это безумие!..

Жена. Ах, сама не знаю, что со мной!.. В висках стучит, в груди горит, а в сердце такая тоска, точно в ожидании близкой катастрофы... Говорите же, доктор, откровенно, на что вы меня осуждаете: на погибель или на счастье?

Доктор (*глубокомысленно*). Сударыня, мы не можем никого осуждать до тех пор, пока не узнаем необходимых подробностей из жизни предшествующего данному субъекту поколения! Помните, что мы все находимся во власти страшного закона наследственности!!

Жена. Вы меня пугаете, доктор...

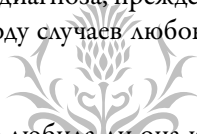
Доктор. Успокойтесь, сударыня, и потрудитесь ответить на три вопроса, крайне важных для науки!!

Жена. Извольте, доктор.

Доктор (*строго*). Для правильной постановки диагноза, прежде всего мне необходимо знать — не было ли в вашем роду случаев любовной измены?

Жена (*трепещет*). Любовной измены?

Доктор. Ну, например, ваша прабабушка... не любила ли она кого-нибудь ещё, кроме своего мужа?



Ж е н а (*припоминая*). Позвольте, моя прабабушка?.. Да, любила: она убежала от мужа с драгунским офицером...

Д о к т о р. Как его звали?

Ж е н а. Его звали... Анатолий.

Д о к т о р (*записывая у себя в книжке*). А!.. Ну, а кем увлекалась ваша бабушка?

Ж е н а. Бабушка?.. Она была влюблена в оперного тенора.

Д о к т о р. Его имя?

Ж е н а. Борис...

Д о к т о р (*записывая*). Б!.. Ну, а ваша матушка?

Ж е н а. О. Она была очень восприимчивая натура и любила целых трёх: Валентина, Гавриила и Диодора!!!

Д о к т о р (*записывая*). В, Г, Д!!! Это очень важно, что вы сказали... (*Вещим голосом.*) А, Б, В, Г, Д... Е!.. Вы понимаете, в чём дело?

Ж е н а. Решительно ничего не понимаю!

Д о к т о р. Увы, закон наследственности, открытый новейшей наукой, неумолим: сударыня, вам надо опасаться буквы Е!..

Ж е н а. Е!.. (*Хватается за сердце.*)

Д о к т о р. Е!..

Ж е н а. Доктор, я не в силах слышать этой буквы без сердцебиения!.. Е!.. (*Вскрикивает и падает в обморок.*)

Д о к т о р и Т ё т у ш к а хлопчут около неё и, пользуясь благоприятным моментом, нежно целуются.

Т ё т у ш к а. Тсс, она, кажется, очнулась!.. (*Громко.*) Ну, доктор, как по-вашему: что ей может помочь?

Д о к т о р. По-моему, одно из двух: гидropатия или гомеопатия. Надо непременно обратиться к специалисту. Аллопатия тут мало поможет.

Ж е н а (*мечется*). Ах, доктор, не то мне надо!.. Не то, не то!..

Вбегает П л е м я н н и ц а и, увидев Д о к т о р а, останавливается в радостном изумлении.

П л е м я н н и ц а (*хлопая в ладоши*). Ах, какой симпатичный мужчина!

Т ё т у ш к а (*тихо, доктору*). Она подсказала, что ей надо: симпатия!

Д о к т о р (*тоже тихо*). Вы правы! (*Громко.*) Ну, однако, мне пора!.. (*Прощается.*)

Т ё т у ш к а. И мне тоже!.. (*Значительно мигает Доктору.*)

П л е м я н н и ц а. Ma tante, можно мне пойти вперёд с доктором?

Т ё т у ш к а. Иди, моя золотая невинность!

П л е м я н н и ц а и Д о к т о р идут вперёд под руку.

До свиданья, Зинаида, и смотри, остерегайся буквы Е!! (*В сторону, ровным голосом.*) Ах, что-то будет! Что-то будет!! (*Уходит.*)

VI

Ж е н а одна, потом И д е а л.

Ж е н а. Слава богу, наконец-то я одна!.. (*Подбегает к окну.*) А Еспера всё нет... всё нет!.. (*Подбегает к часам.*) Боже мой, уже десять часов... Если через две минуты он не явится... моё сердце разорвётся на куски!.. (*Ходит в волнении.*) Чьи-то шаги... Это он! Он — моя аллопатия, моя гидропатия... моя симпатия!!

На пороге гостиной появляется И д е а л.

О, мой Еспер! О, мой идеал!! (*Бросается к нему в объятия. Живописная пауза.*) Но что с тобой? Отчего ты так бледен!..

И д е а л. Как мне не быть бледным, Зинаида, когда сейчас, на моих глазах, разыгралась ужасная катастрофа: Мимочка утопилась!!

Ж е н а. Мимочка? Но она только что была здесь?

И д е а л (*взволнованно*). Представь, переходя через дорогу, она объяснилась доктору в любви, а доктор, разумеется, ответил отказом, намекнув на свои давнишние отношения к тётке Лизе. Её цельная натура не выдержала разлада... и она моментально кинулась в Фонтанку!..

Ж е н а. Ну, а что же тётя?

И д е а л. Несчастливая, тут же на набережной, сошла с ума!

Ж е н а. Бедная тётя!..

И д е а л. Бедная Мимочка!!

Ж е н а (*тревожно*). Ты жалеешь Мимочку?..

И д е а л. Ещё бы — с таким приданым... и вдруг... в Фонтанку! (*Смутившись, опускает глаза.*)

Ж е н а. А, я теперь догадываюсь, почему ты её жалеешь: ты её любил! (*Ревниво.*) Говори — любил? Ведь да — любил... любил??

И д е а л (*аффективно*). Полно, Зина, что за подозрения — уверяю же тебя...

Ж е н а. Я не хочу уверений — мне надо доказательства... доказательства!! (*Нервно тербит свой кружевной платок.*)

И д е а л. Если ты этого непременно требуешь — изволь! Вот! (*Указы-*

вает на свои ноги, обутые в калоши.)

Ж е н а. Калоши?

И д е а л. Да, калоши!.. Я так тебя желал страстно видеть... что даже забыл снять в передней калоши!..

Ж е н а. А что же Глаша?

И д е а л. Ах, до калош ли ей... она целуется там, внизу, со своим пожарным!

Ж е н а *(обмахивается платком)*. Всюду, всюду любовь: и в будуаре... и в вестибюле!.. Но вот вопрос: где она горячее?!

И д е а л. Верь мне, Зинаида, что здесь!.. *(Нервно скидывает калоши.)*

Ж е н а. О, чародей мой, могу ли я тебе противиться!.. *(Бросается к нему на шею.)*

И д е а л. О, моя волшебница, могу ли я с тобой расстаться!! *(Привлекает её на кушетку.)* Скажи мне, дорогая, ты теперь вполне счастлива в атмосфере моей любви??

Ж е н а. О, вполне!..

И д е а л. И упрёки совести тебя не терзают, что ты обманываешь мужа?

Ж е н а. Представь, совсем напротив: мне даже доставляет какое-то неземное блаженство, что я его обманываю... Ах, Еспер, я такая изломанная женщина!! *(Заламывает руки за голову и откидывается на одну сторону кушетки.)*

И д е а л. Представь, а меня до сих пор терзает совесть...

Ж е н а *(ревниво его перебивая)*. Что ты не выгацил из воды Мимочки?

И д е а л. Нет... что я вошёл в гостиную в калошах!.. Ах, я такой изломанный мужчина!! *(Тоже заламывает руки за голову и откидывается на другую сторону кушетки.)*

Ж е н а *(любующь им)*. Еспер, ради бога, не шевелись: ты так поэтичен в этой позе!!

И д е а л. Зинаида, умоляю тебя — не двигайся: ты так дивно хороша в эту минуту!!

Любуются друг на друга. Короткая, но живописная пауза.

Ж е н а. Мон Dieu, какие мы с тобой изломанные люди!.. Решительно надо чем-нибудь успокоить наши изломанные нервы!.. Хочешь, Еспер, поиграем в четыре руки? *(Томно поднимается с кушетки.)*

И д е а л. Пожалуй, поиграем. *(Играет глазами.)* Но уверена ли ты, что твой муж уже уехал?

Ж е н а *(приготавливает ноты)*. Разумеется, уже! *(Тоже играет глазами.)*

И д е а л *(тревожно)*. Куда, в Москву?

Ж е н а *(страстно)*. В Америку или в Москву — не всё ли равно... когда

я тебя люблю!..

И д е л. Положим, что так... (*Про себя.*) Но всё-таки, не мешает принять некоторые предосторожности!.. (*Кладёт шляпу на стул, у входа.*)

Ж е н а. Ну, иди же скорей... разве ты не знаешь, что у меня в груди вулкан вместо крови!..

И д е л (*притворяя дверь*). Иду, иду!.. (*В сторону, роковым голосом.*) Ах, что-то будет! Что-то будет!! (*Усаживается рядом и рассматривает ноты.*) Что это? «Крейцера соната»... музыка для двух??.

Ж е н а. Да, только для двух!! Ну, давай же скорей считать такт!..

О б а (*громко читают*). Раз! (*Целуются.*) Два!! (*Опять целуются.*) Три!!! (*Целуются и сильно ударяют по клавишам.*)

Одновременно сильный стук в дверь. И д е л стремительно бросается под кушетку. Как раз в эту минуту дверь растворяется и на пороге появляется М у ж. И д е л, пользуясь моментом, за спиной мужа, на четвереньках, уползает в дверь. Тёмно в оркестре.

VII

Ж е н а и М у ж.

Ж е н а (*растерянно*). Вот не ждала, а я тут музицировала...

М у ж. Зинаида, не лги! Не ты, а вы!..

Ж е н а. Опомнись, что с тобой?..

М у ж (*топнув ногой*). Молчи... Я отлично слышал, как тут играли четыре руки!..

Ж е н а. Клянусь тебе, Жорж...

М у ж. Не клянись — четыре!!

Ж е н а (*протирая руки*). Вот видишь — две!!

М у ж (*указывая на калоши Еспера*). А это что?.. Гаа, побледнела?.. Отвечай, презренная, что у вас тут происходило без меня? (*С силой схватывает её за руку.*) Ну, отвечай же?..

Ж е н а. Я, право, не помню... Он вдруг пришёл...

М у ж. Ну, а дальше?

Ж е н а. И снял калоши...

М у ж. Ну, а дальше?

Ж е н а. И взглянул так нежно... (*Злобно косится на пустую суфлёрскую будку.*)

М у ж (*вне себя*). Дальше?..

Ж е н а (*раздраженно*). Я забыла, что дальше!.. (*Пронзительно вскрикивает, падает... и умирает.*)

М у ж (*ошеломлён*). Зина?.. Зиночка?.. Зинú?? (*Трясёт её*). Умерла...
(*С трагическим воплем*). Ах, зачем я ездил в Москву!! (*Мешается в уме, надевает роковые калоши и адски хохочет*.)



Шумная музыка.
Занавес медленно падает.

Мясопустов (*сидевший во время представления в партере, оглушительно аплодирует и кричит визгливо*). Автора! Автора!! Автора!!!

Скоробогатов (*стремительно выходя перед занавесом, с загадочной улыбкой анонсирует*). Автора в театре нет!!.





СИЛА ГИПНОТИЗМА

Шутка в одном действии Антона Чехова и Ивана Щеглова¹

В первый приезд А. П. Чехова в Петербург засиделись мы как-то с ним далеко за полночь, в трактире Палкина... Беседа от серьёзных вещей перешла на весёлые темы, и А. П., между прочим, импровизировал, в лицах, целый небольшой водевиль, который назывался «Сила гипнотизма».

Какая-то черноглазая вдовушка вскружила головы двум своим поклонникам: толстому майору с превосходными майорскими усами и юному совершенно безумому аптекарскому помощнику. Оба соперника — и военный, и статский — от неё без ума и готовы на всякие жертвы ради её жгучих очей, обладающих особенной, гипнотической силой. Влюблённому майору жестокая вдова объявляет, что она ничего не имеет против его предложения и что единственное препятствие к брачному поцелую — щетинистые майорские усы. И, желая испытать демоническую силу своих очей, гипнотизирует ими майора и гипнотизирует настолько удачно, что майор молча поворачивается к дверям и отправляется непосредственно из гостиной в первую попавшуюся цирюльню... Юного провизора вдовушка тоже заставляет проделать какую-то глупость. И так как у вдовушки имеется в запасе «третий», то, в результате, оба поклонника оказываются околпаченными.

Помню, над последней сценой, т. е. над появлением майора без усов, мы оба очень смеялись.

— Понимаете, — говорил мне Чехов: мне хотелось бы написать пьеску в тоне самого беспардонного фарса... Например, влюблённый аптекарь тайно всыпает вдовушке в кофе любовный порошок собственного изобретения... Или, например, является почтальон с письмом — и почтальон вдруг оказывается вовсе не почтальоном, а переодетым возлюбленным вдовушки. Что-нибудь в этом духе!..

Затем Чехов уехал в Москву и временно позабыл о задуманном водевиле. Когда же я его запрашивал насчёт пьески, он отговаривался отсутствием подходящего «водевильного настроения». Затем он написал вскоре большую пьесу («Иванов»), и водевиль отложен был на неопределённое

¹ Щеглов Ив. Жизнь вверх ногами. Юмористические очерки и пародии. СПб., 1911. С. 213–240.

время. В дальнейших своих письмах А. П. уже не поминает про «Силу гипнотизма» и приглашает меня приехать к нему на лето, чтобы вместе написать большую весёлую комедию. Намерению этому не суждено было, однако, исполниться, и лишь после смерти Чехова мне пришло на мысль осуществить проектированное сотрудничество в ином виде: дописать на память, по словам и намекам А. П., «Силу гипнотизма»!..

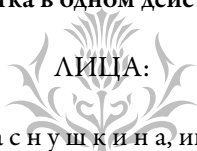
Если текст в реставрированной «Силе гипнотизма» принадлежит всецело мне, то весь сценарий и контуры действующих лиц слишком рельефно были намечены Чеховым, чтобы являлась необходимость от них отступать.

Только «майора» (чин ныне исчезнувший) я произвёл в полковники, а «мнимого почтальона» обратил в настоящего жениха, воспользовавшись им для развязки водевиля.

Ив. Щеглов
С.-Петербург.
Июля, 1910 г.

СИЛА ГИПНОТИЗМА

Шутка в одном действии



ЛИЦА:

Ю л и я А д а м о в н а К р а с н у ш к и н а, интересная вдовушка.
Ш и п у н о в, полковник в запасе.
Л е д е н ц о в, молодой провизор.
П о ч т а л ь о н.

Действие летом, на даче.

Налево (от зрителя) балкон дачи; на балконе сервирован утренний кофе.

Направо — развесистая липа, под липой садовая скамья.

Прямо — решётка сада; за ней — лесной пейзаж.

I

К р а с н у ш к и н а, Ш и п у н о в и Л е д е н ц о в.

К р а с н у ш к и н а сидит на скамье под липой. По обе стороны перед ней, на коленях: Ш и п у н о в и Л е д е н ц о в.

Ш и п у н о в. Я вас люблю!..

Л е д е н ц о в. Ия!!

Ш и п у н о в. О, Юлия... Будьте моей!



Ледецов. И моей!.. О!! (*Хватается за сердце.*)

Шипунов меряет соперника презрительным, ревнивым взглядом.

Шипунов (*решиительно*). Одно только слово: да или нет?

Ледецов. Одно слово... только: нет или да? (*Томительная пауза.*)

Краснушкина (*загадочно мерцая глазами*). И да... и нет!..

Шипунов и Ледецов озадачены и недоумевающе переглядываются.

Шипунов и Ледецов. Отчего же: ни да — ни нет?

Ледецов. Ну, отчего??

Краснушкина (*кокетливо*). Ну, уж... оттого!..

Шипунов и Ледецов разочарованные поднимаются с колен.

Шипунов. Признаться, это довольно странно...

Ледецов. Г-м.. странно, признаться... (*Ударив себя по лбу.*) Тут, наверное, какая-нибудь тайна!

Шипунов. У женщины может быть всего одна тайна: если ни тот, ни другой — значит, есть... третий!

Краснушкина (*загадочно мерцает глазами*). Может быть...

Шипунов. Что я говорил!

Ледецов. И я!..

Шипунов (*вспыхнув*). То есть: я, а не вы!

Ледецов. Почему же: вы, а не я?

Шипунов. Потому что... я не есть вы!

Ледецов (*горячась*). А вы... не есть я!!

Шипунов. И горжусь, что... я не есть вы!!

Ледецов. И я горжусь, что... вы не есть я!!

Шипунов. Ну, ещё бы — какой-то гуммозный пластырь...

Ледецов (*кричит*). Повторите, что вы сказали?..

Шипунов (*кричит*). Гуммозный пластырь!.. Пепсин! Фитин! Сахарин!!

Ледецов. Удержите меня... а то я не ручаюсь за себя!!

За сценой лай собаки.

Краснушкина (*протягивает между ними свой зонтик, разделяя как барьером*). Господа, да вы с ума сошли? У меня на даче, в моём присут-

ствии... и вдруг чуть не дуэль! (*Устремляет на них томный гипнотизирующий взгляд. Соперники смиряются и виновато опускают головы. Пауза.*) Войдите же, наконец, в моё положение: прислугу я отпустила на рынок, осталась совсем одна, мужа у меня нет... Я могу... ну, я могу заболеть от страха, если повторится что-нибудь подобное!!

Ш и п у н о в (*наклоняясь к Краснушкиной, вполголоса*). Войдите тоже в моё положение: не могу же я изъяснять мои чувства в присутствии какого-то дезинфектора...

Л е д е н ц о в (*дослышав последнее слово, кричит*). Юлия Адамовна... я не рчуаюсь за себя!!

За сценой опять лай собаки.

К р а с н у ш к и н а (*Шипунову*). Это Нерон просится купаться... (*Леденцову*.) Monsieur Леденцов... вам надо немного успокоиться!.. Пойдите на кухню, возьмите Нерона и сведите его на пруд...

Л е д е н ц о в. Как это, спрашивается, я его возьму, когда он ростом чуть не с медведя! Вчера, когда я его купал, он меня за левую ногу хватил...

К р а с н у ш к и н а. Вы боитесь таких пустяков и смеете после этого говорить про любовь! (*Гипнотизирует.*) Ступайте... и выкупайте!!

Л е д е н ц о в уходит через балкон. За сценой опять собачий лай и крик Леденцова. Пауза.

II

К р а с н у ш к и н а и Ш и п у н о в.

К р а с н у ш к и н а. Я возвращалась из купальни в таком мечтательном настроении, и вдруг откуда ни возьмись — вы оба, с вашими признаньями... и такие испанские страсти... ужас! А мой доктор сколько раз меня предупреждал, что всякие прения о любви натошак очень вредны... Из-за вас я ещё кофе не напилась... (*Идёт к балкону, садится за стол и наливает себе кофе.*) Ну-с, я буду пить кофе, а вы изъясняйте свои чувства...

Ш и п у н о в (*стоит мрачный, в живописной позе, у балкона*). Собственно говоря, у меня всего одно чувство: я не могу без вас жить!

К р а с н у ш к и н а. А как же вы жили раньше?

Ш и п у н о в. Да разве это была жизнь: так, какая-то холостая декаденщина...

К р а с н у ш к и н а. И вы хотите жениться?..

Ш и п у н о в. Не хочу, а сгораю от желанья!..

К р а с н у ш к и н а. И непременно... на мне?

Ш и п у н о в. Других женщин для меня не существует!!

К р а с н у ш к и н а (*уклончиво*). Вы забываете, полковник, что у всякой женщины есть свои слабости и фантазии...

Ш и п у н о в (*молодцевато крутит свои великолепные усы*). Чёрт возьми, нет такой жертвы, которой бы я не принёс для обожаемой женщины!..

К р а с н у ш к и н а. Почему же я должна вам верить?..

Ш и п у н о в. Потому что один взгляд ваших глаз — для меня закон! Клянусь рогами сатаны, что бы вы от меня ни потребовали... всё будет моментально исполнено!!

К р а с н у ш к и н а. Даже если б я потребовала... (*Смотрит на его усы и загадочно улыбается*).

Ш и п у н о в. Вы что-то не договариваете... вас что-то смущает??

К р а с н у ш к и н а. Ну да, меня смущает перспектива нашего брака. Я буду ваша жена, а вы будете мой муж... и вы вдруг захотите целоваться!..

Ш и п у н о в. Что ж тут такого? Разумеется, раз я буду ваш муж... я захочу поцеловать ваши прелестные губки!

К р а с н у ш к и н а. Но это решительно невозможно...

Ш и п у н о в. Почему же невозможно?

К р а с н у ш к и н а. Потому что мои прелестные губки... не выносят больших усов... Фи, они так неприятно колются!

Ш и п у н о в (*озадаченно*). Как же это так?

К р а с н у ш к и н а (*гипнотизирует*). А так, очень просто: если вы меня любите... вы их обреете...

Ш и п у н о в. Готов на всё, клянусь рогами сатаны — но только не усы!.. Помилуйте, сам Пушкин воспедал гусарские усы: «И стал крутить свой длинный ус...» И потом, существует циркуляр по военному ведомству насчёт усов... Усы, это, так сказать, казённая собственность!!

К р а с н у ш к и н а. Ну, значит, вы меня не любите... Прощайте!.. (*Отворачивается*.)

Ш и п у н о в. Я... вас не люблю? Да я ночи не сплю из-за вас; бросил клуб, карты, скачки... я буквально с ума схожу от любви!!

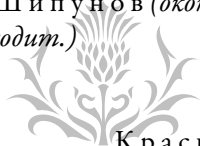
К р а с н у ш к и н а. Если это так, то чего же вам стоит... сходить на полчаса в парикмахерскую?.. (*Гипнотизирует*.) Чик... и вы получаете решительный ответ.

Ш и п у н о в (*колеблется*). Решительный...

К р а с н у ш к и н а. Я же вам сказала. (*Встаёт, подходит к нему и усиленно гипнотизирует*.) Идите... и обрейтесь!..

Ш и п у н о в (*загипнотизированный, отступая к калитке*). Иду... и обреюсь... О, эти глаза! Клянусь рогами сатаны, разве в человеческих силах устоять перед этим взглядом!! Иду-с... (*Щёлкает шпорами*.)

Краснушкина. Идите... и я вам обещаю нечто... неожиданное!
Шипунов (*окончательно одуревший*). Обещаете нечто? О, иду, иду!!
(*Уходит.*)



III

Краснушкина одна; потом Леденцов.

Краснушкина. Ну, одного спровадила — теперь придётся приняться за другого...

За сценой лай собаки.

Это он... (*Прохаживается по саду.*) Действительно, в моих глазах есть что-то такое... магнетическое!.. Это многие мне говорили со стороны. Не было только подходящего случая испробовать их силу... (*Внимает зеркальце и охорашивается.*)

На балконе появляется Леденцов, он хромает на правую ногу.

Пользуясь тем, что Краснушкина стоит к нему спиной,
он вынимает из кармана пакет с порошком
и торопливо всыпает порошок в чашку Краснушкиной.

Леденцов (*решиительно*). Пойду на преступление, а она будет *моей!*

Краснушкина (*всё видит в своём зеркале*). Что он делает? Он что-то всыпал мне в кофе... Вот сумасшедший!.. (*Быстро оборачивается и почти сталкивается с Леденцовым.*) Вы что это там делали... на балконе? Что-то всыпали мне в кофе!.. Ну, признавайтесь: всыпали, всыпали??

Леденцов (*падая на колени*). Простите, но я... этого... хотел того... то есть решился на последнее средство!..

Краснушкина. Какое ещё последнее средство?

Леденцов (*на коленях*). Средство, возбуждающее любовь!.. Моё собственное изобретение в виде порошка... Сейчас хлопочу в медицинском департаменте о привилегии... называется оно: "amoroso furioso"!!

Краснушкина. Встаньте... я вас прощаю!.. Любовь извиняет многое... Но обещайте больше никогда не подсыпать никаких "amoroso"!

Леденцов. Зачем вставать: я лучше бы хотел умереть у ваших ног!!

Краснушкина. Встаньте... и уходите! Умереть вы ещё всегда успеете...

Леденцов. Как же я от вас уйду... не получив решительного ответа?

Краснушкина. Решительный ответ вы получите через полчаса; ранее никак нельзя... Зато обещаю вам нечто (*поправляясь*) нечто неожиданное!..

Л е д е н ц о в. Вы обещаете... нечто? О!.. *(Хватается за сердце.)*

К р а с н у ш к и н а. Да, но с одним условием: приведите себя сначала немного в порядок... А в таком виде лучше ко мне и не являйтесь!

Л е д е н ц о в *(оглядывая себя)*. Чем же у меня не вид? Где же у меня не в порядке??

К р а с н у ш к и н а. И в голове... и на голове!.. Вот эти ваши длинные волосы *(ерошит его волосы)*. Разве это не безобразие? Жениху это вовсе не к лицу... и потом я не выношу длинных волос... понимаете, не выношу!!.

Л е д е н ц о в. Но позвольте, Юлия Адамовна, ведь я же поэт?.. Разве это мыслимо: поэт... и вдруг без длинных волос!..

К р а с н у ш к и н а. Вы... поэт! С которых это пор?

Л е д е н ц о в. С шести часов утра! Когда вы мне вчера подарили фиалку из вашего букета, я не спал всю ночь от блаженства, а к утру сочинил стихи, посвящённые всецело вам... *(Декламирует с пафосом.)*

В сумраке жизни унылой и жалкой
Вы мне пахнули душистой фиалкой...
Весь я вдруг ожил — и, радости полный,
Смело лечу в ароматные волны!..
Лечу!!

К р а с н у ш к и н а. Мерси, стихи очень милы... А заглянуть в парикмахерскую вам всё-таки не мешает!..

Л е д е н ц о в *(уныло)*. Значит, надо того... обстричься!

К р а с н у ш к и н а. Если я говорю — значит, надо... Какая же это любовь, которая не может принести даже пустой жертвы! *(Гипнотизирует.)* Что ж вы не отправляйтесь?..

Л е д е н ц о в. Неужели совсем наголо — так сказать, ёжиком?

К р а с н у ш к и н а. Непременно «ёжиком»... Я себе иначе не представляю моего будущего мужа, как ёжиком!..

Л е д е н ц о в. В таком случае... я отправляюсь!

К р а с н у ш к и н а. Давно бы так. *(Гипнотизирует.)* Чик-чик... и вас нельзя будет узнать!..

Л е д е н ц о в *(загипнотизированный)*. Чик-чик... и меня нельзя будет узнать!.. *(Посылает воздушный поцелуй.)* Удаляюсь!.. испаряюсь!.. *(Уходит.)*



IV

Краснушкина, одна.

Краснушкина. Я, кажется, немного далеко зашла в моём «дачном флирте»!.. Если Борис сегодня не придет — не знаю, право, как и выпутаться... Судя по письму, он должен был вернуться из плавания ещё вчера вечером... Борис, миленький, приезжай скорей!! *(Останавливается в задумчивости у балкона.)* Ах, разве я виновата, что так вышло! Одной на даче такая скука, что будешь рада всякому случайному знакомству... И потому это так любопытно: испытать на мужчинах силу своих женских чар!.. Мне ещё зимой гадалка-цыганка предсказала, что я наделаю моими глазами много всяких бед... Да, и потом ещё предсказала... *(Смеется.)* Ну, вот какие глупости!.. Чтоб я остерегалась... «встречи с рыжим почтальоном»... Будто, если я встречу рыжего почтальона, вся моя сила вдруг упадёт... и вот несчастье: боюсь теперь всех рыжих почтальонов!! *(Вдруг вскрикивает, увидев подходящего к калитке высокого почтальона с большой рыжей бородой. Почтальон, несмотря на летнее время, в длинном пальто с поднятым воротником, с сумкой через плечо.)*

V

Краснушкина и Почтальон (переодетый Борис).

Борис *(грубым деланным голосом)*. Здесь проживает Юлия Адамовна Краснушкина?

Краснушкина *(в волнении)*. Краснушкина... я самая!

Борис. Вам телеграмма-с... *(Передаёт телеграмму и ревниво наблюдает.)*

Краснушкина. Не дай Бог, какая-нибудь катастрофа! *(Дрожащими руками вскрывает телеграмму.)* «Приеду сегодня. Твой Борис». *(Восторженно.)* Он придет! Он придет! Наконец-то... О, как я счастлива!! *(Роется в портмоне.)* Вот тебе полтинник на чай... выпей за здоровье Бориса! *(Почтальон низко кланяется.)* Боже. Как я счастлива!.. Кажется, если б не эта рыжая борода, я бы его расцеловала на радостях!..

Борис. Что ж, в таком разе... бороду можно и снять! *(Сбрасывает бороду и фуражку. Перед Краснушкиной юный офицер в морской форме. Крик радости.)*

Краснушкина. Борис... это ты?

Борис. Ну, конечно... *(Продолжительный поцелуй.)*

Краснушкина *(помогая ему снимать пальто и сумку)*. Ну, к чему эта мистификация? Ты хотел испытать мою любовь?.. *(Борис весело кивает.)* Нехороший! Неужели ты мог хоть на мгновение усомниться в моём

чувстве!! И, наконец, разве это можно... испытывать терпение женщины так долго? Мало ли что...

Б о р и с. Нисколько не долго. Мы пришли в Кронштадт только к утру... и я с миноносца — прямо сюда! Задержался только на пять минут около дачи, чтобы переодеться... С самого утра, что называется, маковой росинки во рту не было. А вот и кофе, как это кстати! Ничего лучшего мне и не надо... *(Идёт на балкон и подливает себе кофе в чашку, в которую всыпан любовный порошок.)*

К р а с н у ш к и н а *(трагически)*. Борис... не пей!..

Б о р и с. Как так: «не пей»? Вот мило...

К р а с н у ш к и н а *(в волнении)*. То есть я хотела сказать: «пей»!.. Я так взволнована неожиданным приездом... *(Про себя.)* Бог знает что он туда сыпал. Впрочем, если это возбуждает любовь... пускай!!

Б о р и с *(пьёт)*. Кофе превкусный, хотя чересчур сладкий... *(Поднимает чашку.)* «Пью за здоровье Бориса»! *(Смеётся.)*

К р а с н у ш к и н а. А как же полтинник?..

Б о р и с. Ну, уж извините: полтинник ни за что не отдам! Я сделаю из него часовой брелок и буду носить как самое дорогое воспоминание... *(Допив кофе.)* Не знаю, что со мной делается?... *(Глаза его зажигаются любовной страстью.)* Я никогда так безумно не любил!.. О, Юлия, любовь воспламеняет во мне кровь!! *(Срывается с балкона и заключает Краснушкину в пылкие объятия.)* Я, кажется, задущу тебя сегодня в моих объятиях!!!

К р а с н у ш к и н а *(растерянно)*. Любовь... объятия... А когда же свадьба?..

Б о р и с. Свадьба... хоть сейчас!..

К р а с н у ш к и н а. Сейчас... невозможно! Разве завтра утром...

Б о р и с. До завтра — это слишком долго! Лучше сегодня вечером!!

К р а с н у ш к и н а. Я, право, не знаю... Надо же сделать кой-какие распоряжения...

Б о р и с. Ничего не надо. Чем проще — тем лучше. Вот разве с шаферами не вышло бы задержки?..

К р а с н у ш к и н а. Думаю... не выйдет!.. У меня приручено тут двое... в этих самых видах...

Б о р и с *(ревниво)*. Кто такие?

К р а с н у ш к и н а. Один полковник, а другой... Да вот оба легки на помине...

В глубине сцены появляются Ш и п у н о в и Л е д е н д о в: первый обрил усы, а второй — голову; оба имеют пришибленный вид.

К р а с н у ш к и н а не может удержаться от смеха.

Б о р и с. Что ж тут смешного?
К р а с н у ш к и н а. Ах, они преуморительные! Я потом тебе всё рас-
скажу... Спрячься пока за дерево!..

Борис пожимает плечами и прячется позади садовой скамьи, за липу.

VI

Т е ж е; Ш и п у н о в и Л е д е н ц о в.

Ш и п у н о в (*выступая впереди*). Вот и я!

Л е д е н ц о в (*появляется вслед за Шипуновым*). Вот и мы!!

Ш и п у н о в. Вы мне обещали *нечто*... если я исполню ваше желание...
Увы!.. (*Показывает на сбритые усы*.)

Л е д е н ц о в. И мне тоже обещали, если я... (*Показывает на свою глад-
кую макушку*.) Увы и ах!!

Ш и п у н о в. Г-м... интересно знать: где же это таинственное нечто?

Л е д е н ц о в. Вот именно: где оно?

К р а с н у ш к и н а (*пугаясь*). Он... то есть оно... оно здесь! (*Машет
Борису*.) Господин *нечто*... пожалуйста сюда!..

Б о р и с выходит из прикрытия.

Вот, позвольте вам представить: барон Франк... Борис Николаевич...
мой *будущий муж!* (*Ему*.) А это *они*... *будущие шафера*... Шипунов и Ле-
денцов!!

С Ш и п у н о в ы м и Л е д е н ц о в ы м делается столбняк.

Надеюсь, господа, вы не откажете в любезности... быть нашими шафе-
рами?? (*Нежно обнимает Бориса*.)

Л е д е н ц о в, не в силах выдержать зрелища, падает со стоном на грудь

Ш и п у н о в а.

Занавес.



УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- Абрамова М. М. 38, 81, 186
Авилова Л. А. 250
Айнбиндер А. Г. 24
Айхенвальд Ю. И. 178
Александр Великий 71
Александр III 26
Александров В. А. — см. Крылов
(Александров) В. А.
Александров Вл. А. 86, 106, 142, 144
 «На жизненном пиру» 106
 «Уголок Москвы» 86, 142, 143
Алексеев А. Г. 239
Алексеев К. С. — см. Станислав-
ский К. С.
Аллерс К. В. 88–92, 118, 119, 121,
123, 124, 128, 129
Альба Ф. А. де Толедо 239
Альберт Й. 178
Альберти 261
 «Хлеб» 261
Альтшуллер А. Я. 61, 89
Андреев Л. Н. 141
Андреев-Бурлак В. Н. 48
Анненкова-Бернар Н. П. 41
Анненский И. Ф. 157
Антили, актриса 82
Арнольд Э. 71, 72
 “The light of Asia” 71
 «Свет Азии» 71
 «Тайна смерти» 71
Арс. Г. — см. Гуриянд И. Я.
Архангельский А. С. 158
Асикритов Д. М. 178
- Базаров В. А. (Михайловский Н. В.)
41
Байярд Э.-А. 28, 29, 92
Балухатый С. Д. 201, 202, 215, 268
Баранцевич К. С. 3
Барятинская Л. Б. — см. Яворская Л. Б.
Барятинская М. В. 77
Барятинский В. В. 57
Бахрушин А. А. 48
Бахрушин В. А. 48
Бахрушин П. А. 48
Бежецкий А. Н. — см. Маслов
(Бежецкий) А. Н.
Белинский В. Г. 245
Берков В. 262
Бернар С. 94
Бернштейн М. 266
- Бертон П. 183
 “Les jurons de Cadillac” 183
Билибин В. В. 193
Бларамберг-Чернова М. К. 176
Блок А. А. 140, 141
Боборыкин П. Д. 9, 173, 262–265
Бойков С. О. 198, 207
 «Два медведя в одной берлоге не
 уживутся» 198
Бок Ф. 266
Большёва Е. И. 75
Бородай М. М. 88, 101
Боур, актёр 52
Боцяновский В. Ф. 16
Бравич К. В. 105
Брамс И. 159
Брокгауз Ф. А. 266
Булацель И. М. 156, 188
 «Дядюшка рассудит» 156
 «Если женщина решила,
 так поставит на своём» 188
Бунин И. А. 4, 46, 47, 194, 259
Буренин В. П. 85, 193
 «Медея», в соавт.
 с А. С. Сувориным 85
Бьёрнсон Б. 265
 «География и любовь» 265
Бюклинг Л. 157
Бюхнер Г. 261
 «Смерть Дантона» 261
Бялый Г. А. 150, 151
- В. П. — см. Преображенский В. П.
Варламов К. А. 24–26, 131, 199
Васильев С. — см. Флёров С. В.
Ватсон М. В. 156
 «Милая мамочка» 156
Вейнберг П. И. 267
Велизарий М. И. 86
Веселовская А. 95, 99
Ветрова А. В. 82
Вилле Б. 260
Вильдбрант А. 211
 “Die Jugendliebe” 211
Вильде Н. Е. 84, 156
 «Преступница» 84
 «Тётя Лиза», в соавт.
 с В. Крыловым 156
Вилькин А. М. 102
Виноградская И. Н. 13
Виноградская, актриса 107
Вишневский А. Л. 82, 163, 271, 272

- Владимир Александрович (Романов),
вел. кн. 26
- Волгина С. П. 82–86, 90
- Волчкевич М. А. 102
- Востоков П. (Каракалпаков П. В.) 194
- Вронская Н. М. 82
- Всеволожский И. А. 40, 156
«Сёстры Саморуковы» 156
- Вязовский (Анучин) Ф. П. 52, 55
- Г., псевдоним 131
- Галеви А. 86
«Фру-фру», в соавт.
с Л. Мельяком 86
- Гамсун К. 140
«У врат царства» 140
- Ганзен А. 269
- Ганзен П. 269
- Гарин Д. 129
- Гауптман Г. 162
«Одинокие» 162
- Ге И. Н. 84
«Самородок», в соавт.
с И. А. Саловым 84
- Гербель Н. В. 226
- Гердер И. Г. 261
- Гёте И. В. 239, 261
«Эгмонт» 239
- Гетцман В. В. 176
- Гиршман Л. Л. 75
- Глама-Мещерская А. Я. 86, 89
- Глебова М. М. 84–86, 89, 90
- Гливенко И. И. 204
- Гнедич Л. О. 10
- Гнедич П. П. 3, 5, 6, 8–22
«Брак» 12
«Встреча» 17
«Горящие письма» 12, 13
«Женя» 13
«Завещание» 20, 21
«Книга жизни» 11, 12
«Купальные огни» 5, 6, 14
«Перекасти-поле» 14, 15, 18
«Пушкинский сборник» 12
«Разгром» 21
«Туманы» 14
- Гоголь Н. В. 27, 50, 77, 85, 140, 170
«Женитьба» 85
«Ревизор» 49, 84, 140
- Годунов В. В. 187, 188, 208–210
«Чего на свете не бывает?
или У кого что болит,
тот о том и говорит» 187, 188, 208
- Гольденвейзер А. Б. 45
- Гольдони К. 187, 204
«Благоразумная дама» 187
- «Трактирщица» 187, 204–206
«Хитрая вдова» 187
- Горев (Васильев) Ф. П. 176, 179
- Горева Е. Н. 18
- Горький М. 7–9, 47, 132, 141, 146
«Мещане» 146
- Гославский Е. П. 166, 167, 172–180
«Богатей» 180
«Подорожник» 180
«Путём-дорогою», сб. 181
«Разрыв-трава» 180
«Расплата (Эгоисты)» 166–181
«Солдатка» 180
- Гость-Кольцов (Яковлев) Л. Я. 83
«Утро и полдень» 83
- Градов-Соколов Л. И. 54
- Грибоедов А. С. 50, 83, 170, 244
«Горе от ума» 49, 83, 128, 244
- Григорович Д. В. 40
- Григорьев П. И. 249
«Жена или карты» 249
- Грильпарцер Ф. 87
«Сафо» 87
- Гроссман Л. П. 61
- Гурлянд И. Я. 5, 140, 142, 144,
196–198, 251
«В сонном царстве» 142
«Уездный Шекспир» 196–198
- Гюго В. 50
- Давыдковский Д. 84
«Нина» 84
- Давыдов В. Н. 24–27, 54, 131, 199,
204
- Далматов В. П. 131
- Данилевский Г. П. 74
«Новые места» 74
- Деннери А. 201, 202, 204
«Укрощённый зверь», в соавт.
с Ш. Эдмондом 201, 202
- Джакоза Дж. 20
«Опавшие листья» 20
- Джакометти П. 85
«Семья преступника» 85
- Дидро Д. 247
- Добровольский Л. М. 52
- Доде А. 83, 84, 90
«Нума Руместан» 83
«Сафо» 84
- Донауров С. И. 211
- Достоевский Ф. М. 150, 152–154
«Преступление и наказание» 154
«Сон смешного человека» 153
- Дриль Д. А. 77
- Дузе Э. 92–94, 99
- Дурылин С. Н. 43, 161

Дьёдонне А. 183
Дюков Н. Н. 81
Дюкова А. Н. 81, 83, 88–90, 100
Дюкова В. Л. 81
Дюма-отец А. 85
 «Кин, или Гений и беспутство» 85
Дюма-сын А. 50, 86, 87, 89, 90, 94,
264
 «Дама с камелиями» 89
 «Око за око» 86, 87
Дюпети Ш.-Д. 207
 «Пятнадцатилетняя вдовушка»,
 в соавт. с П. Сироденом 207

Евдокимова С. Б. 153
Евреинова А. М. 41
Егоров Е. П. 133
Ермолова М. Н. 20, 24, 31, 33, 34, 42,
43, 86, 89, 93, 161, 163, 176, 179, 244
Ефрон И. А. 266

Жданов В. А. 35
Жуковский В. А. 158
 «Три сестры» 158
Жулёва Е. Н. 25, 131
Журавлёва Ю. И. 63

Зазулин И. П. 188
 «Бедовая вдовушка» 188
Звиняцковский В. Я. 76, 89
Зингерман Б. И. 102
Зудерман Г. 50

И. Б-ев, псевдоним 138
Ибсен Г. 4, 258–272
 “Nora” 259
 «Враг народа» 266
 «Враг человечества» 263, 267
 «Дикая утка» 268
 «Доктор Штокман» 263, 266
 «Кукольный дом» 267, 268
 «Нора» 260, 263, 266–269
 «Праздник в Сольгауге» 263
 «Призраки» 260, 263
 «Северные богатыри» 263
 «Северный поход» 259
 «Сирена» 261, 263
 «Союз юношества» 263
 «Столпы общества» 271
 «Эдда Габлер» 261, 262
 «Эллида» 263, 270

Ибсен С. 265
Иванов И. И. 176–178, 263, 265,
267–269
Иванов-Афанасьев И. Н. 51, 56, 64
Ильинская М. В. 131

Ильинский А. К. 131, 176
Исаков В. 159

Кадмина Е. П. 78
Калинина Ю. В. 215
Кара-Мурза С. Г. 161
Каратыгин П. А. 194, 199
Карпов Е. П. 3, 54, 85, 110–112, 122,
123, 129, 131
 «Жрица искусства (Свободная
 художница)» 85, 112, 113, 123,
 128, 130, 131
Кастельвеккио Р. 266
 “Il medico condotto” 266
Катаев В. Б. 158, 251
Каширин (Благушин) А. И. 87
Клервиль Л.-Ф. 198
 «Медведь и племянница»,
 в соавт. с Фраскати 198
Клодт фон-Юргенсбург В. К. 251, 256
Книппер-Чехова О. Л. 7, 76, 162, 163,
251
Княжнин Я. Б. 208
 «Траур, или Утешенная вдова»
 208, 210

Ковалевская С. В. 50
Коварский Н. А. 70–72
Комиссаржевская В. Ф. 13
Кони А. Ф. 102
Кони Ф. А. 194
Королёв (Григорович) И. П. 84
 «Светские затеи» 84

Короленко В. Г. 3
Коротков А. С. 93
Корш Ф. А. 3, 48–51, 53, 54, 63, 64,
66, 81, 86, 182, 183, 208, 237, 240–242,
247, 263, 267
Кривенко В. С. 40, 138
Кронеберг А. И. 132, 226
Крылов (Александров) В. А. 7, 8, 16,
82, 134, 156, 161, 173, 194, 195, 199,
200, 201, 204, 207, 211, 212, 215
 «Ангел доброты и невинности»,
 в соавт. с А. Н. Плещеевым 194
 «Дядя Беккер подшутил» 156
 «Медведь сосватал» 199–201, 204,
 206
 «Надо разводиться» 16
 «Общество поощрения скуки» 82
 «От преступления к
 преступлению» 7, 8
 «Секретное предписание» 134
 «Угнетённая невинность» 16, 206,
 207
 «Чудовище» 194, 195, 211

- Ксавье Сентин (К. Бонифас) 199
 «Медведь и паша», в соавт.
 с Э. Скрибом 199
 Кузичева А. П. 11, 27
 Кулаева Л. М. 24
 Куманин Ф. А. 38, 80
 Куприн А. И. 136
 «Поединок» 136
- Лавровская Е. А. 83
 Лазарев (Грузинский) А. С. 5, 241
 Ланге В. 266
 Ле Флеминг С. 141
 Леваковский В. И. 75
 Левкеева Е. И. 131
 Легуве Э. 85
 «Адриенна Лекуврёр», в соавт.
 с Э. Скрибом 85
 Лейтнекер Е. Э. 10, 24
 Ленский А. П. 131, 180
 Ленский Д. Т. 194, 195
 «В людях ангел — не жена,
 дома с мужем — сатана» 194, 195
 Леонтьев (Щеглов) И. Л. 3, 54, 57,
 135, 136, 182, 183, 185, 186, 188, 189,
 193, 196, 237–243, 246–248, 250–257
 «Автора в театре нет» 241
 «Багарейный журфикс» 135, 136,
 251
 «В горах Кавказа» 136, 237, 243
 «Гастролёрша» 242
 «Гордиев узел» 237
 «Господа театралы» 241–243, 246
 «Дачный муж» 239–241, 254
 «Доктор принимает» 241
 «Жена Пентефрия» 135, 136
 «Кожаный актёр» 242
 «Комик по натуре» 240–242
 «Корделия» 242
 «Лакей знаменитости» 241
 «Мышеловка» 242, 245–247
 «Сила гипнотизма» 188, 246, 252,
 254
 «Театральный воробей» 240–242
- Лепковская Е. К. 195
 Лермонтов М. Ю. 185, 194
 «Демон» 185
 «Тамань» 194
 Лесков Н. С. 173
 Лессинг Г. Э. 247, 261
 Лёхин И. В. 70
 Лешковская Е. К. 131
 Линтварёвы 75
 Литаврина М. Г. 57, 61
 Лодыженский И. Н. 173
 Лотман Ю. М. 158
- Луначарский А. В. 201
- Маевский Б. И. 132, 133
 Мазини А. 24
 Макарова О. 25, 63
 Макшеев В. А. 20
 Маринкович, актриса 105–107, 109
 Мария Павловна (Романова), вел. кн.
 26
 Маркевич Б. М. 89
 «Чад жизни» 89
 Маркс А. Ф. 158, 180
 Маслов (Бежецкий) А. Н. 3, 182, 269
 Мейерхольд В. Э. 162, 163
 Мелкова А. С. 45
 Мельяк Л. 86, 156
 «Кузиночки» 156
 «Фру-фру», в соавт.
 с А. Галеви 86
 Мережковский Д. С. 38
 Мерперт Я. С. 12
 Метерлинк М. 140
 «Синяя птица» 140
 Мещеряков Н. Л. 10, 24
 Мирович Н. 263
 Михаловский Д. 226
 Михневич В. О. 27
 Мичурин В. А. 25–27
 Можаяв А. Б. 70
 Мозер А. 207
 Моисеев, актер 82
 Мольер 50, 84
 «Дон Жуан» 84
 Моро М. 63
 «Madame Sans-Gêne» 62–65
 «Мадам Сан-Жен», в соавт.
 с В. Сарду 63
 Морозов В. И. 75
 Музиль Н. И. 20, 31
 Мясницкий (Барышев) И. И. 106, 107
 «Дядюшкина квартира» 106, 107
- Накашидзе И. П. 44
 Наполеон Бонапарт 63, 64, 65, 71
 Напталъ-Арно Г.-Ж. 183
 Невежин П. М. 3, 20, 84, 156, 161, 173
 «Вторая молодость» 84
 «Сестра Нина» 156
 Неделин Е. Я. 82
 Немирович-Данченко Вл. И. 3, 9, 11,
 12, 19, 20, 84, 157
 «Новое дело» 84
 Нечаева С. М. 176
 Никита, певица 83
 Николай II 180
 Новиков Н. И. 194

Новицкий О. О. 85

Овсянко-Куликовский Д. Н. 75

Ольрик А. 157

Омутова Е. В. 55, 63

Основин В. В. 159

Островский А. Н. 4, 16, 18, 48, 50, 73, 77, 78, 82, 83, 85–87, 90, 102, 106, 110, 113, 127, 161, 166, 173, 187, 194, 195, 214, 215, 217–236

«Бедная невеста» 18

«Бедность не порок» 194, 223

«Без вины виноватые» 48, 73, 82, 83, 161, 219

«Бешеные деньги» 83, 102, 194, 234

«Богатые невесты» 230

«В чужом пиру похмелье» 194, 235

«Василиса Мелентьева» 78

«Волки и овцы» 194, 227–230

«Горячее сердце» 217, 218

«Грех да беда на кого не живёт» 84

«Гроза» 83, 84, 86, 110

«Доходное место» 49

«Женитьба Белугина» 110, 194

«За чем пойдёшь, то и найдёшь (Женитьба Бальзаминова)» 194, 222

«Красавец-мужчина» 222

«Лес» 106, 113, 166, 194, 227, 228, 230

«На всякого мудреца довольно простоты» 194, 219

«Не сошлись характерами!» 220, 221, 231

«Неожиданный случай» 221

«Последняя жертва» 226, 227

«Праздничный сон — до обеда» 222, 235

«Светит, да не греет», в соавт. с Н. Я. Соловьёвым 86

«Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» 222, 224

«Старый друг лучше новых двух» 232

«Таланты и поклонники» 87

«Трудовой хлеб» 221

«Усмирение своееравной», пер. ком. В. Шекспира 187, 219

Очевидец, псевдоним 101

Пазетти А. 38

Пальм А. И. 85

«Грешница» 85

Пальчинская, антрепренёр 101

Панич А. О. 76, 89

Панова Г. В. 34

Паперный З. С. 146, 149, 153, 235

Песонен П. 157

Петипа М. М. 88

Петров В. А. 133

Петров Ф. Н. 70

Печерская Т. И. 134

Писарев М. И. 48

Писемский А. Ф. 84, 110

«Горькая судьбина» 84, 110

Плещеев А. Н. 41, 28, 37, 186, 194, 201, 202, 238, 239, 252

«Ангел доброты и невинности», в соавт. с В. Крыловым 194

Погожев В. П. 40

Полонский Я. П. 182

Поль Э. 51, 56, 64

«Васантасэна» 48, 50, 51, 53–56, 58–62, 64, 66, 67, 69, 70, 72

Полянская Е. П. 176

Померанцев Ю. Н. 45

Попов М. В. 188

Потехин А. А. 20, 173, 268

Потехин Н. А. 83, 84

«Мёртвая петля» 83

«Нищие духом» 84

Правдин О. А. 20, 179

Преображенский В. П. 49, 51

Пристли Дж. Б. 159

«Время и семья Конвей» 159

Пропп В. Я. 157

Пушкарёв Н. Л. 83

«Ксения и Лжедмитрий» 83

Пушкин А. С. 12, 197, 245, 246, 248

«Борис Годунов» 245

Рассохин С. Ф. 39, 247, 248

Рассохина Е. Н. 201, 202

Рейфилд Д. 25, 62, 63

Репин И. Е. 39, 94

Родиславский В. И. 85

Розенблум Н. Г. 57, 239, 243, 252, 254, 256

Росси Э. 266

Рубинштейн А. Г. 24

Руднев Ф. М. 198

Рыбаков К. Н. 176, 178

Рыбчинская Н. Д. 55, 87, 89, 183

Рыжов И. А. 20

Савина М. Г. 24–27, 42, 199, 204, 244

Садовский М. П. 34, 176

Сазонов Н. Ф. 26, 27, 131, 199

- Салов И. А. 84
«Самородок», в соавт.
с И. Н. Ге 84
- Салтыков-Щедрин М. Е. 173
- Сальвини Т. 73, 85, 93, 95, 96, 98–101
- Самойлов Н. В. 182, 183, 185–187,
189, 191, 192
«Победителей не судят» 182, 183,
185–189, 192
- Сарду В. 50, 63, 85, 90
«Madame Sans-Gêne» 62–65
«Мадам Сан-Жен», в соавт.
с М. Моро 63
«Разлучённая жена» 85
- Сахарова Е. К. 75, 78
- Сахарова Е. М. 74, 133, 191, 199, 237
- Сахарова, антрепренёр 105, 110
- Светлов Н. В. 52, 55
- Свободин П. М. 25, 28, 29
- Свободина-Барышева М. И. 86
- Семанова М. Л. 194
- Сергей Александрович (Романов),
вел. кн. 26
- Синьорелли О. 93
- Сироден П. 207
«Пятнадцатилетняя вдовушка»,
в соавт. с Ш. Дюпети 207
- Скабичевский А. М. 19
- Скафтымов А. П. 173–175
- Скибина О. М. 58, 62
- Скриб Э. 85, 90, 199
«Адриенна Лекуврёр», в соавт.
с Э. Легуве 85
«Медведь и паша», в соавт.
с К. Сентином 199
- Соловцов Н. Н. 54, 73, 85, 86, 93, 183,
185, 194, 241
- Соллогуб В. А. 194
«Беда от нежного сердца» 194, 195
- Соловьёв Н. Я. 86
«Светит, да не греет», в соавт.
с А. Н. Островским 86
- Спасская В. М. 263, 270
- Сталинский Е. С. 77
- Станиславский (Алексеев) К. С. 3, 10,
11, 13, 19, 92, 133, 163, 268
- Стрельская В. В. 131
- Стрельцова Е. И. 54
- Стрепетова П. А. 24–26
- Суворин А. С. 11, 21, 29, 39, 57, 58,
78, 82, 85, 135, 138, 164, 180, 193, 199,
215, 237, 238, 243, 253, 268, 319
«Медея», в соавт.
с В. П. Бурениным 85
«Татьяна Репина» 29, 78, 82,
84, 87
- Сумбатов (Южин) А. И. 3, 20, 31, 33,
34, 82, 90, 106, 131, 137, 176, 179, 213
«Листья шелестят» 82
«Соколы и вороны» 106
«Старый закал» 137, 213
«Тёмные силы» 82
- Сумцов Н. Ф. 76
- Сумз А. 98
«Гладиатор» 98
- Сухова-Кобылин А. В. 83, 173
«Свадьба Кречинского» 83
- Сыромятникова В. П. 75
- Сытин И. Д. 251
- Танеев С. И. 45
- Тарновский К. А. 198
- Татарина Ф. К. 13
- Теляковский В. А. 6, 20
- Тимофеев В. Ф. 75
- Тихонов А. А. (Луговой) 143, 144
«Озимь» 143–146
- Тихонов В. А. 3, 12, 18, 82, 213–215
«Байбак» 213
«Через край» 82
- Толстая С. А. 44
- Толстой Л. Н. 4, 10, 14, 28, 37, 39, 44,
45, 85, 173, 242, 247, 261, 264, 268
«Власть тьмы» 261
«Живой труп» 4
«Крейцера соната» 28, 37, 242, 247
«Плоды просвещения» 85
- Толстой А. К. 251
«Царь Фёдор Иоаннович» 251
- Томайо-и-Баус М. 85
«Сумасшествие от любви» 85
- Трахтенберг М. А. 75
- Трофимов А. Т. 191
«Разведёмся!» 191
- Трубецкой Н. Н. 52, 57
- Трунов Г. В. 49, 58, 59, 62–65
- Турбин С. И. 134, 135, 188
«Укротительница» 134, 135, 188
- Тургенев И. С. 12, 18, 104, 111
«Рудин» 104
«Холостяк» 18
- Уманец-Райская (Иванова) И. П. 179
- Урусов А. И. 38
- Утин Е. В. 27
- Ухов (Акимов) Ф. А. 176
- Ушинский Н. К. 81
- Фёдоров-Юрковский Ф. А. 25, 26
- Федотов А. Ф. 156
«Братья Одоевы» 156
«Дети отцов своих» 156

- Фигнер Н. Н. 24
 Фидлер Ф. Ф. 12, 251
 Филипп II 98, 239
 Фишер К. А. 38, 103
 Флёров С. В. (Васильев С.) 211
 Фраскати 198
 «Медведь и племянница»,
 в соавт. с Л.-Ф. Клервилем 198
 Х., псевдоним 131
 Харченко А. Г. 75
 Харченко Г. А. 75
 Хеллберг-Хирн Е. 157, 158
 Хлебникова Н. Б. 25
 Хотяинцева А. А. 193
- Цезарь Гай Юлий 71**
- Чайковский А. И. 47**
 Чайковский М. И. 23–28, 30, 31,
 33–35, 37–39, 41–47, 84, 131, 132,
 138, 159–165
 «Борцы» 44
 «Боязнь жизни» 44
 «День в Петербурге» 42, 43, 47
 «Пиковая дама», либретто 37, 38
 «Предрассудки» 42, 159–165
 «Симфония» 28–39, 41–43, 84,
 131, 132
 Чайковский П. И. 23, 34, 35, 37–39,
 41, 42, 44–47
 Чернов А. С. 25
 Чернышевский Н. Г. 165
 «Что делать?» 165
 Чехов Ал. П. 3, 23, 75, 163
 Чехов А. П. 3–28, 30, 35–42, 44–47,
 53–55, 57–59, 61–67, 69–83, 87, 89,
 92, 93, 100–105, 108–112, 114, 116,
 117, 120, 121, 123, 128–134, 136–141,
 144–159, 162–166, 168, 172–175, 178,
 180–183, 185–199, 201, 203–213, 215,
 217, 220–224, 226–232, 234–243, 246,
 247, 250–259, 264–272
 «Беззащитное существо» 15
 «Безотцовщина» 74, 132, 156, 215
 «В Москве» 197
 «В сумерках», сб. 75
 «В усадьбе» 77, 78
 «Вишнёвый сад» 21, 36, 44, 117,
 166, 172–174, 177, 178
 «Гамлет, принц датский» 241
 «Гусев» 79
 «Душечка» 44, 45, 78
 «Дуэль» 180
 «Дядя Ваня» 6–8, 10, 14, 19, 20,
 36, 38, 67, 77, 78, 156, 230
 «Жена» 71
 «Записные книжки» 75–77, 258,
 264, 266, 267
 «Зелёная коса» 133
 «Иванов» 25, 27, 54, 55, 81, 146,
 154, 156, 163, 189, 193, 197, 216,
 217, 237
 «Лебединая песня» 54, 55, 80, 83,
 263
 «Леший» 19, 36, 38, 77, 81, 83,
 164, 254
 «Медведь» 17, 25, 27, 54, 55,
 80, 82, 182, 183, 185, 186, 188, 189,
 193–196, 199, 201, 204–206,
 208–214, 217, 218, 220, 223, 224,
 226–229, 231, 232, 263
 «Моя жизнь» 258
 «Ненужная победа» 213
 «Нечистые трагики
 и прокажённые драматурги» 242
 «О вреде табака» 54, 195
 «Остров Сахалин» 271
 «Отец семейства» 156
 «Палата № 6» 46, 180
 «Папаша» 156
 «Перекати-поле» 15, 78, 79
 «Пёстрые рассказы», сб. 55
 «По делам службы» 44
 «После бенефиса» 197
 «Предложение» 80, 83, 105, 108,
 109, 189, 195, 263
 «Происшествие» 12
 «Рассказ старшего садовника» 258
 «Рассказы», сб. 180
 «Русский уголь» 77, 79
 «Свадьба» 189, 192, 193, 195, 217,
 230, 231, 235
 «Свадьба с генералом» 230
 «Сестра» 156
 «Сила гипнотизма» 252, 254
 «Скучная история» 76, 77, 78, 251
 «Степь» 182
 «Татьяна Репина» 29, 78, 82, 84, 87
 «Трагик поневоле» 80, 193, 195,
 254, 255, 260
 «Три сестры» 10, 36, 44, 132–134,
 136, 138–141, 144–146, 149, 150,
 152, 153, 156–160, 163, 181, 250,
 253, 258
 «Учитель словесности» 46
 «Хмурые люди», сб. 39
 «Чайка» 3, 10, 11, 12, 21, 36, 47,
 57–62, 65–67, 70–73, 80, 87, 89,
 92, 99, 100–102, 105, 110–112, 114,
 116, 120, 121, 123, 128, 129, 131,
 132, 138, 150, 168, 189, 241, 243,
 244, 250, 251, 268, 270

«Человек в футляре» 150
«Чёрный монах» 81, 258
«Юбилей» 17, 193–195, 230

Чехов Г. М. 54

Чехов Е. М. 74

Чехов И. П. 243, 254–256

Чехов М. Е. 74

Чехов М. П. 74, 132, 133, 190, 191,
199, 237–239

Чехов Н. П. 78

Чехов П. Е. 74, 79

Чехова М. П. 12, 21, 22, 54, 75, 132,
133, 255

Чичагов М. Н. 48

Шавровы 75

Шекспир В. 44, 71, 89, 93, 132, 165,
187, 196–199, 219, 226, 243, 245, 246,
251, 265

«Антоний и Клеопатра» 93

«Гамлет» 85, 132, 165, 226

«Двенадцатая ночь» 50

«Король Лир» 95, 197

«Макбет» 95

«Отелло» 85, 95, 98

«Усмирение своенравной» 187, 219

Шеренина, актриса 108

Шехтель Ф. О. 48

Шиллер Ф. 87

«Мария Стюарт» 87, 106, 107

Шоу Б. 94

Шпажинский И. В. 3, 20, 85, 90, 106,
139, 140, 146–152, 154, 155, 161, 173

«В забытой усадьбе» 106

«Майорша» 85

«Предел» 150–152, 154, 155

«Простая история» 139, 140

«Тёмная сила» 146–150

Щеглов И. Л. — см. Леонтьев

(Щеглов) И. Л.

Щепкина Е. П. 176

Щепкина-Куперник Т. Л. 58, 59,
61–66

Эгмонт Л. 239

Эдмонд Ш. 202, 204

«Укрощённый зверь», в соавт.

с А. Деннери 201, 202

Эйгес А. Р. 24

Эртель А. И. 71, 72

«Смена» 71, 72

Эфрос Н. Е. 179

Южин А. И. — см. Сумбатов

(Южин) А. И.

Юрасов Н. И. 75

Юринский И. 71

Юрьев Ю. М. 161

Яблонская Е. Е. 64

Яблонский П. О. 271

Яблочкина А. А. 176, 178

Яворская Л. Б. 53, 55–59, 61–66, 89, 93

Ягужинский С. И. 30, 31, 33–35

Яковлев А. М. 63–65

Яковлев Л. Ф. 84

«Оболтусы ветрогоны» 84

Янковский М. 262

Ясинский И. И. 158

«Три сестры» 158

Содержание

От автора	3
«Всегда любил Ваш талант»: А. П. Чехов и П. П. Гнедич.....	5
А. П. Чехов и «отъявленнейший чехист» М. И. Чайковский.....	23
Драма «Васантасэна» в театре Корша: роли и судьбы.....	48
«О, Карудатга, зависти достойный!» Древнеиндийская драма «Васантасэна» и «Чайка» А. П. Чехова	61
Как Аркадину и Сальвини принимали в Харькове.....	73
Ангажемент в Елец Нины Заречной.....	102
О жрецах и жрицах святого искусства.....	113
«Три сестры» А. П. Чехова в контексте массовой драматургии конца XIX столетия.....	132
«Отведите меня в мой сад!» Драма Е. П. Гославского «Расплата» и «Вишнёвый сад» А. П. Чехова	166
Комедия Н. В. Самойлова «Победителей не судят» и водевили А. П. Чехова.....	182
Театральные сверстники «Медведя».....	193
Водевили А. П. Чехова и комедийный мир А. Н. Островского.....	215
«О способах прививки Ивану Щеглову ненависти к театру».....	237
Ибсен в России: между культом и анекдотом.....	258
Приложение	273
Победителей не судят. Комедия в одном акте Н. Самойлова.....	274
Уездный Шекспир. Комедия в одном действии И. Я. Гурлянда.....	288
Мышеловка. Шутка в одном действии Ивана Щеглова.....	303
Автора в театре нет. Шутка в одном действии Ивана Щеглова.....	319
Сила гипнотизма. Шутка в одном действии Антоня Чехова и Ивана Щеглова.....	341
Указатель имён и названий произведений	351



Монография

Алла Георгиевна Головачёва
Антон Чехов, театр и «симпатичные драматурги»

Руководитель проекта *Д. В. Родионов*
Автор-составитель монографии *А. Г. Головачёва*
Научный редактор *Е. И. Стрельцова*
Научный рецензент *А. П. Кузичева*

Над изданием работали:
заместитель директора по научной работе ГЦТМ им. А. А. Бахрушина *И. В. Баканова*,
зав. отделом редакционной деятельности, редактор *М.А. Назаретян*,
редактор *А. В. Мартынова*,
корректор *З. А. Колеченко*
Макет, вёрстка, обработка изображений *В. С. Исеев*

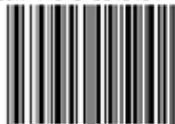
Подписано в печать 12.11.2020

Тираж 300 экз.

Заказ № __

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
Москва, ул. Бахрушина, д.31/12
www.gctm.ru

ISBN 978-5-6040959-4-2



9 785604 095942 >

